



HAL
open science

Scappa, scappa, Pinocchio!

Jean-Claude Zancarini

► **To cite this version:**

| Jean-Claude Zancarini. Scappa, scappa, Pinocchio!. Chroniques italiennes, 1994. halshs-01211281

HAL Id: halshs-01211281

<https://shs.hal.science/halshs-01211281>

Submitted on 4 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Post-scriptum

Ce texte essaie de combattre un danger qui pourrait naître d'une interprétation de la troisième question de l'agrégation 1994 : celui d'une simplification de la lecture des textes pour les faire entrer «de force» dans un moule interprétatif. Chacun des textes proposés à la sagacité des agrégatifs est intéressant, mais – à l'exception sans doute de *Cuore*, incontestable manuel d'éducation, conçu comme tel – il sert davantage à éclairer la parabole personnelle de chacun des auteurs et des réseaux intellectuels dans lesquels ils sont insérés qu'à élucider les rapports d'une improbable culture humbertine avec la société post-unitaire. À considérer ces œuvres essentiellement comme des documents porteurs d'une volonté idéologique – la littérature comme moyen de «faire les Italiens» – ou comme des reflets de la société, on courrait le risque d'oublier qu'il s'agit d'œuvres littéraires dont il importe de mettre en évidence la complexité, les liens qu'ils entretiennent avec les autres œuvres des auteurs envisagés, le dialogue qu'ils établissent avec d'autres livres, d'autres auteurs, les rapports précis avec tel ou tel groupe social, telle ou telle aspiration politique qui traverse le champ social.

Il m'a semblé, après diverses discussions et lectures (en particulier du n°37 de *Chroniques italiennes*), que la thèse d'Asor Rosa, exprimée dans *Le voci di un'Italia bambina*, était susceptible de légitimer une telle lecture réductrice. C'est pourquoi c'est à la démontrer que je me suis attaché.

Je ne suis pas un spécialiste de la période : cet article n'a pas la prétention d'amener «du nouveau» sur Pinocchio. Je traite cette question à l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud et mes lectures m'ont persuadé de la fausseté d'une vision simplifiée des *Avventure di Pinocchio*. *Dixi et animam salvavi !*

Jean-Claude Zancarini
ENS Fontenay/Saint-Cloud
Centre de recherche sur la pensée politique italienne (CERPPI)

«SCAPPA, SCAPPA PINOCCHIO...»

Il paraît qu'on l'a rattrapé. La nouvelle se fait de plus en plus précise, on ne saurait en douter. Ce coup-ci Pinocchio est définitivement emprisonné et pas pour quatre mois. La critique l'a condamné à être, une fois pour toute, un livre d'éducation du peuple auquel il devra enseigner le sens de l'effort et du travail «tant qu'il vivra et au-delà».

Un jour, Asor Rosa vint¹. Il réinventa la thèse de Pinocchio livre d'éducation, développée par Paul Hazard dans la *Revue des deux mondes* en février 1914², reprit à son compte l'idée de Pancrazi (1921) qui voyait dans le monde des *Avventure* «la piccola Italia onesta di re

¹ A. Asor Rosa, «Le voci di un'Italia bambina» in *Storia d'Italia*, IV, 2, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 925-940.

² L'article de Paul Hazard, *La littérature enfantine en Italie* fut publié dans la *Revue des deux mondes*, le 15 février 1914. Il met en avant le «caractère pratique» de la morale dont Pinocchio est porteur et qui s'applique fort bien à l'âme de l'enfant : «La réalité que les enfants commencent à soupçonner est celle de leur âme. Cette petite âme imparfaite, molle encore et comme indécise en son contour, où les futures vertus ne sont que des instincts, où les vices ne sont que des défauts, veut qu'on l'aide à se préciser et à s'affirmer». S'il n'emploie pas précisément le concept de «livre d'éducation» (alors qu'il le fait pour *Cuore*), il présente néanmoins Collodi, au même titre que De Amicis, comme «un ouvrier de la première heure», un de ces «sages qui, cultivant les fleurs du printemps, préparent des fruits meilleurs et plus beaux pour l'été». On remarquera cependant qu'il insiste sur le fait qu'il y aurait mauvaise grâce à charger Pinocchio de trop de responsabilités car «l'essentiel en lui demeure bien cette libre et spirituelle fantaisie dont nous ne trouvons l'égal nulle part».

Umberto»³, en se contentant de donner un signe négatif à cette Italie de la fin du XIX^e siècle, redécouvrit que Pinocchio était un enfant pauvre ce que Pancrazi – encore lui – avait déjà écrit fort précisément et fort nettement cinquante ans avant lui [il est vrai que la traduction dans l'étrange novlangue⁴ des années 1970 est autrement plus riche que celle de Pancrazi qui appelle le pain «pain» et un enfant pauvre «enfant pauvre» ; qu'on en juge – ainsi que de la modestie de l'auteur : «non si è fatto abbastanza caso finora alla constatazione che il tessuto sociale contro il quale si staglia la vicenda del burattino è un tessuto sociale di penuria e di privazioni...»]. Après ce travail efficace de récupération («c'est avec du vieux qu'on fait du neuf» disent les dames patronnesses), il synthétisa le tout : *Pinocchio* est un livre porteur de «l'etica del sacrificio», «un richiamo alla virtù operosa e trasformatrice del lavoro» ; bref, il s'agissait d'inciter le (petit) peuple d'Italie à «retrousser ses manches» (Pinocchio en Maurice Thorez de son époque ! Voilà qui est inattendu).

On croyait que tout cela n'était qu'un mauvais souvenir, que ne pouvait plus avoir cours ce type de pensée qui consiste à plaquer sur les textes des formules interprétatives toutes faites – et donc qui marchent, fût-ce en claudiquant quelque peu, car, chacun le sait, à quoi sert de chercher lorsqu'on a déjà trouvé – au lieu d'aller se confronter aux textes, d'aller tisser leur réseau de références, de les relier concrètement à des moments historiques précis. On se trompait. Par un miracle de sainte Agrégation voici le retour de la vulgate asor-rosienne. Essayons au moins de sauver les enfants !

Une première remarque s'impose, massive, dès lors que l'on jette un œil – même en dilettante – sur la bibliographie collodienne : une fois réprimée l'envie de s'enfuir par la fenêtre, comme Pinocchio échappant à son père, on se rend compte que tout a été écrit sur ce malheureux pantin et que bizarrement – mais pas tant que ça – tout marche, plus ou moins. Un livre d'éducation qui met à nu l'âme de l'enfant (Paul Hazard 1914), un livre où l'on peut reconnaître la petite Italie du roi Umberto (Pancrazi 1921, puis Croce 1937⁵, qui reprend

³ Pietro Pancrazi, *L'elogio di Pinocchio*, *Il Secolo*, octobre 1921 puis *Scrittori d'oggi*, Bari, 1946 : «Pinocchio è prima di tutto un ragazzo povero ; e i suoi casi sono quelli che anche un ragazzo povero, sognando, può immaginare per sé, nel freddo di una notte d'inverno». Cet article se termine par un passage célèbre – reproduit par Croce dans son article de 1937 – sur la paisible Italie humbertine : «Non ridete : dietro Pinocchio io rivedo la piccola Italia onesta di re Umberto».

⁴ La «novlangue» est parlée – et, plus encore, écrite – par les sectateurs de Big Brother dans le 1984 de George Orwell.

⁵ Benedetto Croce, in *La critica* (20 novembre 1937) ; puis dans *La letteratura della nuova Italia*, vol. 5.

cette idée et cite Pancrazi, en polémique évidente avec la lecture fasciste de l'Italietta), la Toscanina de Leopoldo (Baldini 1947), l'éducation au travail et à l'effort (Asor Rosa 1975)... Il ne manque ni la lecture catholique qui insiste sur le parcours qui éloigne du père puis ramène à lui (Bargellini 1942), ni la lecture psychanalytique qui parle du désir, de la réalité et de leur lutte (Servadio). La lecture des textes – ou des cent pages du livre de Bertacchini (1961) consacrées aux lectures critiques⁶ – laisse perplexe : toutes ou presque semblent écrites par des gens sensés, sensibles, intelligents, informés... D'ailleurs, Asor Rosa lui aussi est convaincant, en tout cas autant que les autres... qui ne disent pas la même chose que lui ! Et vient un soupçon, d'abord labile, puis de plus en plus net, de plus en plus clair : bien sûr, c'est un coup de Pinocchio ; bien loin de s'être fait piéger, il continue à courir et pour l'obliger à avoir un seul sens, une seule lecture, il faudra bien, au moins, ce qu'il a fallu pour le faire devenir un petit garçon comme il faut : une intervention magique.

Je tiens donc Pinocchio pour un livre qu'on ne peut réduire à une seule lecture, pour un livre qu'il faut accepter avec ses contradictions, ses hésitations, ses revirements et considérer dans sa complexité, sans le réduire à un seul de ses aspects⁷. Si le discours

⁶ Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, 556 p. Le chapitre VI, «Un problema critico : la genesi di Pinocchio», p. 253-348, fait le point sur les ouvrages critiques consacrés à Pinocchio. Pour les auteurs qui vont suivre (dont je n'ai pas réussi à consulter les ouvrages qui ne figurent pas au catalogue de la Bibliothèque nationale) ma connaissance est donc de seconde main.

Pietro Bargellini, *La verità di Pinocchio*, Brescia, Marcelliana, 1942. Bargellini voit deux cycles dans les *Avventure*, celui de la perte («fuga dal padre») et celui de la rédemption («ritorno al padre») : «Quando nella notte lunare, Pinocchio uscirà dalla bocca del mostro addormentato, col padre addosso, come Enea uscì da Troia, non solo egli ha ritrovato il padre, ma ha raggiunto la sua piena coscienza di figlio». Pour Bargellini, Pinocchio a été touché, et sauvé par la Grâce (ce qui, en revanche, n'a pas été le cas du malheureux Lucignolo) : «non è vero che noi scontiamo da noi stessi i nostri peccati. Non è vero che il peccato sia la punizione stessa. La punizione [...] vien da Qualcuno che è prima e al di sopra di noi...» (cité par Bertacchini, *Op. cit.*, p. 283 sqq.).

A. Baldini, *La ragione politica di Pinocchio*, in *Fine Ottocento*, Florence, Le Monnier, 1947, ressent dans les pages de Pinocchio «... il gusto di cose viste in Toscana ; e viste per di più nella beata Toscanina di Leopoldo, prima che a Firenze ci piovesse improvvisa la capitale provvisoria» (cité par Bertacchini, *Op. cit.*).

⁷ J'utilise l'édition Oscar Mondadori (1990) de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, «a cura di Marina Paglieri, con i disegni originali di Enrico Mazzanti e Sette note di Carlo Fruttero e Franco Lucentini». Cette édition est suivie d'une annexe fort utile sur *Le varianti tra le due edizioni di Pinocchio* qui permet de faire précisément l'histoire de la publication dans *Il giornale per i bambini*. Carlo Fruttero et Franco Lucentini – qui sont deux «hommes de métier», puisqu'ils sont à la fois éditeurs, traducteurs et écrivains – donnent des indications de lecture dont j'ai tenté de faire mon profit : «Non lasciamoci

pédagogique, le discours d'éducation est incontestablement présent, il est toujours présenté avec son contraire et le titre que Collodi finit par choisir lorsqu'il reprend sa narration le 16 février 1882, cédant aux prières de ses «petits lecteurs» et de la direction du *Giornale per i bambini*, est à prendre au sérieux : il s'agit bien d'aventures, et d'un personnage qui incarne cet esprit, qui refuse de s'en tenir au monde connu et qui part, en courant, dès qu'il en a l'occasion, sans écouter «ceux qui en savent plus que lui». Il fait preuve de cet esprit d'aventure dès les premières pages du livre, à peine est-il ébauché par son père : «saltò nella strada e si dette a scappare». On sait que cette première fuite sera suivie par bien d'autres et qu'elle est également un symbole qu'on fera bien aussi d'intégrer dans la lecture : le personnage, le livre échappant à leur créateur, à ses intentions éducatives et moralisatrices. La fuite vers l'aventure, le refus de rester dans le petit monde de la certitude affective, près du père, de la fée, cette course vers l'inconnu, sont porteurs de subversion, de remise en cause. Que l'on songe au rapport de Pinocchio avec la justice et ses garants : les rencontres avec le carabinier qui le saisit par le nez et finit par emmener le malheureux Geppetto en prison, puis avec le juge qui l'envoie en prison parce qu'il a été victime du vol de ses quatre pièces d'or le rendent méfiant, à juste titre, et lorsque, sur la plage où son camarade d'école Eugenio vient d'être blessé par le jet d'un *Traité d'arithmétique*, les carabinieri s'approchent de lui, Pinocchio sait quelle confiance il doit accorder à la justice de son pays et «cominciò a correre di gran carriera verso la spiaggia del mare. Andava via come una palla di fucile.» Cette attitude de méfiance envers les institutions, il la met en pratique également vis-à-vis de «scuola, maestro e lezioni» qui sont les trois grands ennemis de ses camarades ; il est bien court le moment où Pinocchio est «attento, studioso, intelligente, sempre il primo a entrare nella scuola, sempre l'ultimo a rizzarsi in piedi, a scuola finita» ; on peut difficilement dire que le moment de l'éducation et de l'instruction soit porteur de développements narratifs dès lors que Collodi lui consacre, en tout et pour tout, ce paragraphe de quatre lignes (p. 143) et un autre, guère plus long, quelques chapitres plus loin (p. 169) ! Quant aux livres d'école, ils servent de monnaie d'échange contre un billet d'entrée au «teatrino dei burattini» puis de projectiles lors de la bagarre qui oppose Pinocchio et ses camarades de classe sur la plage : on

ingannare dalla primitiva destinazione di *Pinocchio* all'infanzia, e soprattutto non lasciamoci persuadere dai suoi falsi amici o dai suoi nemici dichiarati, che per leggerlo o rileggerlo in età adulta ci voglia una chiave speciale : deliberatamente «fresca e ingenua», o al contrario (ma che è poi lo stesso) rara e sofisticata, quando non burbanzosamente «sociale». No, la sola chiave di lettura adulta per un classico della letteratura, è sempre stata e rimane quella letteraria, che è fatta di attenzione agli effetti d'arte, poetici in senso ampio, e dei mezzi che lo scrittore ha impiegato per raggiungerli» (p. 13).

remarquera d'ailleurs que parmi les ouvrages transformés en armes de jet se trouvent deux des *best-sellers* pédagogiques écrits par Collodi lui-même, *Giannettino* (1876) et *Minuzzolo* (1878). Quand Pinocchio, dans un élan d'amour filial, décide de renoncer à sa vie errante, à ses aventures, il va apprendre seul à lire et à écrire : comme si sa méfiance envers les «tre grandi nemici» ne s'était pas atténuée, comme s'il voulait démontrer qu'il est possible d'accéder à la connaissance sans être un «petit soldat de cette immense armée» dont les armes sont les livres, dont l'escadron est la classe, le champ de bataille la terre entière et la victoire la civilisation humaine (De Amicis, *Cuore*, «la scuola»).

Mais Pinocchio, incontestablement, n'est pas seulement le jeune «militant anti-autoritaire» que nous venons de décrire ! Il y a dans le texte, dans le personnage même de Pinocchio d'autres éléments, contradictoires et tout aussi nettement affirmés. Pinocchio commente en pleurant ses infortunes : «Mi sta bene ! Purtroppo mi sta bene ! Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo... ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la sfortuna mi perseguita sempre...» ; il prend de bonnes résolutions qui lui permettront de mettre fin à sa vie de marionnette : «Io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia...» ; il protège avec zèle la propriété privée dont il accepte de se faire le chien de garde. Et le même Pinocchio qui pensait et affirmait hautement «io non sono fatto per lavorare» se met, dans le dernier chapitre du livre, à travailler encore plus durement «per mantenere anche la sua buona mamma». C'est qu'il y a deux âmes dans Pinocchio, deux logiques dans le livre : celle de Pinocchio le rebelle, celle de Pinocchio le petit garçon comme il faut. C'est la présence simultanée de ces deux âmes, de ces deux logiques, qui anime le livre, qui lui donne son mouvement, sa structure. La dialectique y est à l'œuvre et elle casse la structure linéaire ; on est face à une spirale qui pourrait se dérouler sans fin, et que l'on pourrait formuler ainsi : aventure, échec, bonnes résolutions, nouvelle aventure, nouvel échec, nouvelles bonnes résolutions et cela jusqu'au moment où il faudra bien trouver une fin qui paraît bien improbable tant que Pinocchio est ce qu'il est, qu'il a en lui ce mouvement dialectique perpétuel. Combien de fois, après une escapade, Pinocchio ne promet-il pas «di essere buono», d'aller à l'école, de ne plus désobéir ? Et cependant, chaque fois, l'esprit d'aventure l'emporte à nouveau, balaie les bonnes résolutions, emporte Pinocchio - et son lecteur - dans un tourbillon endiablé auquel seule une intervention extérieure à la logique interne du pantin-enfant viendra mettre fin.

La nécessité de tenir compte de cette contradiction vitale dans toute lecture est un obstacle si énorme à toute lecture univoque du texte que toute analyse critique est sommée d'en rendre compte. Heureusement la ductilité de la rhétorique critique est plus grande qu'on

ne le croit généralement : Asor Rosa s'acquitte de cette tâche par une pirouette assez plaisante. Puisqu'il lui faut bien reconnaître qu'on sent la sympathie de Collodi pour les «imprese discole del personaggio», il fait appel à la psychologie de l'auteur, le «toscanaccio Collodi», «famoso pigro» que l'on peut donc soupçonner de temps à autre de faillir à sa mission éducative – celle d'un «pedagogo della classe colta»⁸ – en laissant échapper un sourire nostalgique devant les défauts qu'il s'agit de combattre. On pourrait à bon droit sourire de la réintroduction subreptice de concepts psychologisant dans une œuvre dont ils sont en principe – par principe – bannis, mais ce n'est pas là notre propos : nous voulons essayer de montrer que cette contradiction s'explique de l'intérieur de la littérature. Il nous faut nous pencher sur le métier de l'écrivain Collodi et sur les livres de sa bibliothèque.

Carlo A. Madrignani, dans sa «nota» à l'édition Sellerio des *Ragazzi grandi* de Collodi⁹ rappelle opportunément – et en polémique manifeste vis-à-vis du topos de Collodi «famoso pigro» – que l'auteur de *Pinocchio* est «uno di quei lavoratori della penna che [...] hanno passato un'intera esistenza da galeotti della scrittura risucchiati nell'impegno estenuante di un lavoro editorial-giornalistico di spasmodica professionalità. Tanta prosaica operosità non sembra facile conciliare con la fantasiosa opera del geniale creatore di favole ; eppure questo è il retroterra che gli studiosi di Collodi hanno trascurato.» Cette remarque de bon sens est à prendre au sérieux : nous sommes face à un artisan de la plume, à un écrivain capable, au jour le jour, de commenter avec causticité et ironie les conventions politiques et privées de la fameuse «classe colta» dont il est censé être le représentant idéologique. On peut lire pour s'en convaincre, outre *I Ragazzi grandi*, les articles choisis par Daniela Marcheschi et publiés sous le titre *Cronache dall'Ottocento*. On y verra par exemple une auscultation politique de ministres morts mais bien vivants qui fera penser au chapitre XVI des *Avventure* où les trois médecins que la fée appelle au chevet de Pinocchio «per sapere se sia vivo o morto» sont aussi

⁸ Je dois reconnaître ma perplexité devant ce concept étrange (venu du marxisme ?) de «classe cultivée». Certes, on a fait dire bien des choses au marxisme depuis que sa version simplifiée proclamait qu'il n'y a que deux classes, les travailleurs exploités et les capitalistes détenteurs des richesses sociales (on aura reconnu le premier «considérant» du programme de Gênes du Partito dei lavoratori italiani, 1892). Mais, quoi qu'il en soit, il est toujours question, lorsqu'on définit une classe, de rapports de production, de place dans ces rapports, de possession ou non des moyens de production. On saisit toute la nouveauté théorique de l'utilisation du concept de «classe cultivée»... et le flou de ses contours !

⁹ C. A. Madrignani, *Collodi, il piccolo*, in C. Collodi, *I Ragazzi grandi* (édité par Daniela Marcheschi qui fait suivre le texte d'une note philologique précise et utile), Palermo, Sellerio, 1989.

efficaces, savants et résolus que les députés face aux ministres «tant morts que vifs»¹⁰. Bref, le fait que Collodi soit cet homme de métier, ce professionnel de la plume qui s'est exercé pendant tant d'années à ce que Madrignani nomme une «antirettorica tenace e aguzza» n'est pas sans importance. Souvenons-nous de la lettre qu'il adresse à son ami Ferdinando Martini, alors directeur du *Giornale per i bambini*, lorsqu'il lui envoie le premier épisode de ce qui s'appelait alors *Storia di un burattino* : «Ti mando questa bambinata. Fanne quello che te ne pare. Ma se la pubblichì, vedi di pagarmela bene per farmi venire la voglia di seguitarla.» Le *Giornale per i bambini* le paiera fort convenablement pour l'époque, vingt centimes par ligne, mais cela n'empêchera pas Collodi de ne pas faire preuve d'une grande envie de la continuer. Il s'arrête une première fois, d'octobre 1881 (ça finissait mal pour Pinocchio qui était pendu à son chêne...) à février 1882 et une deuxième fois de juin à novembre 1882. Pour un tenant de la thèse de la «virtù operosa e trasformatrice del lavoro», on ne peut pas dire qu'il s'employait avec tout le cœur nécessaire à transmettre son message idéologique ! On a vu que les «leçons» à tirer du livre sont pour le moins ambiguës, on peut estimer maintenant, non sans quelques raisons, qu'il est fort peu probable (et c'est un euphémisme !) qu'il ait estimé à un quelconque moment avoir une morale à transmettre. Collodi écrivait, disait-il, «una bambinata», un livre divertissant qu'il fabriquait, morceau par morceau, avec son métier d'homme de plume : une langue – un florentin alerte et dru –, un matériel pris dans ses travaux antérieurs – de journaliste, d'auteur de livres pédagogiques au sens strict, de traducteur des fables de Perrault – dans d'autres livres avec lesquels il dialoguait.

Il nous faut donc étudier «l'intertexte»¹¹. Il n'est pas de livre sans livres antérieurs, sans échos, sans réminiscences, sans rappel ;

¹⁰ C. Collodi, *Cronache dall'Ottocento*, Pisa, ETS Editrice, 1990, précédé d'une «premissa» de Daniela Marcheschi ; celle-ci a réédité *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987 et *Macchiette*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1989. On remarquera qu'au cours de son travail philologique sur Collodi, D. Marcheschi remet en cause la datation quasi traditionnelle (en 1859, lors de la publication du pamphlet *Il Signore Albèri ha ragione !*) de l'utilisation première du pseudonyme sous lequel Carlo Lorenzini est célèbre : en fait, nous apprend-elle, «fu adottato nel gennaio 1856, quando con la firma Collodi apparve la *Coda al programma della Lente* nel giornale umoristico fiorentino *La Lente* a cui collaborò a lungo e della cui redazione fece parte.»

L'article auquel je fais allusion s'intitule *Ciarle fiorentine. Funerali e danze* ; il parut en deux fois, les 29 et 30 juin 1873, dans *Il Fanfulla (Cronache dall'Ottocento)*, p. 89-100).

¹¹ Je précise tout d'abord que j'ai omis de reprendre les conclusions des travaux de Bertacchini, qui a mis en évidence dans son *Collodi narratore* (1961) qu'il faut se coller avec tous les aspects antérieurs du travail de Carlo Lorenzini pour comprendre *Pinocchio*

Pinocchio ne fait pas exception à la règle. Partons donc à la recherche des indices textuels, qu'ils portent sur la structure ou sur le langage. Dans un article de 1939¹², Pietro Paolo Trompeo mettait en évidence le lien structurel de *Pinocchio* avec d'autres aventures, celles de Télémaque : «La trama di *Pinocchio* [...] è quella di un libro che ai tempi del Collodi era ancora molto letto da ragazzi e da adulti [...] *Les aventures de Télémaque* di Fénelon.» Et les références qu'il faisait aux deux textes étaient convaincantes : les deux protagonistes parviennent à la sagesse en tirant les leçons des aventures vécues au cours de la recherche du père disparu, la «fata dai capelli turchini» joue un rôle fort semblable à celui de Minerve, *Pinocchio* comme Télémaque doivent échapper aux pièges et aux ruses de tentateurs, l'île de Chypre ressemble furieusement au «paese dei balocchi», la Bétique et Salente à «l'isola delle api industriale»¹³. Mais, ajoutait aussitôt Trompeo, si les schémas sont comparables, il manque à *Télémaque* «l'odor salso di mare» – une odeur fraîche, que l'on respire avec joie, avec avidité – qui se dégage de *Pinocchio*. Bref, si *Pinocchio* a quelque chose à voir avec un livre qui voulait «instruire en amusant», on y respire également l'air du large et Trompeo analyse des emprunts – faits, dit-il, «con grande maestria e con arguzia felice» – à l'*Odyssee* : n'est-ce pas la grotte de Polyphème d'où sort ce long panache de fumée ? Non ! C'est la grotte

et les recherches de Daniela Marcheschi : ces ouvrages sont disponibles ou aisément consultables (en revanche trouver les textes de Collodi qui n'ont pas été récemment réédités n'est pas très aisé : qu'on consulte pour s'en convaincre les catalogues de la Bibliothèque nationale où seul *Pinocchio* figure !). Je précise par ailleurs que, pour bonne part, les réflexions que j'expose proviennent de discussions avec Salvatore Silvano Nigro, dont on connaît l'acuité critique et l'érudition souriante ; j'ai repris une partie de ses suggestions précieuses et je dois dire que je suis loin d'avoir transcrit exhaustivement la richesse de ses analyses ; je souhaite simplement en avoir donné une idée, la moins déformée possible.

¹² Pietro Paolo Trompeo, *Odor di mare in Pinocchio* (sept. 1939) in *Il Lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli, 1942, p. 237-242.

¹³ L'île de Chypre est décrite dans le livre quatrième, chapitre III, des *Aventures de Télémaque* : «En arrivant dans l'île, je sentis un air doux qui rendait les corps lâches et paresseux, mais qui inspirait une humeur enjouée et folâtre. Je remarquai que la campagne, naturellement fertile et agréable, était presque inculte, tant les habitants étaient ennemis du travail.» Télémaque est sur le point de succomber – on l'imagine transformé en pourceau... ou en âne ! – et ne doit son salut qu'à la fuite que lui ordonne Mentor.

La Bétique «pays qui semble avoir conservé les délices de l'âge d'or» est présenté au livre septième, chapitre VI. L'examen de la ville et du royaume de Salente est mené par Mentor au livre dixième, chap. III, IV et V ; à la suite des réformes préconisées par Mentor «tout était tranquille et riant ; mais la joie était modérée, et les plaisirs ne servaient qu'à délasser des longs travaux.» Au vrai, la Bétique est plus proche de l'état de nature que de «l'isola delle api industriale» ; quant au «réformateur» qui a dicté les lois de l'île collodienne ce devait être un Mentor simpliste : mais un tel réformateur ne suffit-il pas dans un texte comique ?

du pêcheur vert «così brutto, ma così brutto che pareva un mostro marino...» et qui n'a donc rien à envier à Polyphème dont il possède également «la ferocia beffarda» puisqu'il laisse à Pinocchio le choix de la façon dont il veut être mangé là où Polyphème déclare à Ulysse qu'il va lui faire un don : il le dévorera en dernier, après tous ses compagnons¹⁴.

Salvatore Silvano Nigro, pour sa part, relève d'autres traces, directement tirées de la littérature italienne : celles de Manzoni et de Pulci. Renzo (comme Pinocchio, et comme Télémaque) a vécu des aventures et s'est instruit en les vivant : «Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure : e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire.» Il peut faire la liste de tout ce qu'il «[ha] imparato», il a en effet «appris à vivre», à se comporter et il a changé de statut social, passant de «lavorante» à «padrone»¹⁵. Mais à côté de cette référence au modèle du roman d'éducation, de formation, il y a «le bon air marin» de l'Odyssee et de Pulci. Lorsque Pinocchio rencontre pour la première fois le Chat et le Renard, il est mis en garde par un Merle blanc qui lui conseille de ne pas écouter les conseils de mauvais camarades. «Povero merlo, non l'avesse mai detto ! Il Gatto spiccando un salto gli si avventò addosso, e senza dargli nemmeno il tempo di dire «chi» *se lo mangiò in un boccone, con le penne e tutto.*» Évidemment, c'est nous qui soulignons... car cette expression, qui est venue sous la plume de Collodi, n'est-elle pas une réminiscence – voulue ou «involontaire» – d'un passage célèbre du *Morgante* ? Au moment où Roland meurt, voici qu'apparaît «una bianca colomba» (XXVII, 158) ; c'est l'âme de Roland et quand il faudra que celui-ci ressuscite pour transmettre son épée à Charlemagne, Turpino, l'un des preux compagnons du héros la verra «con tutte le penne/in bocca entrargli veramente». Avec Pulci, on

¹⁴ Le pêcheur vert n'avait en effet rien à envier à Polyphème,
«... Orrendo mostro, né sembante
Punto alla stirpe che di pan si nutre
Ma più presto al cocuzzolo selvoso
D'una montagna smisurata...»

Et tous deux font preuve du même sens de l'humour ; le pêcheur vert déclare à Pinocchio : «In segno di amicizia e di stima particolare, lascerò a te la scelta del come vuoi essere cucinato. Desideri essere fritto in padella, oppure preferisci di essere cotto nel tegame colla salsa di pomodoro ?» On entend nettement l'écho des paroles de Polyphème à Ulysse : «L'ultimo ch'io/divorerò sarà Nessuno. Questo/riceverai da me dono ospitale.»

¹⁵ Il s'agit des toutes dernières pages des *Promessi sposi* : «Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure : e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire.» «Ho imparato», diceva, «a non mettermi ne' tumulti : ho imparato a non predicare in piazza : ho imparato a guardare con chi parlo : [...]. E cent'altre cose.»

est sans conteste dans la parodie, le jeu langagier comico-réaliste et plus du tout dans un quelconque rapport avec l'éducation ; si c'est bien le cas, si dans la «bibliothèque de Pinocchio» il y a bien à la fois Manzoni et Pulci, alors il est clair que Collodi joue avec deux modèles idéologiques et littéraires inconciliables et, dès lors, la contradiction que nous avons décrite de façon impressionniste peut être fondée sur une lecture textuelle ; or, cette réminiscence pulcienne n'est pas unique en particulier par l'intermédiaire de Margutte, le géant qui a décidé de ne plus grandir :

«[...] Il mio nome è Margutte,
Ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
Poi mi pentì quand'a mezzo fu' giunto.»

Pinocchio aussi est un personnage qui refuse de grandir ; c'est un pantin et ces derniers «non crescono mai» et, surtout, à plusieurs reprises, il prend sciemment des décisions qui vont l'empêcher de quitter ce statut «où on ne grandit jamais» pour devenir un enfant comme les autres ; il se laisse entraîner sur la plage pour voir «le terrible requin» alors qu'il a pris la résolution de «diventare un ragazzo a tutti i costi» ; plus clairement encore, il part pour «il paese dei balocchi» la veille de sa transformation. Que Collodi se situe dans la lignée de Pulci – et plus généralement dans la lignée comico-réaliste florentine – ressort aussi des choix linguistiques et stylistiques : le choix d'un florentin populaire, la présence récurrente de *motti* et proverbes, le sens aigu de la répartie et l'efficacité théâtrale des dialogues (présente dès le tout premier dialogue du livre entre Geppetto et maestr'Antonio : «— Buon giorno, maestr'Antonio, – disse Geppetto. — Che cosa fate costì per terra ? — Insegno l'abbacco alle formicole. — Buon pro vi faccia ! — Chi vi ha portato da me, compar Geppetto ? — Le gambe.»), le ton joyeux, le goût pour le «ribobolo linguistico». Un livre qui dialogue avec des auteurs aussi inconciliables que Manzoni et Pulci, le cygne de Cambrai et Homère ne peut être qu'un «livre étrange qu'on peut lire à différents niveaux, qu'il faut lire à différents niveaux car une seule lecture n'en saurait épuiser l'ambiguïté positive» (S. Nigro), «un non ovvio capolavoro» pour juger duquel «sarà bene tener presente quanto poco ufficiale sia [...] se confrontat[o] con quel manuale di ideologia in azione che è *Cuore* (C. A. Madrignani)¹⁶.

Pinocchio, à la fin du livre, se divise en deux et tout s'arrête. Tant qu'il a été double, que toutes ses composantes littéraires lui ont donné cette ambiguïté pleine de vie que nous aimons en lui, tant qu'il a été, à la fois, Renzo Tramaglino heureux d'avoir appris et le géant

¹⁶ C. A. Madrignani, *Collodi, il piccolo, Op. cit.*, p. 121.

Margutte qui refusait de grandir, un rebelle refusant travail et contraintes et un petit garçon comme il faut, il vivait de ce mouvement dialectique, rebondissait sans cesse d'une aventure à une autre en passant par des moments où il prenait de bonnes résolutions. Le voilà frappé d'un coup de baguette magique ; ses deux âmes se séparent ; l'une meurt, l'autre est frappée d'impuissance : l'illustration d'Enrico Mazzanti qui clôt l'édition de 1883 met face à face «un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti» et «un grosso burattino, appoggiato a una seggiola, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegata a mezzo». Cette image figée – presque la seule du livre qui ne saisisse pas une action¹⁷ – est emblématique. Plus rien ne peut désormais se passer : le Pinocchio-pantin est désormais immobile, le Pinocchio-enfant fait un dernier commentaire en son for intérieur, *dentro di sé*, puis se tait, définitivement ; il disparaît à jamais, incapable qu'il est, sans son âme de bois, d'être le personnage d'un livre, de tenir la scène, d'émouvoir ou de faire rire, de faire pleurer ou rêver¹⁸. Mais cette scène n'est qu'une pause provisoire : le vrai Pinocchio-aux-deux-âmes n'est pas vraiment mort ; dans la tête de ceux qui l'aiment, il court toujours, d'aventure en aventure... voilà plus de cent ans qu'il le fait et ce n'est pas demain – souhaitons-le – qu'il va s'arrêter !

¹⁷ Pour être tout à fait exact, il faut préciser qu'il y a trois autres illustrations de Mazzanti qui ne mettent pas directement en scène des fragments des aventures ; ce sont les portraits de Mangiafuoco, de la «bella Bambina dai capelli turchini» et du juge-gorille. Mais d'une certaine façon ces portraits sont internes à l'histoire, ils font partie de l'univers de Pinocchio, de sa vision subjective, donc de ses aventures ; ils n'ont donc pas la même fonction objectivante que possède la dernière illustration du livre.

¹⁸ On sait que Pinocchio-enfant-comme-il-faut réapparaît sous le nom d'Alfredo dans *Pipì o il scimmiettino color di rosa* (in Carlo Collodi, *Fiabe e racconti*, a cura di M. Vitta, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 311-361). S'il peut redevenir un personnage c'est justement que son double rebelle réapparaît également sous les traits du petit singe Pipì. Ce texte est, à l'évidence, beaucoup moins efficace que Pinocchio : ne serait-ce pas précisément parce que dans *Pipì* les deux âmes sont incarnées en deux personnages différents ? Quoi qu'il en soit, l'incapacité de Pinocchio-enfant à être, à lui seul, un personnage comique efficace me paraît indubitable.