



a cura di Isabella Pezzini  
e Paolo Fabbri

# Le avventure di Pinocchio



SEGNATURE

Signature

Collana diretta da  
Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone

15

Copyright © 2002 Meltemi editore srl, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore  
via dell'Olmata, 30 – 00184 Roma  
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407  
info@meltemieditore.it  
www.meltemieditore.it

A cura di Isabella Pezzini  
e Paolo Fabbri

# Le avventure di Pinocchio

Tra un linguaggio e l'altro



MELTEMI

Questo libro raccoglie i testi rielaborati di alcune delle relazioni presentate al Convegno “Le avventure di Pinocchio”, coordinato da Paolo Fabbri e Isabella Pezzini e svolto a Urbino (16-17-18 luglio 2001) nel quadro delle attività del Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica dell’Università di Urbino diretto da Pino Paioni.

L’occasione ci permette di ricordare e di ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile questo incontro e lo hanno arricchito con il loro contributo, in parte già raccolto nei Documenti di lavoro del Centro. Tra gli “osservatori partecipanti”, ci ha seguito amichevolmente Folco Quilici, mentre preparava il suo documentario “Labyrinth Pinocchio” (Francia/Italia 2002).

Vanno inoltre ricordati gli studenti dei seminari di analisi testuale su Pinocchio, che si sono tenuti nell’ambito degli insegnamenti di Semiotica presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell’Università La Sapienza di Roma negli anni 1999-2001, e che sono stati coordinati con paziente perizia da Laura Barcellona.

Questo lavoro è dedicato a tutti i Pinocchi del mondo, nessuno escluso.

## Indice

- p. 7 Tra un Pinocchio e l'altro  
*Isabella Pezzini*
- 35 Il burattino itinerante:  
uno studio sullo spazio  
*Laura Barcellona*
- 75 Lettore avvisato, burattino salvato.  
Strategie seriali  
*Marco D'Angelo*
- 95 Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino  
al replicante  
*Maurizio Gagliano*
- 113 Illustrare *Pinocchio*.  
Le invenzioni poetiche di Lorenzo Mattotti  
*Daniele Barbieri*
- 131 Dal testo al fumetto: la versione di Jacovitti  
*Fabrizio Di Baldo*
- 157 Il Pinocchio cinematografico  
di Giulio Antamoro  
*Raffaele de Berti*
- 175 Pinocchio nella balena  
*Nicola Dusi*

- 203 L'abito di Pinocchio  
*Antonella Gradellini*
- 235 *Ajantala-Pinocchio* di Bode Sowande:  
gemelli diversi  
*Isabella Maria Zoppi*
- 257 Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli  
*Gianfranco Marrone*
- 277 Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà  
*Paolo Fabbri*
- 299 Bibliografia
- 309 Gli autori

## Tra un Pinocchio e l'altro

*Isabella Pezzini*

L'autore strappa le pagine del suo libro, ne fa un aquilone, lo lancia nel cielo e poi guarda se prende il volo o se cade.

*Anita Desai*

### *1. Il volo di Pinocchio*

*Le avventure di Pinocchio* di Collodi sono un testo di inesauribile vitalità, all'origine di una quantità di studi critici, di orientamento e profilo anche diversissimi<sup>1</sup>, e soprattutto all'origine di infinite riprese e riproposte, di innumerevoli traduzioni, riduzioni, adattamenti, rielaborazioni creative e interpretazioni. Un successo che è motivo di sfida e di preoccupazione insieme: come osare affrontare un testo così letto e così studiato, come riuscire a non farsi travolgere dalla quantità e dalla qualità dei dati che lo riguardano, e che immediatamente gli si affollano attorno, in copiosissime armate? Nella convinzione di avere delle buone domande da porgli, riconosciamo a Pinocchio anche la capacità lieve di scrollarsi di dosso le tante e successive interpretazioni senza lasciarsene appesantire, la forza di imporci la novità di una lettura diretta, di sorprenderci e di rivelarci nuovi dettagli o venature di senso. Insomma, le qualità che secondo Italo Calvino fanno la forza di un *classico*, e rendono sempre possibile riaccostarlo<sup>2</sup>.

La prima tentazione che assale, riaprendo un dossier ricco come quello che accompagna il nostro testo, è quella di cercare di cogliere, con rinnovati strumenti di analisi, le radici testuali di tanta fortuna e produttività, e al tempo stesso di arrivare a mettere in luce alcuni principi secondo cui organizzare il corpus allargato, quella sorta di *tradizio-*

ne cui *Pinocchio* ha dato luogo. Si tratta di approfittare dell'accoglienza immediata del testo, della sua dimensione di fiaba buffa, per specificare progressivamente livelli, fuochi di lettura, per confrontare gli approcci e i loro risultati, attraversando gli ambiti espressivi e le occasioni spazio-temporali delle riproposte, cercando di indagare ancora una volta i motivi per cui un testo conosce a un tempo tanta diffusione e mantiene tanta freschezza.

## 2. Un nodo critico

Nella mappa dei luoghi critici che riguardano *Pinocchio*, uno dei più frequentati è quello relativo alla vicenda compositiva del testo. È noto che Collodi scrisse, in un primo tempo, i capitoli dal I al XV, che si concludevano con l'impiccagione del protagonista da parte degli assassini e un'esplicita clausola di *Fine*<sup>3</sup>. La *Storia di un burattino* fu così pubblicata a puntate sul «Giornale per i bambini», nuovo prodotto editoriale, tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881. Ebbe un successo inatteso e solo in seguito alle vibrante proteste dei lettori per la fine improvvisa e alle insistenze della redazione del giornale, Carlo Lorenzini si lasciò convincere a riprendere il racconto. Con il nuovo titolo *Le avventure di Pinocchio*, ricominciò la storia, e raggiunse alla fine i complessivi trentasei capitoli della versione che fu in seguito pubblicata anche in volume, con la “trasformazione definitiva” del burattino rompicollo in bravo bambino in carne e ossa<sup>4</sup>.

Che peso assumono questa cesura e poi questa ripresa in qualche modo “forzata” nell'economia strutturale del testo? Benché entrambe le parti fossero scritte in vista della pubblicazione a puntate, è facile accorgersi di una serie di differenze che ne caratterizzano la composizione<sup>5</sup>, tanto che la critica si è abituata a distinguere tra “due” Pinocchi: un primo in cui il racconto è sostanzialmente quello della corsa alla “rovina” del burattino disobbediente e refrattario al progetto educativo che lo riguarda, e un

secondo, in cui gli viene offerta un'ulteriore possibilità, sebbene dopo una ricca serie di nuove trasgressioni e sviamenti, di scegliere la retta via, figurata nella trasformazione anche fisica in bambino "vero".

Emilio Garroni, ad esempio, assume questa genesi come un cardine importante della sua lettura del 1975, intitolata per l'appunto *Pinocchio uno e bino*: alcuni aspetti della quale – attinenti l'unitarietà "profonda" del romanzo e di conseguenza l'identità del suo protagonista – sono un punto di partenza e un motivo di discussione anche per alcuni dei testi della nostra raccolta.

Garroni così riassumeva l'intento della sua analisi:

La mia lettura si baserà essenzialmente, dunque, sull'ipotesi del tutto plausibile che 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 cap. I al cap. XV, il secondo sino alla fine scandito da una o due cesure narrative (tra il XV e il XVI, tra il XXIX e il XXX, corrispondenti alle due pause principali della sua pubblicazione a puntate (Garroni 1975, p. 51)<sup>6</sup>.

*Pinocchio* sarebbe dunque un romanzo che contiene in sé, non in modo semplicemente materiale, un romanzo più breve come sua matrice. Non si tratterebbe di un romanzo "aperto" inoltre – potenzialmente "continuabile" all'infinito, come suggerito da alcuni. La sua conclusione definitiva rappresenterebbe, invece, proprio la posticipazione parzialmente rovesciata di quella conclusione più perentoria e significativa posta dal XV capitolo con la morte per impiccagione del burattino, la sua negazione-conservazione (il suo "spostamento") a un ulteriore livello di elaborazione del senso. Il tema profondo, invariante di *Pinocchio* sarebbe dunque quello di una "corsa verso la morte", realizzato nel *Pinocchio I* "nella forma di una fatalità quasi inspiegabile, di tipo definitorio", e con maggiori camuffamenti e attenuazioni nel *Pinocchio II*, tanto da mitigarne la

spietatezza e permettere di arrivare a parlarne come un “romanzo per ragazzi”, e persino “educativo” (Garroni 1975, p. 33).

La tesi tocca e solleva con tutta evidenza la questione del rapporto fra livelli di strutturazione (e interpretazione) del testo – fra superficie e profondità –, e si contrappone ad altre precedenti letture anch’esse alla ricerca di un modello narrativo soggiacente alla realizzazione discorsiva di *Pinocchio*, fin da subito attivo e responsabile non solo della sua forma finale di romanzo ma anche della sua produttività “esterna” continuamente riattualizzata.

Uno degli aspetti sottolineati nella ricerca di un modello di produttività non generico (ogni testo in effetti potrebbe dar luogo in ogni suo punto a sviluppi testuali diversi da quelli effettivamente realizzati) riguarda la *resistenza* dei tratti costitutivi che rendono Pinocchio inconfondibile, che lo rendono personaggio più adatto di altri a realizzarsi sempre in nuove storie, “a trovarsi nelle situazioni più varie conservando sempre *qualcosa* di tipicamente pinocchiesco” (ib.).

Si tratta della questione, teoricamente sempre attuale, del rapporto fra tratti distintivi (q) e tratti facoltativi o ridondanti (p), in cui “il valore da assegnare a q rispetto a p deciderà della maggiore o minore plasticità del personaggio” (ib.)<sup>7</sup>.

La tesi di Garroni è rafforzata dalla sua lettura del percorso figurativo e dal tipo di tensioni istituite fra “burattino” e “bambino”. Nel *Pinocchio I*, la “corsa verso la morte” verrebbe proprio motivata dall’essere Pinocchio una “contraddizione vivente”, *come tale non in grado di vivere* (e tantomeno di trasformarsi).

Se consideriamo la sua nascita, ad esempio, Pinocchio “è già nato prima di nascere effettivamente come burattino – è già nato nella forma di un pezzo di legno parlante capitato per caso nella bottega di Mastro Ciliegia”. Il che costituisce un indicatore importante della particolare qualità dello *stato* di Pinocchio, uno stato *di passaggio*, in quanto tale in apparenza mobile, instabile, ma al tempo stesso obbligato, nel suo disegnare in fondo una sorta di circuito

sempre uguale fra poche componenti astratte, e di risultare di conseguenza sostanzialmente contraddittorio.

Il *legno* di cui è composto il corpo di Pinocchio, allora, non sarebbe una applicazione “semplice” del teorema dell’“omino di vetro” raccontato da Gianni Rodari in *Grammatica della fantasia*, un espediente tale per cui le proprietà della materia di cui è fatto il personaggio conterrebbero in sé già tutte le sue possibili storie<sup>8</sup>. La “legnosità” esprimerebbe piuttosto una serie di qualità sul piano dell’*essere* prima ancora che su quello del *fare*<sup>9</sup>:

A queste condizioni, *Pinocchio non può quindi modificarsi realmente e neppure a rigore piegarsi*: è tutto d’un pezzo come il legno di cui è fatto, monoplanare, sempre attualmente presente, già nato e nascente, con coscienza e senza coscienza, già esperto e privo di ogni esperienza, rigido come una contraddizione, come due ingranaggi che lavorano in antitesi, come un corpuscolo puntiforme sollecitato da due forze uguali e contrarie. È, in questo senso, il personaggio più semplice che si potesse immaginare, dato che può passare soltanto di situazione in situazione senza mutarsi (...). Non potendo modificarsi realmente e neppure piegarsi, *Pinocchio può solo continuare a ribellarsi o può morire* (Garroni 1975, pp. 67-68).

Considerando a sé stante il *Pinocchio I*, l’essere burattino e di legno non avrebbe neppur tanto una funzione distintiva rispetto ai ragazzi in carne e ossa, che ne farebbe una rarità mostruosa, un’alterità rispetto alla normalità. Tanto è vero che la superficie testuale semmai enfatizza l’*indistinzione* fra i termini: nel II capitolo, ad esempio, la folla impietosita parla indifferentemente di “povero burattino” e di “ragazzo”, così come il coetaneo a cui Pinocchio vuol vendere l’abecedario, nel cap. IX, non accenna affatto alla differenza. All’estrema mobilità sul piano figurativo (Pinocchio è sempre in fuga, sempre in movimento) si accompagna un’estrema fissità “interna”: non cresce, non evolve, la competenza teorica che dà prova di conoscere, oppure la sua abilità di manipolazione – ad esempio quando si trova alle prese con Mangiafoco – convivono con la

“risposta” istintuale (la collera omicida nei confronti del grillo) e la massima ingenua disponibilità nel seguire le proprie pulsioni e gli adescamenti del mondo.

### *3. Le metamorfosi di un pezzo di legno*

Si può commentare questa lettura osservando come la ricchezza figurativa e le particolari costruzioni semantiche in cui essa si articola e si dispiega siano centrali nel testo, proprio a partire dal modo in cui si caratterizza la descrizione corporea di Pinocchio: “un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino”.

È interessante anche riflettere sul modello utilizzato per la “produzione” di Pinocchio da parte di Geppetto, attraverso i gesti dell’intaglio e della scultura, che sono successivi all’atto primario della nominazione, quasi a sottolineare la priorità dell’unità della “persona” cercata sui dettagli costruttivi. Pinocchio è “già” interamente presente nel ciocco di legno, non è un Frankenstein in cui l’assemblaggio dei pezzi incontra poi la difficoltà di animarli. La fabbrica di Pinocchio è una specificazione formale, la progressiva articolazione di un essere che manifesta un carattere unitario, quel suo specifico “garbo insolente e derisorio”.

In altri casi l’enunciatore non disdegna di costruire i suoi personaggi come “mostri semantici”, ottenuti viceversa dall’accostamento a effetto di figure apparentemente anisotopiche, ma di sicuro impatto immaginario. Così la descrizione “infernale” di Mangiafoco (cap. X):

...un omone così brutto, che metteva paura soltanto a guardarlo. Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d’inchiostro, e tanto lunga che gli scendeva dal mento sino a terra: basta dire che, quando camminava, se la pestava coi piedi. La sua bocca era larga come un forno, i suoi occhi parevano lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro; e con le mani schioccava una grossa frusta, fatta di serpenti e di code di volpe attorcigliate insieme.

O quella del pesce-cane (cap. XXIV):

– Se gli è grosso!... – replicò il delfino. – Perché tu possa fartene un'idea, ti dirò che è più grosso di un casamento di cinque piani, ed ha una boccaccia così larga e profonda, che ci passerebbe comodamente tutto il treno della strada ferrata colla macchina accesa.

L'uso reiterato della *similitudine* è un procedimento costante nelle descrizioni collodiane, dove ad esempio il vivente è descritto con montaggi di “pezzi” del mondo inanimato, e viceversa l'inanimato con elementi viventi. Ed è questo particolare uso delle similitudini, per lo più animali, che viene insistentemente dispiegato anche nel caso di Pinocchio, come una strategia volta a suggerire immagini e movimento, quasi a negare quanto più possibile la *rigidità*: quella che ci si attenderebbe dalle avventure di un corpo di legno e dal testo che le racconta. Citiamo quasi a caso:

cap. VI: ...[Pinocchio] in un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori e col fiato grosso, come un cane da caccia.

cap. VII: ...gridò il burattino, rivoltandosi come una vipera.

cap. X: ...il povero Pinocchio, divincolandosi come un'anguilla fuori dell'acqua, strillava disperatamente.

E ancora, Pinocchio “si arrampica come uno scoiattolo su per la barba del burattinaio”, “corre a salti come un levriero”, è trasportato “per la collottola come un agnellino di latte”...: il discorso *lo fa vedere* come un essere in perenne metamorfosi (e il tratto insistito di piccolo animale, di “cucciolo” è quanto già accomuna “burattino” e “bambino”).

La rigidità lignea viene negata anche dall'autonoma *plasticità* del corpo che Pinocchio *non controlla* e che *lo tradisce*, i cui sintomi si presentano davvero come passioni del corpo, del tutto in accordo con il suo essere un “soggetto voluto”, come direbbe Jacques Geninasca, e cioè un soggetto “luogo di desiderio e di paura, definito dalla spontaneità della sua esistenza timica, incapace di progetti,

di un fare subordinato al sapere e al volere, che ne reggano le intenzioni preliminari” (Geninasca 1997, p. 46)<sup>10</sup>. Corpo che soprattutto *lo paralizza*, blocca il suo essere inafferrabile, con metamorfosi stavolta di irrigidimento, improvvise e incontenibili vegetazioni, o acuminarsi di arti bloccati, e loro conficcarsi nel fango, nella porta, e meccanico ribadirsi. L'essere di legno appare allora più astrattamente come una forma duttile di “resistenza”, un tratto forse più aspettuale che semantico.

Tornando alla lettura garroniana, se il succo del *Pinocchio I* sembra dunque quello espresso nel capitolo XXV con la sentenza: “i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini”, il *Pinocchio II* darebbe viceversa l'occasione al romanzo di tornare su se stesso, di “transvalutarsi”, e cioè di riorganizzare dinamicamente i suoi materiali. Qui, allora, semplificando molto, Pinocchio deve essere un burattino *proprio perché* possa poi trasformarsi in ragazzo:

In *Pinocchio II* assistiamo al processo abbastanza rigoroso e graduale dal burattino all'animale (e poi da questo, come in un lampo, al ragazzo), un processo di “animalizzazione” che è una sorta di reimmersione di Pinocchio nel mondo organico, un fargli ripercorrere il cammino evolutivo che porta dal preumano all'umano (Garroni 1975, p. 117).

A scorrere la seconda parte del testo, in effetti, la presenza della figuratività animale, in relazione al burattino, è fortissima anche a livello di definizione attoriale, oltre a essere garantita, come in precedenza, dalle similitudini che specificano gli stati puntuali di Pinocchio: nel cap. XVII, sebbene sia il suo essere di legno ad averne permesso la guarigione, Pinocchio è detto “vispo e allegro come un gallettino di primo canto”, e subito dopo essere stato liberato dal naso paralizzante, comincia nuovamente a “correre come un capriolo”, così come al XX, uscito dalla prigione, “correva a salti come un levriero”.

Ma è forse proprio il cap. XXI, quello in cui Pinocchio è preso dal contadino schiavista, il più interessante per la messa in moto del processo di trasformazione, tutto giocato com'è sui rapporti tra attorialità e ruoli e quindi sull'identità. Pensando di trovare una faina nella tagliola, il contadino trova invece "un ragazzo", dice la lettera del testo, lo prende per la collottola e lo porta di peso sino a casa "come si porterebbe un agnellino da latte". La punizione per averlo colto a rubare è di fargli fare da *cane da guardia*: "Ricordati di stare a orecchi dritti e di abbaiare". Le faine che sopraggiungono nella notte lo prendono per cane, e con loro invece Pinocchio tiene a precisare di essere un *burattino*, pur abbaiando poi "proprio come un cane da guardia". Con il padrone rivendica ancora la sua onestà di burattino, e per finire è complimentato come "bravo ragazzo".

Qui l'identità attoriale di Pinocchio ci appare davvero una struttura topologica, un "luogo" astratto investito vertiginosamente da destinanti rappresentativi di universi di valori diversi, e a partire dalla loro prospettiva, di proprietà e ruoli altrettanto diversi, e che però "fanno sistema".

A loro volta essi sono portatori – attraverso il gioco ripetuto del riconoscimento/correzione – della memoria narrativa riguardante Pinocchio, continuamente sul punto, come sottolinea Paolo Fabbri, di "collassare" allo stadio di sviluppo anteriore a quello in cui si trova.

Il tema dell'identità di burattino rivendicata contro l'essere scambiato per animale ritorna nel cap. XXVIII con l'incontro con il Pescatore verde (vegetale-animale) che lo tratta da pesce-burattino (e in effetti, per liberarsi, il burattino "si divincolava come un'anguilla"). E animale Pinocchio dovrà proprio diventare (cap. XXXII) nel momento della vera metamorfosi corporea, così accuratamente descritta nella sua gradualità prima fisica (lo spuntare delle orecchie) poi passionale. È solo quando con Lucignolo ridono come pazzi, vedendosi l'un l'altro come in uno specchio, che si trasformano del tutto in somari: il dramma si rovescia in commedia, prima di compiersi. In seguito, Pinocchio sarà pelle di tamburo, mangiato dai pesci:

“buccia asinina”, “osso”, e di nuovo “pezzo di legno stagionato”, buono per accendere il fuoco nel caminetto: siamo proprio al ritorno all’inizio, nella bottega di mastro Ciliegia: “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”.

E a questo punto Pinocchio scappa di nuovo via “come un delfino in vena di buon umore”, pronto per essere ingoiato dal pesce-cane “come un tortellino di Bologna” – ora buono da mangiare, dove l’animale e il vegetale fanno “composto” e non più “misto” mostruoso.

Pronto per rinascere e rimorire ancora, sino alla fine senza fine dei suoi giorni.

#### 4. *I testi della raccolta*

Tensione fra strutture profonde e più superficiali, identità e trasformazione attoriale, ricchezza e organizzazione figurativa, complessità e orientamento dei valori in gioco, forme di sincretismo: come si vede, anche a esser prudenti, i temi di riflessione offerti da *Pinocchio* si addensano subito, reagiscono immediatamente alle questioni che si pone un approccio semiotico al testo.

All’inizio della nostra ricognizione abbiamo due saggi che possono aiutarci anzitutto a ritrovare uno sguardo d’insieme sulle *Avventure*.

Lo studio di Laura Barcellona sulla spazialità, svolto secondo la metodologia greimasiana, individua un modello coerente per l’insieme del testo, che una volta messo in luce gli restituisce una forte unitarietà e ne offre una mappatura ben leggibile. L’ipotesi esplorata è che al di là delle loro determinazioni semantiche (e cioè del loro essere figure del mondo narrativo come case, teatri, scuole, prigionieri ecc.) gli spazi del racconto complessivamente funzionino come articolazione topologica chiara “dello statuto modale e patemico del soggetto enunciato e delle relazioni fra attanti”. Ogni

diverso spazio rappresenta uno dei diversi ambiti di valore che Pinocchio deve esperire, spesso dominato dalla presenza di un soggetto che si pone come Destinante (o Antidestinate) nei suoi confronti. Pinocchio si trova così, all'interno di ogni diverso spazio, ad essere "sottomesso" a un volere altrui, in un rapporto di conflitto o viceversa di compatibilità (e quindi sul piano patemico di *euforia* o di *disforia*) con quelli che sono – o gli appaiono momentaneamente – i "suoi" reali desideri. La *casa* di Geppetto (come poi quelle della fata) è ad esempio con tutta evidenza il luogo dell'obbligo, della sottomissione e del dover essere, tanto quanto il *fuori casa* è il luogo della scelta, dell'affermazione dell'autonomia. Data l'inesausta mobilità di Pinocchio, di particolare interesse si rivela la figura della *strada*, dalle ricche ambiguità: la strada che separa e raccorda al tempo stesso i diversi spazi della geografia testuale, le diverse esperienze e i diversi valori messi in gioco. Sulla strada il burattino si ritrova con sé tra un'avventura e l'altra, riprende con le migliori intenzioni il filo dei suoi pensieri e un cammino interrotto, ma incontra sempre anche nuove vie *traverse* che lo riportano all'incertezza e alle nuove deviazioni, prima della ricomposizione finale in un luogo proprio, dove finalmente "metter su casa" con il padre.

Marco D'Angelo riprende la questione della cesura del testo e della morte "provvisoria" del burattino alla fine del XV capitolo nei termini di un procedimento "seriale" tipico della nascente cultura di massa, cercando di fare interagire la lettura garroniana con quella mediologica (Bettetini 1994; Colombo 1998). Quest'ultimo approccio vede nelle particolari circostanze di produzione/enunciazione del testo collodiano la radice della profonda "congenialità" fra Pinocchio, l'industria culturale e i suoi procedimenti, che ha dato luogo a una vastissima tipologia di riprese e di traduzioni<sup>11</sup>. La suddivisione in "puntate" del testo al momento della pubblicazione, ad esempio, è analizzata da D'Angelo non solo in termini di opportunismo editoriale, ma come effettiva componente della strategia discorsiva del testo, marcata da continue "chiusure" e "riaperture" narrative, destinata a

influenzare anche la ricezione-interpretazione, nel gioco aspettuale continuamente riattivato fra attese e loro soddisfazioni temporanee, terminatività e duratività delle vicende, fra parti e intero. Un meccanismo che pare funzionare anche riflessivamente, come un livello interno al testo di continua auto-reinterpretazione, confermato, oltre che dai sommari in testa a ogni capitolo, dai frequenti “riassunti” delle proprie avventure, spesso scombicchierati, che Pinocchio fornisce ai suoi interlocutori, lettori compresi<sup>12</sup>.

Di questo gioco è emblema la sua stessa morte apparente e poi la risurrezione, accolta dall'esilarante consulto degli esperti riuniti dalla fata al suo capezzale, consulto che sembra ironizzare in anticipo su quello dei tanti critici testuali a venire, anche loro a interrogarsi e a discettare su quella strana “morte” del burattino prontamente ristabilito.

Del resto non v'è dubbio che questa quasi-morte sia un evento cruciale del racconto, come mostra anche la lettura di Maurizio Gagliano, di impianto ermeneutico-freudiano. Essa sostiene che, a questo punto del racconto, Collodi lo volesse o no, Pinocchio non poteva morire impiccato “perché non /aveva/ ancora conquistato quella condizione completa di essere vivente che è il presupposto della morte come progetto”. Condizione che lo apparenta a molte altre creature in apparenza vive ma drammaticamente incomplete del nostro immaginario fantastico, come i cyborg disperati e consapevoli di *Blade runner*, analizzati nel film di Ridley Scott (1982), o, nella ancora più diretta citazione, come i bambini-giocattolo tristi di *A. I.*, nel racconto di Brian Aldriss e poi nel film di Steven Spielberg (2001).

### 5. *Visualità in Pinocchio*

L'intervento di Gagliano, con il suo riferimento alla trasposizione cinematografica del romanzo di Philip Dick, apre su un altro tema portante della nostra raccolta, quello delle trasposizioni di *Pinocchio* in altri linguaggi e sistemi espressivi, oggi ancora arricchite dal film di grande impegno

artistico e produttivo di Roberto Benigni<sup>13</sup>. Alle radici di tutte queste rivisitazioni vi sono certo altri tratti “nativi” di Pinocchio: non a caso tutto un filone della critica, a cominciare dallo “scopritore” Paul Hazard, ha visto in *Pinocchio* e nella sua tessitura testuale e linguistica una stretta parentela con il teatro delle maschere, con il repertorio dei burattini e delle marionette, in particolare con il “teatro di Stenterello”<sup>14</sup>. Quasi a suggerire che il *Pinocchio* di Collodi, che consideriamo l'originale, fosse in realtà, a sua volta, la trasposizione di canovacci teatrali in letteratura.

Che Pinocchio sia congeniale a ogni forma di visualizzazione è già scritto nel suo esordio, che sul «Giornale per i bambini» fu appunto di testo illustrato, sincretico. Le sue puntate furono infatti accompagnate dalle vignette di Ugo Fleres, mentre la prima edizione in volume, come altre successive quattro, ebbero le celebri illustrazioni di Enrico Mazzanti. Da allora in poi, illustrare *Pinocchio* divenne di per sé titolo di merito curriculare<sup>15</sup>.

Le illustrazioni di Mazzanti si presentano come un corredo interno al testo, e quindi andrebbero considerate sua parte integrante: la linearità del testo verbale si apre a tratti nella planarità della figura, che interrompe e ritma visivamente il blocco grigio e uniforme dei caratteri a stampa, e richiede un cambio di modalità di lettura. Se abbandoniamo le considerazioni relative alla genesi pragmatica del testo, con i due diversi autori empirici e il probabile triplice intervento a cui venne successivamente sottoposto (prima la scrittura da parte di Lorenzini, poi l'illustrazione di Mazzanti, infine l'impaginazione grafica) e consideriamo in modo più astratto la strategia complessiva di enunciazione del testo, possiamo cercare di osservare alcune diverse modalità di innesto/disinnesto (*débrayage/embrayage*) e quindi di *montaggio* tra verbale e visivo. Osservando con attenzione i punti di inserimento delle vignette, vediamo che in genere esse sono qualcosa di più che semplici “conversioni” di parti del testo verbale. Ne appaiono piuttosto delle *espansioni visive*, che mentre creano una pausa nello scorrimento delle righe di scrittura sollecita-

no anche l'intervento di un diverso tipo di lettura<sup>16</sup>. In alcuni casi le vignette funzionano da *focalizzatori*, restituiscono una *durata* all'azione descritta nel testo, portandola inoltre in primo piano: così nel I capitolo la figura che rappresenta Geppetto alle prese con il ciocco di legno viene inserita appena prima della battuta che vi manifesta all'improvviso l'esistenza di un'"anima parlante". Per dare l'idea dello stupore di Geppetto e della sospensione provocata nella sua azione è così necessario anticipare leggermente l'effetto (come del resto fa anche il testo verbale) e dare così una durata al momento puntuale:

...ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi:



– Non mi picchiar tanto forte!

Nel secondo capitolo l'illustrazione della lotta fra i due falegnami viene inserita quando per la terza volta Geppetto si sente chiamare Polendina – crede – da maestr'Antonio:

...Geppetto perse il lume degli occhi, e si avventò sul falegname; e lì se ne dettero un sacco e una sporta.



A battaglia finita, maestr'Antonio si trovò due graffi di più sul naso...

Anche in questo caso, la vignetta offre una sorta di *durata percettiva* all'azione descritta, il che accade in modo particolarmente espressivo nel XV capitolo, con l'icona di Pinocchio



impiccato all'albero: un'impiccagione e una morte, come già si è detto, particolarmente "lunghe", rese plasticamente dalla posizione obliqua del burattino rispetto alla verticalità del tronco dell'albero, sottolineate dai tratti grafici che richiamano il penoso dondolio del corpo di Pinocchio, provocato dal "vento impetuoso di tramontana" che accompagna l'evento.

In altri casi la vignetta sceglie di rappresentare un *punctum*, il momento puntuativo e sintetico del paragrafo, come nel cap. XIV, dove si vedono i due briganti maldestri inseguitori di Pinocchio *nell'istante in cui* cadono nell'acqua (uno è già dentro e l'altro ancora in caduta) e al tempo stesso Pinocchio corre via "a gambe levate". L'immagine anche stavolta si apre nel testo *appena prima* che Pinocchio pronunci la battuta conclusiva della peripezia in corso:

...E gli assassini saltarono anche loro, ma non avendo preso bene la misura, *patatunfete!*... cascarono giù nel bel mezzo del fosso. Pinocchio che sentì il tonfo e gli schizzi dell'acqua, urlò ridendo e seguitando a correre:



– Buon bagno, signori assassini.

Un tratto caratteristico dello stile di Mazzanti è l'uso di espressionistiche *silhouette* nere per rappresentare i personaggi, che rendono quasi semi-simbolicamente un gesto,

un'azione (in particolare ricorre la fuga di Pinocchio a braccia e gambe levate, nel massimo dinamismo grafico). Il che, per l'astrazione che comporta, in parte contraddice il *topos* secondo il quale, nel passaggio dall'espressione verbale a quella visiva, si sarebbe in obbligo di esplicitare tratti o proprietà che nel primo linguaggio possono rimanere tranquillamente "narcotizzati" (Eco 2000). Un caso interessante in questo senso lo troviamo anche nel cap. X, dove il ritratto di Mangiafoco compare puntuale dopo la già citata fosca descrizione "arcimboltesca" dell'impresario. Mazzanti non tenta affatto di tradurla visivamente, come sarebbe facile aspettarsi, ma viceversa sceglie una sorta di ritorno al realismo, quasi a sottolineare per contrasto l'aspetto "immaginifico" della descrizione verbale, e d'altra parte la propria autonomia espressiva.



Il cap. XVI, d'altronde, attacca subito dopo il sommario con un vero e proprio ritratto (ha un filetto nero come cornice, e la sigla-firma EM in basso a sinistra) della "bella bambina dei capelli turchini", che appena comparsa, nel capitolo precedente, in apparenza già morta, è invece destinata ad avere un ruolo cruciale in questa nuova parte del racconto. In questo caso, è vero, l'immagine esplicita i tratti di una figura che nel verbale rimane piuttosto vaga, e tra l'altro sceglie di farlo in modo non particolarmente fantastico: è in effetti "solo" una bella bambina quella che sorride guardando all'ingiù, forse affacciandosi alla finestra...



Testo verbale e illustrazione, oltre a tentare di compenetrarsi come abbiamo visto sinora, possono costituire anche due piani di espressione relativamente autonomi. Lo conferma l'esperienza di lettura dei bambini, di cui ci dà un resoconto illustre Italo Calvino, quando ricorda la potenza fantasmatica che liberavano ai suoi occhi le vignette dei primi fumetti avuti per le mani, cui la lettura successiva delle parti scritte non avrebbe aggiunto niente. "La lettura delle figure senza parole – scrive – è stata certo

per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine" (Calvino 1988, p. 93).

Ma un testo come quello di *Pinocchio*, ricco di dialoghi, esclamazioni, interiezioni, interventi enunciativi, si presta assai bene anche alla lettura ad alta voce, suggerisce anche a coloro che sanno già leggere la possibilità di porsi in ascolto, e potersi dedicare più liberamente all'esplorazione intensiva delle figure.

Le diverse pratiche di trasposizione, ciascuna con i mezzi offerti dai linguaggi utilizzati, sembrano così tendere quanto più possibile a costruire tra i livelli espressivi effetti di *simultaneità*, in un percorso alla ricerca di un'autonomia progressiva capace di inglobare pratiche e linguaggi "precedenti". Potremmo ad esempio vedere una sorta di progressione della complessità semiotico-sincretica nel passaggio dall'illustrazione *nel* testo (dominanza del testo verbale) al *fuori* testo (autonomia rispettiva), al fumetto, al cinema e al teatro.

#### 6. *Pinocchio da un medium all'altro*

Daniele Barbieri esamina il recente lavoro di illustrazione di Lorenzo Mattotti (1991) proprio nel tentativo di compiere una prima astrazione dei significati "narrativi" delle immagini, necessariamente parassitari rispetto al romanzo, per poter cogliere appieno la più generale proposta di risegmentazione percettiva operata dall'artista. E tornare solo in seguito, dopo averne apprezzato l'originalità e la portata espressiva, a ritrovare nelle sue figure *anche* una personale rilettura di *Pinocchio*, capace di cogliere e riproporre con i propri mezzi il livello intensamente poetico del testo collodiano.

Fabrizio Di Baldo si sofferma invece sulle scelte traspositive di un celebre autore di fumetti, Benito Jacovitti, tornato fra l'altro su *Pinocchio* a diverse riprese. Nel caso del fumetto la relazione di dipendenza/autonomia del linguaggio adottato rispetto al testo di partenza sembra porsi con meno evidenza rispetto all'illustrazione, eppure a un'analisi approfondita traspare tutta la delicatezza delle

tante operazioni necessarie al mantenimento di una voluta fedeltà al testo collodiano, pur nelle proposte di un'interpretazione profondamente originale. Dalla quale peraltro inizia a emergere anche il progressivo stratificarsi delle letture precedenti di *Pinocchio*, il consolidarsi di un corpus sempre più vasto e organizzato di interpreti e quindi di interpretazioni, di inevitabili riferimenti al secondo grado.

Così è stato, ed è tuttora, anche per le riscritture cinematografiche e gli adattamenti teatrali, in quel movimento di attualizzazione e contemporanea ri-virtualizzazione, di messa in evidenza e di parallela sfocatura di aspetti diversi del testo "di partenza". Movimento così ben sottolineato da Paolo Fabbri, in un intervento recente "sul trasporre":

I nuovi tipi di contesti in cui si è trasformata la cultura consentono all'opera di esemplificare proprietà che prima non ci sembravano pertinenti. Quello che è *transducibile* a un certo punto esemplificava delle proprietà del testo di arrivo e di quello di partenza, mostrava che a quel livello era possibile tradurre. Quando cambia la cultura e si trasforma la lingua, diventano improvvisamente esemplificabili altre proprietà che non lo erano prima. Perché è chiaro che sono i nuovi, mutati co-testi che aiutano a formulare esemplificazioni di livello che prima non si potevano fare. (...) Il traducibile ridiventa riserva di traducibilità futura: la traduzione riesemplifica, in funzione dei nuovi co-testi, le pertinenze che consentono nuovi tipi di traducibilità (Fabbri 2000, pp. 271-272).

Sono osservazioni che appaiono particolarmente calzanti nel caso degli adattamenti cinematografici presi in considerazione da Raffaele De Berti e Nicola Dusi.

Il primo è un film del 1911 di Giulio Antamoro, che ha la particolarità di presentare, fra le variazioni rispetto all'originale, un'avventura di Pinocchio e Geppetto fra gli indiani d'America. È l'occasione per una riflessione sul film come "prodotto culturale complesso, frutto di un gioco interattivo fra testi provenienti da media diversi nell'ambito di uno specifico contesto storico-sociale", che

rinegozia il patto comunicativo originario con il proprio nuovo lettore-spettatore. In effetti, come notava Greimas, le nuove interpretazioni di uno stesso testo, più che offrirci informazioni sui modi in cui esso sarebbe “cambiato”, ci offrono informazioni sulla cultura che lo sta leggendo<sup>17</sup>. Nel caso particolare, il Pinocchio di Antamoro ci parla dell'insorgente gusto per il *western*, diffuso in un pubblico affascinato dai temi esotici, dai viaggi e dalle avventure in nuovi territori dell'immaginario.

La strategia di lettura di Nicola Dusi parte invece dall'esame di una configurazione discorsiva già centrale nel testo di Collodi, l'inghiottimento da parte della balena – su cui non a caso si innestava anche la peripezia *western* di cui abbiamo appena detto – per ricostruirne da un lato le fonti, dall'altro verificarne alcune celebri trasposizioni audiovisive, nel cartone della Disney (1940), nel film di Guardone (1947), nel film TV di Comencini (1972). Il proposito è anche di arrivare a distinguere tra le trasposizioni orientate a mettere in luce potenzialità semantiche del testo letterario rimaste implicite (Eco 2000) e quelle che tentano di costruire nuovi destinatari adeguandolo alla cultura di arrivo (Fabbri 2000; Calabrese 2000).

Per quanto riguarda le riduzioni teatrali, i due contributi di Antonella Gradellini e di Isabella Maria Zoppi risultano interessanti anche per la loro diversa eccentricità. Il primo si focalizza sull'abito di Pinocchio, che dapprima viene studiato nelle sue (poche) trasformazioni significanti all'interno del testo e in seguito nelle molte trasfigurazioni assunte negli adattamenti del vasto corpus considerato. L'indagine mostra efficacemente come l'esame dell'espansione di una figura in apparenza periferica nel testo verbale possa farsi filo conduttore di una scelta interpretativa nel suo complesso, in particolare nel caso della trasposizione teatrale, che deve quanto più possibile rendere concreta e semanticamente densa la “presenza” attoriale.

Zoppi rivela invece una sorta di dialogo sorprendente, e molto attuale per il tipo di innesto culturale propo-

sto, tra il burattino e una complessa figura della mitologia nigeriana, Ajantala, ripresa da un autore africano contemporaneo, Bode Sowande. L'avventura stavolta è un caso di *contaminazione* multi-etnica, per cui Pinocchio viene a trovarsi inserito in un modulo della tradizione orale yoruba, a sua volta ricontestualizzato all'interno di un'opera teatrale ambientata in una metropoli africana, probabilmente Lagos...

### 7. *L'esemplarità del testo*

Da uno sguardo che viene da lontano a uno troppo ravvicinato, dagli esiti egualmente visionari: quello di Giorgio Manganelli in *Pinocchio: un libro parallelo*. È Gianfranco Marrone che si fa carico di dipanarne l'impianto, tornando di necessità a riflettere sui nessi fra interpretazione e traduzione. La sua ipotesi è che l'opera di Manganelli giochi contemporaneamente su due forme di *parallelismo*: uno *esterno*, per cui testi diversi si copiano e si modificano fra loro, secondo una tassonomia preordinata di regole di passaggio e una concezione para-decostruttiva della lettura, e uno invece *interno* al testo, teso a magnificarne o viceversa narcotizzarne la molteplicità dei percorsi di lettura. Ne risulta un'opera che per certi versi è una iper-interpretazione innovativa di *Pinocchio*, mentre per altri versi si avvicina a una vera e propria analisi testuale, a un'interpretazione semiotica in senso proprio. Dal punto di vista di una teoria semiotica della traduzione, inoltre, Marrone propone di considerare il *tour de force* manganelliano non solo come un *rewording* infralinguistico, ma soprattutto come un caso di *traduzione interdiscorsiva*. Se si accetta cioè una nozione di traduzione ampliata sino a comprendere i casi di trasposizione tra tipi di discorso, a prescindere dal lavoro compiuto sul piano dell'espressione:

Così, quando Manganelli mette in parallelo le due bare o i tre Paesi, non sta soltanto esplicitando ciò che Collodi aveva

mantenuto implicito, e dunque interpretando il testo di partenza aggiungendoci del suo, egli sta soprattutto compiendo un'operazione di traduzione: il medesimo contenuto macrotestuale – la vicenda di Pinocchio – riceve infatti nuove espressioni.

In chiusura, l'intervento di Paolo Fabbri riconfigura nuovamente le interrogazioni sulle qualità "germinative" del testo, soprattutto nei termini di una riflessione di metodo che si riverbera a ritroso anche sulle ricerche appena presentate.

La sua ipotesi muove dal riconoscere in *Pinocchio* una fondamentale quanto stratificata *qualità mitica*, che gli permetterebbe di conservare un nucleo identitario stabile pur attraverso le infinite forme di traduzione e riuso, e anzi, sarebbe l'effetto e la causa insieme di questa stessa traducibilità. Si tratta allora di individuare le relazioni tra alcuni tratti distintivi profondi messi in gioco dal testo, la cui funzione sarebbe di essere elementi di equilibrio, più o meno stabile, tra contraddizioni suscettibili di soluzioni diverse. Per questa via sarebbe possibile riconoscere forme di temporanea dominanza all'interno di strutture partecipative, che ammettono che la parte e il tutto siano simultaneamente compresenti in una categoria. L'effetto a livello di superficie testuale potrebbe anche essere l'apparente continua contraddittorietà della vicenda pinocchiesca, figurata ad esempio nell'estrema *mobilità* del burattino di cui già abbiamo detto.

Fra le reti di relazioni è certamente compresa la tensione evolutiva che caratterizza Pinocchio nel passaggio dall'ambito vegetale, a quello animale e finalmente umano: una tensione che non sarebbe affatto "lineare" da uno stato all'altro, dall'inizio alla fine del racconto, ma che sarebbe anzi caratterizzata da una continua tendenza, o minaccia, alla *regressione*: "Pinocchio è un personaggio *ambiguo* secondo i classici moduli di alcune categorie mitiche, è un personaggio *instabile*, sempre sottoposto a trasformazione: o umano o animale o vegetale", con conseguenti *forme di vita* altrettanto instabili.

Legata alla problematica del mitismo risulta quella della *traducibilità*, ritenuta fra l'altro una via metodologicamente più produttiva rispetto a quella tradizionale dell'escussione delle fonti. Un'organizzazione "mitica" del testo come quella accennata presenta infatti ampie possibilità traduttive e interpretative, essendo una sorta di "concentrato di possibilità narrative", e la griglia teorica per analizzarle in modo sistematico potrebbe essere quella a suo tempo fornita a livello linguistico da Hjelmslev in termini di *varianti, variazioni e varietà*. Un'impostazione che permette tra l'altro di recuperare la vocazione *comparatista* dell'analisi testuale di orientamento semiotico: comparare testi tra loro è al tempo stesso costruire criteri di comparabilità, "usare – come scrive Fabbri – il testo come strategia di costruzione co-testuale", non partire da contesti i cui limiti non si saprebbero definire, ma lavorare piuttosto alla messa a punto di ipotesi di ricerca da un numero definito di testi.

Il "caso Pinocchio", dunque, presenta un'esemplarità che non si esaurisce in se stessa, ma si colloca come un nodo sensibile nel progetto più vasto dell'analisi culturale, oggi chiamata di continuo a confrontarsi con ogni sorta di peripezia testuale.

<sup>1</sup> Il testo fu commissionato dal «Giornale per i bambini» fondato da Ferdinando Martini a Carlo Lorenzini nel 1881, quando era già un affermato autore "per ragazzi" impegnato nel progetto pedagogico-editoriale dei librai-editori fiorentini Felice e Alessandro Paggi. Il primo intervento critico autorevole sulle *Avventure di Pinocchio*, e che lo considerasse al di là dell'etichetta riduttiva di libro per ragazzi, fu del critico francese Paul Hazard (1914), che ne sottolineò il legame con il teatro popolare italiano, a cui seguì otto anni dopo un *Elogio di Pinocchio* di Pietro Pancrazi. Poi ci furono le letture di Benedetto Croce, di Gianfranco Contini e di molti altri critici illustri (cfr. Asor Rosa 1997). La costituzione, negli anni Cinquanta, di una Fondazione Nazionale dedicata a Pinocchio, a Pescia, che ha promosso l'edizione critica del testo curata da Ornella Castellani Polidori del 1983, oltre che diversi convegni tematici, nonché l'apertura di un parco dedicato al burattino, hanno rappresentato un'ulteriore forma di "istituzionalizzazione" del testo e della sua frequentazione critica e creativa.

<sup>2</sup> Calvino offre 14 brevi definizioni del classico, collegate fra loro, che giocano sui paradossi della lettura di scoperta e della rilettura, del patrimonio culturale e dell'esperienza individuale, della memoria e dell'attualità, dell'approccio colto e viceversa ingenuo... Non c'è *Pinocchio* fra i classici direttamente commentati, ma è chiaro che il programma di Calvino è aperto e affidato a ogni lettore (Calvino 1991, pp. 11-19: il testo originale è del 1981).

<sup>3</sup> Esiste anche una "morale" preparata da Collodi per la chiusa dei 15 capitoli, ma che non fu pubblicata, forse scartata dallo stesso autore. Recita così: "Amici miei, avete dunque capito? Tenetevi lontani i cattivi compagni, e i libri cattivi: perché alla vostra età, un compagno cattivo o un libro cattivo possono esser molte volte cagione della vostra 'rovina'" (cit. in Castellani Pollidori 1983, p. XIX).

<sup>4</sup> Cfr. l'edizione critica curata da Ornella Castellani Pollidori, 1983. Il secondo nucleo narrativo fu pubblicato sul giornale tra il 26 febbraio e il primo giugno 1882, e si concluse, dopo una nuova sospensione durata oltre cinque mesi, il 25 gennaio 1883. Già nel febbraio 1883 gli editori Paggi pubblicarono in volume *Le Avventure*, ora con le illustrazioni di Enrico Mazzanti, dopo un'attenta revisione del testo da parte di Lorenzini, che, fra l'altro, introdusse i celebri sommari all'inizio di ogni capitolo, riscrisse i punti "critici" del racconto, eliminò avvertenze e notazioni legate alla precedente pubblicazione a puntate e insomma si assunse pienamente la paternità del nuovo *Pinocchio* curandone l'unitarietà.

<sup>5</sup> Cfr. *infra* il capitolo di Marco D'Angelo.

<sup>6</sup> La seconda pausa corrisponde al ritorno a casa dalla Fata, con la promessa di diventare il giorno dopo un bambino, e invece poi la partenza per il Paese dei Balocchi con Lucignolo.

<sup>7</sup> Si tratta di un tema semantico classico, risolto diversamente dai vari autori, ma sempre nel tentativo di individuare e distinguere un nucleo più stabile di proprietà da una costellazione più variabile e contingente, la "permanenza attoriale" al di là delle trasformazioni tipicamente narrative. Eco ad esempio (1979) parla di proprietà necessarie e accessorie; Greimas (1983) pensa all'attore come a una "struttura topologica" in cui si integrano ruoli attanziali (relativi a una sintassi narrativa) e ruoli tematici (di pertinenza semantica); Geninasca (1997) propone di parlare di variabili attoriali, specificate dalla formula relazionale  $A(x;y)$ , dove  $x$  e  $y$  potrebbero variare nel corso del racconto senza compromettere l'identità di  $A$ . Ricoeur (1990) distingue fra *idem* (l'insieme di caratteri invariati "esterni") e *ipse* (la "tenuta" del soggetto, la sua capacità di "mantenere la parola data"). Fra i problemi interessanti che pone questa questione vi è quello della *trasformazione* come proprium della narratività: vi sono tratti che le sono impermeabili oppure costitutivamente essa dovrebbe riguardare i tratti più intimi e profondi dell'entità considerata? I tratti della permanenza attoriale sarebbero in questo caso una pura apparenza, necessaria a cogliere la radicale trasformazione avvenuta: così alla fine di *Pinocchio* il burattino ormai inanimato accanto al ragazzino in carne e ossa funzionerebbe da memoria semantica.

<sup>8</sup> "Il personaggio di legno deve guardarsi dal fuoco che può bruciarli i piedi, in acqua galleggia facilmente, il suo pugno è secco come una bastonata, se lo impiccano non muore, i pesci non lo possono mangiare: tutte cose che

giustamente succedono in Pinocchio, perché è di legno. Se Pinocchio fosse di ferro, gli succedrebbero avventure di tutt'altro genere" (Rodari 1973, p. 91).

<sup>9</sup> "Il pescatore – tipico ruolo tematico – porta in sé, evidentemente, tutte le possibilità del suo fare, tutto ciò che ci si può aspettare dal suo comportamento", dice Greimas (1983, p. 60): nell'esempio di Rodari, e di Pinocchio, abbiamo un investimento semantico più radicale. Una figura normalmente associata al tratto di inanimato, portatrice di configurazioni e percorsi propri, si trova innestata su ruoli agenziali tipici di figure nominali "animate". Un pescatore di legno, o di vetro, è così portatore di tutto il suo fare, però secondo inibizioni specifiche, che gli provengono dal conflitto isotopico instaurato dalla sua stessa concezione, e che partecipa a pieno diritto di quella lettura metaforica che fa immediatamente scattare. Le "qualità" del legno di cui P. è fatto rendono possibili una serie di percorsi figurativi effettivamente sfruttati nel romanzo, ma al tempo stesso, se letti nei termini tali per cui non sarebbero tanto "scarti" di fenomeni di corporeità (anche la carne può bruciare, anche il corpo umano è fatto per galleggiare facilmente) restituiscono tratti propriamente e piuttosto caratteriali, o come possiamo dire in modo generico "patemici". Non si dice forse normalmente di qualcuno che è "una testa di legno"?

<sup>10</sup> Geninascia distingue in base alle modalità che li caratterizzano due tipi di soggetti: per l'appunto il soggetto *voluto* che abbiamo brevemente descritto e il soggetto *volente*, che manifesta un grado di consapevolezza maggiore, si potrebbe dire, dato che sceglie la propria via non solo in conformità a una sorta di spinta immediata riguardante l'istinto, ma anche in base all'esplicita "assunzione" di determinati valori come obiettivi della propria condotta.

<sup>11</sup> Cfr. il tentativo tipologico delle strategie di ripresa nei media stilato da Piermarco Airoldi e Barbara Gasperini (in Bettetini, a cura, 1994), che elencano: 1. Traduzioni (trasposizioni in un sistema differente da quello letterario); 2. Attualizzazioni; 3. Filiazioni (maschera e tipizzazioni con ampio margine di autonomia); 4. Continuazioni (aggiunta di episodi analoghi o connotati a quelli originali); 5. Merchandising; 6. Contaminazioni (fusioni tra la parziale riduzione della storia di Pinocchio e un testo o traduzione narrativa riconoscibile); 7. Parodie (lettura in chiave ironica); 8. Citazioni (riferimento a un aspetto tematico, iconografico o linguistico) dei personaggi e/o agli avvenimenti della vicenda collodiana finalizzato a intenti non narrativi); 9. Metapinocchio (discorso sul discorso Pinocchio).

<sup>12</sup> In realtà i "riassunti" possono anche essere letti come prove della progressiva maturazione di Pinocchio, nella prospettiva di lettura edificante, o semplicemente trasformativa, per cui la stessa competenza narrativa, e cioè la capacità di articolare le proprie esperienze in un tutto organico, sarebbe uno degli obiettivi della crescita. Si confrontino ad esempio il resoconto che Pinocchio dà a Geppetto della propria prima catastrofica serata, nel cap. VII, a quello assai più connesso e articolato del cap. XXXV, il penultimo, al momento del definitivo ritrovamento.

<sup>13</sup> Italia, 2002, Melampo Cinematografica, sceneggiatura di Vincenzo Cerami. Pinocchio compare persino, ibridato in Pierrot, in un videoclip di David Bowie, della fine degli anni Settanta, *Ashes to ashes*: ringrazio Paolo Peverini che me lo ha segnalato.

<sup>14</sup> È Fernando Tempesti (1972) che sviluppa questa interpretazione. Dal repertorio del teatro popolare deriverebbero espressioni e situazioni del racconto, molte fulminee soluzioni verbali “e, soprattutto, l’organizzazione dell’opera come una sequenza ininterrotta di scene che fanno da prologo preparatorio alla battuta finale” (Traversetti 1997, p. 135).

<sup>15</sup> Cfr. Pallottino 1988, pp. 171-174. Mazzanti, ingegnere fiorentino, aveva già lavorato come illustratore su testi di Carlo Lorenzini (*Racconti delle fate, Minuzzolo, Viaggi per l’Italia di Giannettino*). La sua lettura di Pinocchio si dice privilegi l’aspetto picaresco e favolistico, rispetto a un intento pedagogico, con uno sguardo sempre ironico, a volte comico-grottesco e caricaturale. “Il Mazzanti adotta il registro del racconto-azione, semplificando la scena e dando più risalto ai gesti che non ai personaggi; scegliendo di illustrare i momenti più concitati della narrazione e di creare, ove possibile, un rapporto diretto tra un’illustrazione e l’altra. Frequente è il ricorso alla silhouette: spesso il protagonista appare sullo sfondo della prima pagina, per essere poi riportato in primo piano nella vignetta successiva” (Collodi 1995, p. 7). Nella seconda edizione in volume, del 1894, le sue illustrazioni vengono ritoccate e sostenute da Giuseppe Magni, con il quale firma le successive edizioni, in cui le illustrazioni vanno via via aumentando (dalle 62 della I alle 83 della IV e V) (Castellani, Pollidori 1983, Appendice III). Fra i grandi illustratori di Pinocchio vanno ricordati almeno Carlo Chiostrì (1901) e Attilio Mussino (1911). La ristampa del 1921 fu invece illustrata da Sergio Tofano. Su Mazzanti e altri illustratori di Pinocchio cfr. anche Faeti 1972.

<sup>16</sup> La definizione di illustrazione come di “immagine che converta visivamente un’espressione verbale” è di Panofsky, come ricorda Calabrese (2000) in un saggio dedicato all’“equivalenza imperfetta” della traduzione intersemiotica.

<sup>17</sup> Ad esempio nel saggio “*Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo*”, in Greimas 1983, pp. 111-128.

Il burattino itinerante:  
uno studio sullo spazio  
*Laura Barcellona*

*0. Introduzione*

L'obiettivo di queste pagine è di leggere *Pinocchio* partendo dalle *operazioni di spazializzazione* messe in atto nel testo, che, cercherò di mostrare, si compongono in un vero e proprio *modello spaziale* che lo sorreggono e gli garantiscono una forte unitarietà<sup>1</sup>.

*0.1. Il quadro teorico di riferimento*

Affronteremo *Pinocchio* percorrendone i diversi livelli di organizzazione del senso, secondo il cosiddetto *percorso generativo* proposto da Greimas<sup>2</sup>. Per individuare i valori soggiacenti (che appartengono a quelle che la teoria battezza *strutture semio-narrative profonde* che si complessificano convertendosi in quelle *superficiali*), concentreremo la nostra analisi sulle *procedure di spazializzazione*<sup>3</sup> della narrazione: sulla superficie del testo esse si manifestano nelle descrizioni di luoghi, così come nella relazione tra il soggetto e gli spazi. Questi ultimi vengono considerati non tanto come stratagemmi per garantire al testo di “finzione” il suo ancoraggio a una “realtà referenziale”, ma come fondamentali operazioni di messa in discorso del contenuto profondo del testo.

*0.2. Perché lo spazio?*

Già Gérard Genot, nel suo *Analyse structurelle de Pinocchio* (Genot 1970), sosteneva come la storia del burattino fosse “fondamentalmente una storia topografica”. Lo studio-

so individuava una sorta di relazione di omologia tra gli spazi enunciati, suddivisi in categorie (casa, scuola, luogo seducente, luogo oscuro, mare), e la struttura del testo, che egli suddivide in microsequenze (Progetto, Tentazione, Esitazione, Mancanza, Punizione, Pentimento, Prova, Salvezza, Ricompensa). La loro combinazione, reiterata lungo tutto il testo, costituirebbe le macrosequenze di cui il testo è formato<sup>4</sup>.

Il modo di trattare il tema della spazialità della mia analisi sarà però diverso: lo spazio non verrà pensato come, se così si può dire, l'*ambientazione dello schema narrativo* soggiacente all'azione del soggetto, ma piuttosto come la *resa spaziale dello statuto modale e patemico del soggetto enunciato* e delle *relazioni tra attanti*. In particolare si dimostrerà che l'*appartenenza a uno spazio* (qualsiasi esso sia, al di là dell'investimento figurativo che gli è proprio) significa *sottomissione a un volere*, accompagnata da una coloritura patemica, euforica o disforica, a seconda che tale volere coincida o meno con quello del soggetto.

Quanto alla relazione tra attanti, si vedrà come ogni spazio sia definito e si distingua perciò dagli altri per la *presenza/assenza di un attante specifico* (nel nostro caso si tratta del Destinante)<sup>5</sup> che si relaziona con l'attante soggetto. Conseguentemente i diversi spazi rappresenteranno altrettanti *ambiti valoriali* con cui il soggetto si deve confrontare. L'accento si sposta quindi su una più stretta relazione tra soggetto enunciato e spazio vissuto e attraversato. Per questo si rivela pertinente anche uno studio della *prosemica*<sup>6</sup> degli attori, e cioè il loro modo di spostarsi e percorrere uno spazio e le loro posizioni reciproche, che definiscono un preciso spazio di relazione intersoggettiva. Emergerà così come per la costruzione del senso in *Pinocchio* siano fondamentali sia lo spazio occupato dai diversi personaggi, sia il modo di occupazione di questo spazio.

### 0.3. La particolarità del testo

*Pinocchio* si presta bene a un'analisi semiotica dei meccanismi di spazializzazione del testo. Prima di tutto perché rientra nel genere della favola, a cui si può dire appartenga

soprattutto in virtù delle caratteristiche particolari degli attori che vi compaiono, come la Fata Turchina, gli animali parlanti, la natura stessa dell'eroe, burattino di legno. Delle favole possiede anche quella sorta di "schematismo spaziale" per cui è possibile individuare nel testo l'esistenza di uno spazio di partenza, da cui il soggetto si allontana, e uno spazio dell'altrove, dove egli acquisisce la competenza per compiere la performance necessaria a realizzarsi come soggetto semiotico<sup>7</sup>. Greimas, dunque, richiamandosi alla tradizione proppiana (Propp 1928), sottolinea l'importanza dell'esistenza di uno o più spazi che si contrappongono – lo spazio del *qui* (lo spazio familiare) e lo spazio dell'*altrove* (lo spazio ostile). Soltanto abbandonando lo spazio conosciuto il soggetto dell'azione può far mostra delle proprie capacità: la competenza, presupposto indispensabile per il raggiungimento dello scopo che il soggetto si prefigge, può essere acquisita solo al di fuori dello spazio di provenienza, in un luogo sconosciuto in cui il soggetto viene messo alla prova. Il *passaggio* da uno spazio all'altro, allora, determina lo svilupparsi dinamico della vicenda: il soggetto del fare è un *soggetto in movimento* e il suo programma narrativo si esplicita anche attraverso il transito da un luogo all'altro. L'esistenza in un testo di spazi diversi è contemporaneamente risultato e motore dell'azione del soggetto<sup>8</sup>.

Più che soffermarmi sulla consistenza figurativa dei luoghi della narrazione (le descrizioni, seppur non molto particolareggiate, non mancano: l'abitazione di Geppetto, la casa della Fata, il Paese dei Balocchi), sottolineerò piuttosto la loro natura di *espaces* (de Certeau 1990), luoghi percorsi e perciò dinamizzati dall'azione del soggetto. Un'azione che, oltre a essere pragmatica, si configura soprattutto come cognitiva e patemica. È proprio questo il secondo motivo che fa di *Pinocchio* un testo di analisi interessante. Esso permette di studiare lo spazio non solo come un "agglomerato figurativo di oggetti" che lo compongono, ma soprattutto come effetto di senso dell'attività dinamizzante del soggetto (ad esempio, ricoprono un ruolo fondamentale il movimento orientato o lo spostamento circolare).

### 1. La suddivisione dei capitoli

Per l'analisi di questo testo ho utilizzato una duplice segmentazione. Entrambe sono basate sugli *spostamenti* del soggetto e dunque sono strettamente connesse all'*organizzazione dello spazio* nel testo:

A. dal capitolo I (*Come andò che maestro Ciliegia...*) al capitolo VIII (*Geppetto rifà i piedi a Pinocchio...*): appena finito di costruire, il burattino scappa di casa e ci ritorna solo dopo che Geppetto è stato imprigionato. Poi, Pinocchio va verso il paese vicino per procurarsi da mangiare e ritorna a casa. Ritorno di Geppetto.

Il soggetto non abbandona mai veramente lo spazio a cui appartiene e i suoi movimenti prendono la forma di *andate e ritorni* da e verso uno spazio che rimane sempre lo stesso;

B. dal cap. IX (*Pinocchio vende l'abbecedario per andare a vedere il teatro dei burattini*) al cap. XXXII (*A Pinocchio vengono le orecchie da ciuco...*): sono i capitoli della vera e propria *fuga*. Il soggetto abbandona lo spazio figurativizzato dalla *casa del padre* per andare indipendentemente all'avventura, entrando così nello spazio dell'acquisizione della competenza in cui si svolgono le numerose prove qualificanti (Marsciani, Zinna 1991, pp. 82-88; Greimas, Courtés 1979, voce "Prova"; Greimas 1983, pp. 17-44).

Di questo secondo segmento è però necessario operare una sottosegmentazione:

- dal cap. IX al XVII (*Pinocchio mangia lo zucchero, ma non vuole purgarsi*): Pinocchio continua ad allontanarsi e ritornare alla casina bianca della Fata Turchina che ha la medesima funzione della casa del padre, oltre a rappresentare una tappa intermedia per ritrovare Geppetto e per il ritorno definitivo alla casa paterna;

- dal cap. XVIII (*Pinocchio ritrova la Volpe e il Gatto, e va con loro a seminare...*) al cap. XXXIII: il soggetto è privo di

qualsiasi punto di riferimento per ritornare e i suoi spostamenti sono tutti orientati verso l'esterno, verso un luogo che non conosce;

C. dal cap. XXXIV (*Pinocchio, gettato in mare, è mangiato dai pesci...*) al cap. XXXVI (*Finalmente Pinocchio cessa di essere burattino*): il soggetto si congiunge finalmente con l'oggetto di valore che è reso sia da un attore = Geppetto che da uno spazio = casa.

Questa suddivisione del testo trova la sua ragione nell'*orientamento degli spostamenti* del soggetto. I tre segmenti sono così caratterizzati:

1. casa → esterno;
2. casa ↔ esterno e poi casa → esterno;
3. esterno → casa, e cioè si inverte il senso di marcia del soggetto.

Inoltre, sempre facendo riferimento agli spostamenti del soggetto e agli spazi che egli attraversa, il racconto risulta organizzato secondo una fuga, un avanti e indietro (= fughe e ritorni) e un ritorno. A questi tre tipi di movimento corrispondono alcune figure spaziali dominanti:

1. fuga → casa;
2. fughe e ritorni → strada (la figura spaziale della *frontiera* è dominante nei momenti di indecisione del soggetto);
3. ritorno → casa.

È opportuno operare anche una *seconda segmentazione* che in parte si sovrappone a quella appena fatta: e cioè pensare il testo suddiviso in uno *spazio della colpa* (anche se è un po' forte come termine) e in uno *spazio del contrappasso* in cui la colpa viene espiata. Al primo segmento corrisponde il testo fino al cap. XXX (Pinocchio nel Paese dei Balocchi), il secondo segmento va dal cap. XXXI alla fine (da quando Pinocchio si trasforma in asino fino alla fine).

Cominciamo considerando la prima segmentazione nelle tre macrosequenze A, B e C. Vediamo quali caratteristiche hanno dal punto di vista dello schema narrativo e delle modalità<sup>9</sup> di cui viene investito il soggetto = Pinocchio:

SEQUENZA	SCHEMA NARRATIVO	MODALITÀ DEL SOGGETTO
A	momento della manipolazione del soggetto	<i>non voler fare + dover fare + non poter non fare</i> obbligo
B	acquisizione competenza; diverse prove qualificanti	<i>voler fare + non dover fare + poter non fare</i> scelta
C	prova decisiva + prova glorificante; sanzione	<i>dover fare + voler fare + poter fare</i> responsabilità

## 2. Il segmento A

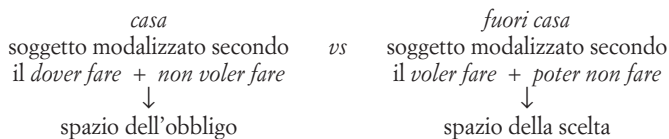
Questo primo segmento è estremamente significativo: vi sono presenti infatti tutti gli elementi e le tematiche che verranno messi in gioco nel corso del racconto. Si può dire che la favola sia un'espansione di questo primo gruppo di capitoli o, che è lo stesso, che esso funzioni da catafora<sup>10</sup> per il racconto seguente.

La prima azione del soggetto = Pinocchio è quella di scappare, dal padre e dalla casa del padre. Fin dalle prime battute del racconto è chiaro che si stabilisce una fortissima connessione tra attori e spazi: appartenere allo spazio "casa" significa, per il soggetto, sottostare al volere del padre, ovvero essere modalizzato secondo il *dover fare*. Pinocchio quindi fugge da una serie di obblighi.

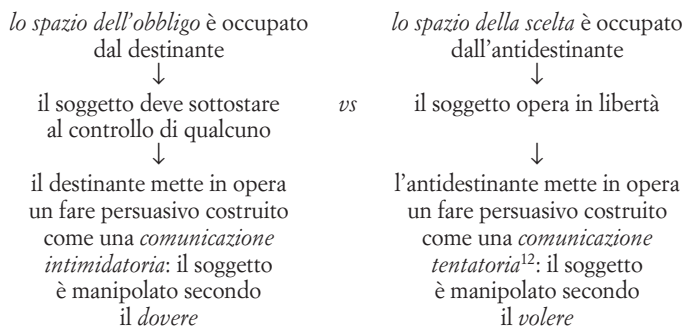
Da subito il soggetto non accetta il contratto che gli viene proposto, entrando in conflitto polemico con il suo destinatario: Pinocchio è modalizzato secondo il *voler fare* *ciò che vuole* e il *non voler fare* *ciò che deve*. A questo proposito è illuminante lo scambio di battute con il Grillo parlante: "(...) di studiare *non ne ho punto voglia*" (cap. IV; c.vo nostro). Poche righe più sotto viene operata dal soggetto stesso una *traduzione in termini spaziali* del suo statuto modale: Pinocchio vuole fare la vita del *vagabondo* e cioè colui che non ha casa = non ha obblighi: "Se riman-

go qui (...) mi manderanno a scuola, e *per amore o per forza* mi toccherà studiare” (corsivo nostro). Ma il ruolo tematico del vagabondo è definito anche da una particolare condizione patemica: egli non possiede punti fissi, né spaziali né tantomeno affettivi; tematizzazione<sup>11</sup> della libertà, o meglio, dell'autonomia completa, il Pinocchio-vagabondo pensa di bastare a se stesso, di essere già in possesso di quella maturità che può fare a meno dei consigli altrui (e infatti l'essere sordo a qualsiasi consiglio è uno dei tratti distintivi del burattino).

In generale, quindi, l'*appartenenza a uno spazio* sta per *sottomissione a un volere* e, in particolare, la casa diventa la figurativizzazione, la resa spaziale del *dover fare*. Individuiamo, così la fondamentale opposizione figurativa di natura spaziale che regge il racconto:



L'obbligo o la scelta sono legati alla *presenza/assenza* di un attante specifico:



L'essere definito dalla presenza di attanti specifici (resi testualmente da una molteplicità di attori diversi), è una caratteristica importantissima dello spazio di *Pinocchio*:

*spazio del destinante*

- casa di Geppetto
- casa bianca della Fata
- Paese delle Api industrieose *vs*
- casa della vecchietta/  
Fata in paese
- casa in mezzo ai campi

*spazio dell'antidestinante*

- il Gambero Rosso
- campo dei miracoli
- la città di Barbagianni/  
Acchiappacitrulli
- Paese dei Balocchi
- circo

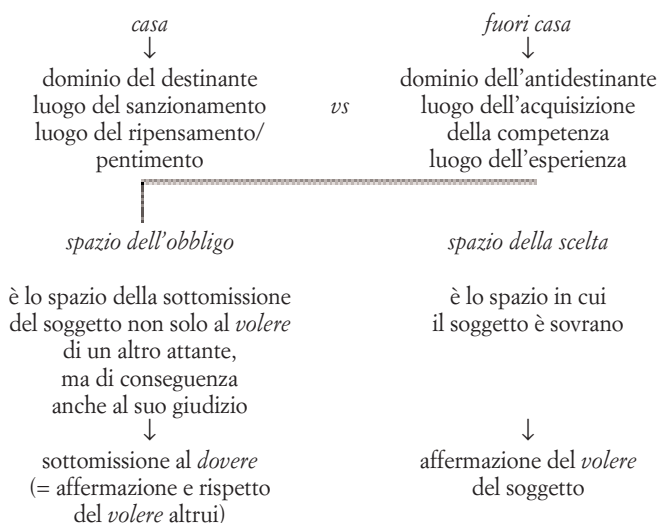
*2.1. Chi è in realtà l'antidestinante?*

È necessario soffermarsi in particolare su questo attante, per approfondirne l'importanza nella definizione degli spazi nel testo. Per maggiore chiarezza, procediamo individuando prima il destinante e per opposizione l'antidestinante. Quest'ultimo si oppone al destinante in quanto portatore e suggeritore al soggetto di valori che sono contrari a quelli del destinante. Se individuamo il destinante negli attori Geppetto e Fata – si tratta chiaramente di sincretismo attoriale, e cioè di due attori che ricoprono il ruolo di uno stesso attante<sup>13</sup> – vediamo che i valori di cui essi si fanno garanti sono quelli di ubbidienza, impegno e altruismo (Pinocchio è pronto per diventare un bambino in carne e ossa solo dopo aver dimenticato se stesso per il bene del padre e della Fata). Ciò che definisce l'antidestinante, invece è la sua attività di messa in circolazione e di comunicazione al soggetto di oggetti di valore opposti a quelli proposti dal destinante (disubbidienza, ozio, egoismo), in modo tale da “convertire” il soggetto al proprio discorso.

Ma qual è l'attore che suggerisce o incarna gli anti-valori? In questo testo ci troviamo di fronte alla figura dell'*autodestinante*. Pensiamo infatti a come Pinocchio nasce: il burattino non ha memoria, non ha ricevuto educazione o “dis-educazione”, ma prende vita dal legno capriccioso e

irriverente, senza voglia di studiare o di assistere il padre, con l'unico obiettivo di divertirsi. Non si può dire che abbia subito l'influsso di nessuno: è *lui stesso* che vuole fare il vagabondo, è *lui* a definire quali saranno i valori da ricercare e attualizzare; il Gatto e la Volpe, Lucignolo o l'omino del Paese dei Balocchi non sono altro che "suggeritori", procacciatori di opportunità per realizzare il sogno. Non esiste un antidestinante esterno, ma Pinocchio – di nuovo sincretismo attanziale – ricopre contemporaneamente il ruolo di soggetto e di destinante di se stesso e dunque di antidestinante.

Il testo risulta costruito sulle seguenti opposizioni:



Il testo si regge su un continuo sfasamento tra il volere del soggetto (antidestinante) e il volere altrui (destinante). Poiché l'appartenenza a uno spazio sta per la sottomissione a un volere, fino a quando i due voleri non coincideranno, il soggetto rimarrà disgiunto dallo spazio del destinante (e

di conseguenza dai suoi valori), spazio euforico per definizione: la favola si conclude con il ricongiungimento di Pinocchio e Geppetto, che si traduce, in termini modali, nella coincidenza dei voleri del destinante (Geppetto) e dell'antidestinante (Pinocchio diventa un modello di amore filiale) e, a livello figurativo, nell'occupazione di un medesimo spazio da parte di entrambi.

Un'ultima considerazione: lo spazio del destinante viene figurativizzato dallo *spazio privato* per eccellenza (la casa), mentre quello dell'antidestinante da *luoghi pubblici* (paesi, campi, il circo). La natura privata o pubblica di questi spazi è data rispettivamente dalla presenza o dall'assenza di un *rivestimento figurativo* di quella soglia che sempre un soggetto oltrepassa andando da un luogo A a un luogo B: lo spazio del destinante è sempre *spazio chiuso*, munito di una *porta*, mentre gli spazi dell'antidestinante sono sempre *spazi aperti* in cui il soggetto non fatica a penetrare:

1. *lo spazio del destinante*: esiste sempre una soglia figurativizzata che rende esplicita la presenza di due spazi diversi, il *fuori* e il *dentro*. La definizione di questi due spazi è strettamente legata alla condizione modale del soggetto: al di qua della soglia si è nello spazio del *non dover fare + poter non fare*; oltrepassata la soglia si entra nello spazio del *dover fare + non poter non fare*. La natura esplicita della soglia implica una consapevolezza del soggetto della differenza tra i due spazi: Pinocchio *sa* che cosa lo attende oltre la soglia. Ciò rispetto a cui resta incompetente sono invece le conseguenze a lungo termine della sua permanenza nello spazio del *dentro* (lo stesso vale per lo spazio del *fuori*);

2. *lo spazio dell'antidestinante*: è spesso uno spazio aperto, ma non per questo privo di soglia. Manca il rivestimento figurativo ma resta ciò che la soglia tematizza: essa è un modo di rendere in termini spaziali il momento di snodo modale, patemico o di altra natura del soggetto. Bachelard (1957) sostiene che cambiare luogo non implica soltanto una traslazione spaziale pragmatica, ma soprattutto una trasformazione della natura dell'indi-

duo. Nello spazio dell'antidestinante questa trasformazione, proprio perché non figurativamente segnalata, resta implicita per il soggetto che la vive e che si può così illudere che "nulla cambi". Nello spazio del destinante la coercizione ha forma e dimensioni che sono quelle della *porta di casa*: essa è una sorta di ostacolo patemico, di *punto di inversione* delle attese e dei desideri del soggetto (per questo omologabile alla figura della strada che vedremo più avanti). Dal punto di vista del soggetto enunciato, il *fuori* (l'oltre la soglia) è lo spazio euforico e il *dentro* (l'al di qua dalla soglia) quello disforico; una volta oltrepassata la soglia la polarità cambia di segno. Ma nello spazio dell'antidestinante questo convertitore materiale non è esplicitato e quindi il soggetto *crede* di continuare a muoversi in uno spazio euforico, dove poter realizzare i propri desideri, mentre in realtà non è così: Pinocchio crede di raggiungere la libertà ma in realtà è sempre sottomesso al volere di qualcuno.

La presenza della porta, inoltre, tematizza la difficoltà di accesso allo spazio verso cui il soggetto si muove, mentre la sua assenza tematizza la facilità di accesso: se una porta esiste, può darsi il caso che essa sia aperta oppure chiusa; se la porta non esiste è come se l'ingresso fosse sempre consentito.

Questa difficoltà/facilità pragmatica è la manifestazione superficiale di una situazione esistenziale del soggetto. Consideriamo l'episodio in cui Pinocchio arriva, in una notte di temporale, alla casa della Fata e ne trova la porta sbarrata. L'unico interlocutore del burattino è una lumaca lentissima che, prima di aprirgli, lo abbandona per ore sotto la pioggia, al buio e al freddo. Esasperato, Pinocchio prende a calci il massiccio portone di legno e ci resta incastrato con il piede. Qui viene data al soggetto una prima *lezione sulla pazienza*: nello spazio del destinante non si può avere "tutto e subito", ma per entrarci bisogna saper rinunciare a qualcosa: al soggetto si chiede di sacrificare parte della sua libertà<sup>14</sup> per diventare *gradualmente* un soggetto totalmente autonomo in un secondo tempo. Al

contrario, nello spazio dell'antidestinante apparentemente questa soglia non esiste: lo spazio accoglie il soggetto senza chiedere nulla in cambio. In realtà, il soggetto vive specularmente la stessa esperienza dello spazio del destinante: entra libero, vive con l'illusione di poter fare ciò che vuole e si ritrova alla fine completamente e irrimediabilmente sottomesso al volere altrui.

## 2.2. *Il rapporto tra spazio e attori*

La *casa* è lo spazio del destinante (il padre, la madre/Fata, il Grillo parlante), il *fuori casa* quello dell'antidestinante, occupato da quelli che Pinocchio crede suoi aiutanti e che si rivelano invece oppositori (il Gatto e la Volpe, l'omino degli asini, il domatore del circo). Dal punto di vista attoriale ogni spazio è il luogo proprio di un soggetto preciso e in ogni spazio avviene un incontro diverso.

*A. Relazioni tra attori:* i rapporti tra gli attori dei macrospazi *casa* e *fuori casa* sono omologabili alle relazioni topologiche tra gli spazi stessi: gli attori che occupano lo spazio *casa* non si incontrano mai con quelli che occupano lo spazio *fuori casa*, situazione che sottolinea e nel contempo rafforza l'idea che questi macrospazi siano la figurativizzazione di due realtà valoriali opposte e assolutamente inconciliabili; l'appartenenza a uno esclude l'appartenenza all'altro.

C'è un'eccezione, però: Pinocchio è fatto di legno duro ma la sua volontà è malleabile come cera e si lascia influenzare da tutti quelli che incontra. Per questo è l'unico attore che passa da un luogo all'altro e che occupa quello *spazio di transizione* rappresentato dalla *strada*. Ciò accade, a nostro parere, perché il burattino è un *soggetto in tensione*, che deve operare la scelta fondamentale già compiuta, invece, da tutti gli altri personaggi: lo spazio *casa* è occupato dai "buoni", garanti dei valori positivi; lo spazio *fuori casa* dai "cattivi", garanti dei disvalori. Tra questi attori non esistono invasioni di campo. La Fata o Geppetto non incontrano mai gli oppositori di Pinocchio<sup>15</sup>.

L'unico fattore di relazione tra i personaggi appartenenti allo spazio del destinante e a quello dell'antidestinante è

rappresentato dai racconti, il più delle volte sconclusionati e logicamente problematici, di Pinocchio. La difficoltà che il burattino incontra nel raccontare le proprie avventure non è ovviamente priva di significato: la congiunzione resta impossibile anche nella rielaborazione a posteriori, com'è un resoconto di vicende passate. E sono proprio i nessi logici a mettere in difficoltà il soggetto: Pinocchio non riesce a mettere in relazione le esperienze vissute nello spazio *casa* e in quello *fuori casa*; non si ricorda la successione temporale delle azioni e tantomeno riesce a collegare causalmente un fatto all'altro; non possiede la fabula del proprio racconto e così non riesce a trasformare una somma di fatti casuali in esperienza da cui imparare per il futuro.

*B. Relazioni tra spazi:* allo stesso modo tra *casa* e *fuori casa* le relazioni topologiche sono deboli e non chiare: Pinocchio, allontanandosi da casa, non va mai a destra o a sinistra, a sud o a nord, ma s'incammina "per la strada": la mancanza completa di riferimenti spaziali oggettivanti rende difficilissimo l'orientamento nello spazio globale del testo (*casa + fuori casa*). La difficoltà, inoltre, aumenta a causa di una certa *interscambiabilità* degli spazi *casa*, rafforzando l'idea che ogni spazio sia definito dalla presenza di un attante piuttosto che da particolari caratteristiche topologiche.

L'esempio più chiaro è quello della casa della Fata Turchina: si possono individuare nel testo almeno tre luoghi diversi così definiti, resi però identici dalla presenza della Fata: la casina bianca nel bosco; la casa nel Paese delle Api industrie; la casa nei campi in cui Pinocchio rimarrà a vivere con Geppetto.

Un discorso analogo si può fare per la casa di Geppetto: quando Pinocchio comincia a studiare, lavorare e curare il padre, si stabilisce in una casa diversa dallo spazio di partenza da cui si è allontanato all'inizio della narrazione. Nonostante questo, la casa nei campi diventa la "sua" grazie alla sola presenza di Geppetto. Si può allora dire che Pinocchio è *tornato* a casa, pur essendo giunto a una casa oggettivamente diversa dalla sua.

### 3. Il segmento B: *Pinocchio* on the road

L'unico punto fisso nello spazio di *Pinocchio* è la *strada*, paradossalmente poiché vedremo che questa figura rappresenta lo spazio ambiguo, della possibilità: quando il lettore incontra questa figura spaziale si deve aspettare non solo una svolta nella narrazione, ma una vera e propria inversione di rotta del soggetto attraverso lo spazio enunciato, dalla *casa* al *fuori casa* e viceversa.

Dal punto di vista delle strutture spaziali, la strada domina il segmento B: funziona da *operatore di collegamento* molto importante, configurandosi come passaggio tra un polo positivo (lo spazio *casa*) e un polo negativo (lo spazio *fuori casa*). Ma più che di ponte tra uno spazio e l'altro – nel qual caso la figura spaziale in esame tematizzerebbe il movimento *transitivo* tra due spazi (cfr. Simmel 1957) – la strada ricopre il ruolo di *confine e frontiera* tra le due zone.

Secondo Michel de Certeau (1990) quella della frontiera è una figura spaziale ambigua: nasce da punti di contatto/frizione tra due entità, punti che sono contemporaneamente in comune e di differenziazione; opera una frattura nel continuum spaziale, definendo l'esistenza di due spazi diversi laddove in precedenza ce n'era uno solo: "(...) crea contemporaneamente la comunicazione e la separazione".

Un secondo fattore di ambiguità è legato alla contemporanea appartenenza della frontiera a entrambi gli spazi che determina. La strada in *Pinocchio* ha esattamente questo significato: è l'unico luogo che, a fronte di un'organizzazione testuale dello spazio enunciato che prevede una netta separazione dei due macrospazi *casa/fuori casa* e degli attori che li occupano, "contiene" sia attori appartenenti allo spazio del destinante (aiutanti: merlo bianco, fantasma del Grillo parlante, pappagallo, lucciola, colombo) che attori appartenenti a quello dell'antidestinante (opponenti: il Gatto e la Volpe, i compagni che convincono Pinocchio a marinare la scuola, l'omino del Paese dei Balocchi). La strada si può leggere, così, come figura della *non-discontinuità* (cfr. Floch 1990, p. 72), essendo punto di contatto tra

due spazi/ambiti valoriali opposti e strumento che permette il passaggio dall'uno all'altro.

La strada, rappresentando lo spazio di contaminazione tra il polo positivo e il polo negativo, figurativizza quel nodo di possibilità che Pinocchio deve sciogliere compiendo la sua scelta: quando Pinocchio è sulla strada, equidistante, se così si può dire, dai valori euforici e da quelli disforici, dal punto di vista cognitivo è un soggetto vulnerabile poiché *non sa quello che vuole*.

Anche dal punto di vista delle passioni del soggetto, la strada mantiene il suo statuto ambiguo: ogni volta che Pinocchio transita sulla strada è profondamente impressionato dall'esperienza da cui è reduce – terrorizzato o umiliato, oppure pieno di riconoscenza, gratitudine e buoni propositi. Ma tutte le volte che passa sulla strada, il vettore della sua “esaltazione” – i sentimenti di Pinocchio, così come il suo modo di muoversi e spostarsi (lo vedremo poi), sono sempre esagerati – cambia regolarmente di direzione. Se è reduce da una disgrazia, con il passaggio sulla strada, direzione *casa*, il soggetto sembra dimenticare totalmente ogni proposito negativo; se, al contrario, proviene dallo spazio *casa* pieno di buone intenzioni, di colpo le abbandona per seguire il cammino verso il *fuori casa*. In tal modo Pinocchio continua a non appartenere né a uno spazio né all'altro, ma alla frontiera tra i due.

Ultimo elemento di ambiguità, la strada è lo spazio in cui i personaggi *sembrano ciò che non sono* agli occhi del soggetto. L'*isotopia veridittiva*<sup>16</sup> caratterizza in modo forte il testo attraverso due opposte modalità: quella della *menzogna* (a cui è improntato il comportamento di tutti gli *opponenti*, si pensi al Gatto e alla Volpe o all'omino del Paese dei Balocchi) e quella del *segreto* (tipica, invece degli *aiutanti*, come Mangiafoco e il contadino che costringe Pinocchio a fare il cane da guardia).

### 3.1. Le qualificazioni della strada

Per una breve analisi di questa figura spaziale, prendiamo come punto di riferimento il capitolo IX (*Pinocchio*

*vende l'abecedario per andare a vedere i burattini*), momento di snodo tra le macrosequenze A e B.

In A il soggetto compie *spostamenti limitati* seguiti subito da un *ritorno a casa non problematico*. In B si verifica lo spostamento cruciale del soggetto, che entra nello spazio dell'altrove, del *fuori casa*: mentre sta andando a scuola, Pinocchio imbecca una *lunghissima strada traversa*.

La *lunghissima strada traversa* ha un'importanza fondamentale nell'economia del racconto, perché con essa comincia il processo di *allontanamento irreversibile* del soggetto dalla casa del padre, il primo significativo movimento *casa* → *fuori casa*.

Nei capitoli precedenti a questo, infatti, gli spostamenti di Pinocchio sono piuttosto limitati e si concludono sempre con il ritorno a casa: il soggetto scappa da Geppetto e torna a casa; esce per procurarsi del cibo e torna a casa; gli si bruciano i piedi e non può uscire: gli spostamenti di Pinocchio si svolgono ancora tutti nello spazio del destinante. La strada traversa è la prima vera occasione che si offre a Pinocchio per allontanarsi.

Abbiamo detto che il discorso che l'antidestinante rivolge a Pinocchio si costruisce come una comunicazione tentatrice e che la strada è terra di frontiera tra i due spazi del destinante e dell'antidestinante. La strada traversa possiede chiaramente la valenza di operatore di congiunzione con lo spazio *fuori casa*: coerentemente, il suo modo di manifestarsi è quello tipico dell'antidestinante. La strada traversa si manifesta in modo *indiretto*: non c'è, ad esempio, un bivio che si para davanti al soggetto, figura di una scelta che esplicitamente gli si impone: in realtà Pinocchio non si accorgerebbe della strada se non ci fosse la *musica*, un suono chiaramente legato al piacere/divertimento: Pinocchio non *vede* la strada, la *sente* e, correlativamente, essa è un operatore di collegamento con un posto che il soggetto non vede ma sente soltanto. Per questo la comunicazione tentatoria è obliqua: mantiene celata al soggetto la conseguenza negativa delle sue azioni. Come tutte le comunicazioni dell'antidestinante, anche questa porta il

soggetto verso una situazione disforica e come tutte le azioni dell'antidestinante, è caratterizzata da un contratto menzognero: Pinocchio crede di andare a divertirsi e rischia invece di morire arrostito. La lunga strada traversa *sembra* una strada "buona" e invece *non lo è*.

Analizziamo ora in particolare le due qualificazioni della strada:

1. *traversa*: lessema caratterizzato dal sema<sup>17</sup> dell'obliquità, dell'opposizione a qualcosa che "va in un'altra direzione", creando una sorta di sbarramento o sospensione dell'andamento principale.

Opposizione messa in gioco dal testo stesso, il confronto con la *strada maestra* viene spontaneo. La strada maestra è una figura spaziale che possiamo pensare investita dal ruolo attanziale dell'*aiutante*. Non solo nello spazio del testo, ma anche nella nostra esperienza quotidiana, la strada maestra è quella che permette al viaggiatore un orientamento più facile rispetto allo spazio circostante. Dal punto di vista semiotico può, dunque, essere assimilata a un operatore che aiuta il soggetto a compiere il suo programma narrativo, a raggiungere la meta.

Inoltre, metaforicamente parlando, la strada maestra insegna la via, la strada buona che non si deve abbandonare se si vuole arrivare senza perdersi: è la "vera strada", come dice la Fata a Pinocchio, ma soprattutto, nelle *Avventure*, è la strada che porta allo spazio del destinante e alla congiunzione con i valori positivi.

La *strada traversa*, se pensiamo anch'essa in termini attanziali, può essere definita un *opponente*: spezza la traiettoria della via maestra e offre al soggetto un diversivo direzionale. Poiché suggerisce di abbandonare la strada maestra e rende possibile questo abbandono, si configura come *operatore di disgiunzione* tra il soggetto e l'oggetto di valore indicato dal destinante e come *operatore di congiunzione* con l'oggetto di valore proposto dall'antidestinante. Nel caso di *Pinocchio* la tendenza a congiungersi e disgiungersi con/da l'oggetto di valore viene reso, a livello discorsivo, attraverso gli *spostamenti orientati* dallo spazio

*casa*→*fuori casa* (affermazione della validità dei disvalori dell'antidestinante) e *fuori casa*→*casa* (affermazione della validità dei valori proposti dal destinante);

2. *lunghissima*: la “lunghissima strada traversa” può essere letta come *sintesi figurativa* o *prototipo figurativo* di tutti gli spostamenti e i viaggi di Pinocchio. La strada lunghissima è tale perché conduce Pinocchio lontano da casa, nello spazio del *fuori casa* dove il soggetto è vulnerabile agli attacchi dell'antisoggetto. Una volta percorso questo spazio, Pinocchio non riuscirà a tornare a casa e ricongiungersi con Geppetto se non alla fine di mille avventure.

La lunghezza della strada – lo spazio frapposto tra Geppetto e Pinocchio, e poi fra Pinocchio e la Fata – si può pensare allora come la resa figurativa in termini spaziali di una *comunicazione fallita* tra destinante e soggetto: più aumenta la distanza tra il soggetto e lo spazio dell'attante garante dei valori positivi, più aumenta la forza del discorso persuasivo dell'antidestinante: ciò significa che Pinocchio dimentica quello che gli viene detto dagli aiutanti/destinante, o ne minimizza l'importanza, mentre si abbandona sempre più ai divertimenti, con cui nel testo viene tematizzata l'adesione totale ai contro-valori.

Dunque, una volta imboccata e percorsa la strada lunghissima Pinocchio non può più tornare indietro: o meglio, potrebbe ma non riesce e si moltiplicano i tentativi falliti di tornare verso casa. A questo punto, però, “casa” si trasforma da luogo concreto a realtà affettiva. Abbiamo parlato dell'interscambiabilità di questo spazio: è questo il momento in cui cominciano i vari slittamenti figurativi che fanno delle molteplici case della Fata e dell'ultima capanna le diverse case di Pinocchio. La casa non esiste più: esiste solo una direzione, un vettore orientato di movimento.

In questo contesto si verifica un fatto senza precedenti: la morte della Fata tematizza uno stato di disgiunzione permanente (così pensa il soggetto) tra soggetto e destinante. Si determina in tal modo un cambiamento fondamentale: per la prima volta Pinocchio si sente privato di qualsiasi punto di riferimento e d'ora in poi i suoi movimenti saran-

no orientati in modo diverso: non ha più un posto a cui ritornare ma deve andare alla ricerca di un luogo nuovo. Un'ulteriore riprova del fatto che lo spazio in questo testo deve il suo significato alla presenza di un attante piuttosto che di un altro: una volta che la Fata scompare, Pinocchio cambia la direzione dei suoi spostamenti, cominciando la faticosa ricerca di un nuovo spazio, un luogo sconosciuto da fare proprio. La ricerca inizia con uno spostamento dalla modalità assolutamente inedita: Pinocchio, alla ricerca di Geppetto, sorvola il mare sul dorso di un piccione.

### 3.2. La seconda sottosegmentazione di B

Degli spostamenti che Pinocchio compie (*casa* → *fuori casa*, *fuori casa* → *casa*), è il secondo quello più problematico e difficoltoso. Abbiamo visto che:

*casa* → *fuori casa*  
 il soggetto si muove verso  
 lo spazio dell'antidestinate  
 il soggetto è modalizzato  
 secondo il *volere* + *poter non fare*

*fuori casa* → *casa*  
 il soggetto si muove verso  
 lo spazio del destinante  
 il soggetto è modalizzato  
 dal *dover fare* + *non voler fare*

Al punto del testo in cui siamo arrivati gli spostamenti di Pinocchio subiscono un cambiamento molto sensibile di direzione: fino al capitolo XXIII Pinocchio continua ad andare avanti e tornare indietro, possiede ancora un punto di riferimento. Pinocchio viene poi a conoscenza della morte della Fata e della partenza di Geppetto oltreoceano<sup>18</sup> sulle tracce del burattino. Nel momento in cui viene meno anche il secondo punto di riferimento spaziale (la casa bianca della Fata, sostituita dalla pietra tombale), Pinocchio deve cercarsene un altro: per il burattino non esiste più un "indietro" a cui tornare, ma può soltanto *andare oltre*.

Si opera così una frattura nel corso della narrazione, sottolineata da due trasformazioni:

1. una a livello della manifestazione: si verifica un cambiamento nell'*orientamento degli spostamenti* del

soggetto: i movimenti di Pinocchio non sono più circolari (non ritorna più sui propri passi) ma sono in progressione;

2. l'altra a livello delle modalizzazioni del soggetto: prima di questo momento Pinocchio torna perché *deve*, sempre costretto da qualche disavventura o dalle esortazioni di qualche personaggio; poi si incammina verso l'ignoto perché *vuole*, operando una prima scelta nel senso dei valori positivi: privo ormai di qualsiasi punto di riferimento normativo (la Fata morta, il padre lontano) potrebbe scegliere di "darsi alla pazza gioia" e invece non lo fa<sup>19</sup>.

La frattura nella narrazione è tradotta ancora una volta attraverso una figura dello spostamento spaziale, il volo che Pinocchio compie sul dorso del colombo, e che sta per uno scarto più profondo, relativo allo statuto modale e passionale del soggetto: è adesso che, più forte che mai, Pinocchio percepisce l'assenza completa del destinante e ne è talmente turbato da desiderare perfino la morte. Pinocchio *vuole* ritrovare il padre e in questo sta il cambiamento modale fondamentale: a ben vedere, tutti i precedenti spostamenti del burattino erano dettati da un obbligo/*dover fare* di varia natura<sup>20</sup>. In questo caso, invece, non ci sono volontà esterne che costringono il soggetto: Pinocchio si rende conto da solo di una mancanza.

Dopo di che la narrazione prende un orientamento diverso: se prima del volo il burattino doveva tornare sui suoi passi per *ritrovare* il punto di riferimento, adesso può andare soltanto oltre, *alla ricerca* di una persona/luogo privi di una collocazione precisa. Il passaggio in uno spazio "altro" è qui legato, per la prima volta, al desiderio di congiunzione con un oggetto di valore positivo: se fino a questo punto il movimento verso il fuori era manifestazione della congiunzione con un oggetto di valore negativo, ora la situazione cambia: la presenza potenziale di un destinante in quello stesso spazio ne determina il cambiamento di segno.

### 3.3. *La simmetria del racconto*

Si può allora dire che la prima parte del romanzo (fino al cap. XXIII) è il racconto di un *ritorno a* e la seconda di

una *partenza verso* qualcuno/qualche luogo. Da questo punto di vista il testo presenta una forte simmetria, che investe tre aspetti differenti dell'enunciazione: si possono osservare una simmetria spaziale, una simmetria pragmatico-cognitiva e una simmetria modale:

1. *simmetria spaziale*: è legata all'orientamento degli spostamenti del soggetto. Prendendo come punto di riferimento la frattura rappresentata dal volo sul dorso del piccione, vediamo che prima di questo avvenimento i punti di riferimento di Pinocchio sono la casa di Geppetto (il punto di partenza) e la casa della Fata (il punto di arrivo); dopo il volo, la situazione si inverte:

casa Geppetto → casa Fata / casa Fata → casa Geppetto

e lo spostamento di Pinocchio è mosso non tanto da uno scopo egoistico quanto da uno altruistico: non pensa tanto a sé quanto al padre (anche se è vero che teme sempre anche per la propria incolumità): scappa sulla spiaggia, marinando la scuola, nella speranza di vedere il padre (e scappa poi dai carabinieri per timore di dare un dolore alla Fata);

2. *simmetria pragmatico-cognitiva*: determina la suddivisione del testo in due macrospazi la cui simmetria è dovuta alla presenza del destinante/antidestinate:

1) Pinocchio abbandona lo spazio del destinante = Geppetto → 2) sperimenta lo spazio dell'antidestinate = teatro marionette + Campo Miracoli + paese Acchiappacitrulli → 3) trova lo spazio del secondo destinante = Fata.

Questo blocco è diviso dal suo simmetrico da una *buona azione*: Pinocchio, preso alla tagliola, viene condotto dal contadino alla sua casa e legato come cane da guardia. Facendo il suo dovere, il burattino aiuta il contadino a prendere le faine, che decimavano il pollaio: la bontà dell'azione si risolve nella coincidenza del volere del destinante (di cui il contadino è una delle molte attorializzazioni) con quello dell'antidestinate<sup>21</sup>. Dopo questo avvenimento, Pinocchio:

3) ritrova lo spazio del secondo destinante = casa della Fata nel paese delle api industrie → 2) sperimenta lo spazio dell'antidestinante = Paese dei Balocchi + circo in cui troviamo il soggetto trasformato in asino → 1) ritorna allo spazio del destinante: pescicane + casetta del vecchio.

E ancora: nel primo macrospazio (1+2+3) Pinocchio sembra aver definitivamente scelto/trovato il suo spazio: vuole tornare dalla Fata, ma qualcosa lo spinge ad andare altrove (trasvolata sul piccione). Allo stesso modo, ma inversamente, nel secondo macrospazio (3+2+1) Pinocchio sembra aver trovato nel Paese dei Balocchi lo spazio a lui più confacente, ma di nuovo è costretto a lasciarlo. Nel momento in cui il volere di Pinocchio sembra conformarsi a quello del destinante/antidestinante, ecco che è costretto (da se stesso o da altri) ad andarsene.

Il secondo macrospazio (3+2+1) può essere suddiviso in due ulteriori segmenti, suddivisione che qui anticipiamo soltanto:

*spazio del destinante + strada*  
*+ spazio dell'antidestinante*  
*o spazio della colpa*

*spazio del contrappasso*

Nel momento della trasformazione il soggetto si rende conto che lo spazio dell'antidestinante *sembra* lo spazio della scelta, ma non lo è, e che, anche in quello, resta comunque sottoposto al volere altrui. In entrambi gli spazi (del destinante e dell'antidestinante) si verifica la sottomissione del soggetto a un volere esterno che egli deve fare proprio. Ma esiste una fondamentale differenza: mentre la coercizione dell'antidestinante porta alla schiavitù (Pinocchio trasformato in asino si esibisce nel circo, l'ignoranza lo rende schiavo del volere altrui, comandato a bacchetta come un vero e proprio burattino; Lucignolo addirittura muore), quella operata dal destinante comporta libertà e autodeterminazione (cfr. par. 4.1.);

3. *simmetria modale*: è anch'essa legata alla presenza del destinante/antidestinante nello spazio di movimento del soggetto. Nello spazio del destinante il soggetto passa da un *dover fare + non poter non fare* a un *poter fare*: il soggetto acquisisce una competenza al fare/sapere; nello spazio dell'antidestinante il soggetto va al contrario da un *poter fare + voler fare* a un *dover fare + non poter non fare*.

Le due combinazioni modali definiscono, dal punto di vista del destinante, due programmi narrativi tra cui il soggetto deve scegliere: un programma narrativo educativo e un programma narrativo diseducativo. Il soggetto, dal punto di vista cognitivo, resta incompetente fino alla fine: non riesce cioè a distinguere, non sa, quale sia il programma narrativo euforico e quale quello disforico, perché non ha ancora scelto quali sono per lui i valori positivi e quelli negativi. Soltanto *dopo* aver sperimentato cosa significhi essere congiunto all'uno o all'altro valore<sup>22</sup>, Pinocchio sceglie il programma narrativo che lo porterà alla congiunzione con i valori positivi e *ritrova* letteralmente la *strada*: ritorna, con il padre, alla casa della Fata.

Anche in questo caso ritorna l'*isotopia veridittiva* la cui presenza costante nel testo abbiamo già avuto modo di notare (cfr. par. 3.): agli occhi di Pinocchio anche i programmi narrativi sembrano ciò che non sono. Il soggetto, infatti, crede che il programma narrativo disforico sia il primo (educativo) e quello euforico il secondo. Fino a quando non viene ridotto in schiavitù e venduto, Pinocchio non se ne rende conto, ma continua a rimanere in sospeso tra i due programmi narrativi da intraprendere.

Il Paese dei Balocchi è uno spazio che in quest'ottica è molto importante: è analogo a quello del teatro dei burattini in cui l'antisoggetto rivela la sua vera natura. Da una parte abbiamo Mangiafoco che sembra cattivo e insensibile, ma in realtà si commuove per Pinocchio e gli regala i soldi per il padre, dimostrando ciò che è davvero; dall'altra, l'omino del Paese dei Balocchi, "un brutto mostriciattolo" ma dalla "fisionomia tutta latte e miele", che si rivela invece mellifluo e crudele. Pinocchio, dunque, deve rivedere tutto il suo

sistema di credenze a partire dalla malvagità, prima mascherata, dell'omino. Nel Paese dei Balocchi il soggetto = Pinocchio si congiunge definitivamente e completamente con l'oggetto di valore negativo e diventa un somaro a tutti gli effetti. Vediamo che, al contrario di quanto il soggetto crede, questa congiunzione implica per lui una condizione di sottomissione e ubbidienza imposta da un'entità esterna (prima l'omino, poi il domatore). Invece, l'effettiva congiunzione con l'oggetto di valore positivo comporta tutta una serie di azioni che nascono spontanee nel soggetto.

Alla fine, la performance pragmatica del soggetto si rivela essere caratterizzata dalla coercizione nel primo caso, e dalla libera scelta o "moto del cuore" nel secondo. Si può quindi affermare che i due programmi narrativi, quello che porta alla congiunzione con l'oggetto di valore negativo e quello che porta alla congiunzione con l'oggetto di valore positivo, sono oggetto di un credere falso da parte del soggetto.

#### 4. *Il segmento C o lo spazio del contrappasso*

Dal cap. XXXIII in poi gli spostamenti di Pinocchio, di nuovo tutti in avanti verso un altrove ignoto, si inscrivono in quello che potremmo chiamare *spazio del contrappasso*. Lo spazio dell'altrove/*fuori casa* che è sempre stato lo spazio dell'anti- (-destinante, -soggetto) diviene luogo di incontro con alcuni personaggi che, consapevoli o meno, fanno il "bene" di Pinocchio. Questo diventa allora il vero luogo dell'acquisizione della competenza di un soggetto che ne sembrava assolutamente impermeabile.

Dopo aver passato cinque mesi nel Paese dei Balocchi, Pinocchio è trasformato in asino dalla sua stessa pigrizia. In questo stato viene meno al soggetto la modalità che lo ha caratterizzato fin dall'inizio: Pinocchio non può più fare ciò che vuole ma deve ubbidire a suon di frustate: la volontà del soggetto è completamente annientata.

Per dimostrare il significato dell'episodio della trasformazione in ciuco e del successivo ammaestramento, mettiamolo a

confronto con un altro che in parte può essergli omologato per la condizione di cattività del soggetto: Pinocchio viene preso alla tagliola (proprio come un animale selvatico) e condotto dal contadino alla sua casa, dove viene legato alla catena e costretto a fare il cane da guardia. La differenza fondamentale è da ricondurre al diverso statuto modale da cui è caratterizzato il soggetto: là Pinocchio, ancora padrone del proprio volere, potrebbe tradire il contadino prestando orecchio alla proposta delle faine, ma si rifiuta e dice: “(...) io sono un burattino che avrà tutti i difetti di questo mondo: ma non avrò mai quello di stare di balla e reggere il sacco alla gente disonesta”. Invece, dal momento in cui, trasformato in ciuco, viene venduto al domatore, il burattino letteralmente sottostà a tutte quelle costrizioni a cui aveva tentato di fuggire.

Riprendiamo le azioni di Pinocchio e i consigli che gli vengono dati nella prima parte del testo e confrontiamoli con quanto gli accade nella seconda:

<i>segmenti A e B</i> <i>(spazio della colpa)</i>	<i>segmento C</i> <i>(spazio del contrappasso)</i>
1. disubbidisce al padre	1. ubbidisce al domatore
2. si rifiuta di mangiare le pere e i torsoli (anche se poi li mangia)	2. mangia il fieno
3. non vuole andare a scuola	3. deve imparare tutte le evoluzioni del circo
	<i>dopo aver salvato Geppetto</i>
4. è sgarbato (tratta male il Grillo e in genere chi gli dà consigli)	4. è gentile
5. per avere qualcosa da mangiare si rifiuta di lavorare	5. lavora al bindolo per un bicchiere di latte per Geppetto
6. si diverte cinque mesi nel Paese dei Balocchi	6. lavora cinque mesi al bindolo per avere il cibo per Geppetto
7. vende l'abbecedario; marina la scuola	7. impara a leggere e a scrivere di notte
8. spera di moltiplicare i denari al Campo dei Miracoli, non li dà al padre e li perde	8. ha 40 soldi. Se ne priva per la Fata e lei glieli rende decuplicati

Si può dire che, una volta trovato Geppetto nella pancia del pescecane, Pinocchio da egoista diventa altruista.

#### 4.1. Nello spazio del contrappasso

Nel momento in cui Pinocchio entra nello spazio del contrappasso, si verificano nel soggetto due *macrocambiamenti*, oltre a quelli che abbiamo messo in evidenza più sopra:

1. Pinocchio rallenta notevolmente la sua velocità di movimento/spostamento;
2. non si lascia più trascinare dagli altri, ma guida lui stesso.

Questi cambiamenti sono entrambi importanti, perché riguardano due attributi fondamentali per la definizione di Pinocchio: l'atteggiamento pragmatico e quello cognitivo.

Cambiamento nello spostamento e cambiamento di "comportamento" sono correlati perché nascono da una stessa causa: il diverso atteggiamento di Pinocchio nei confronti di Geppetto. Pinocchio cambia per amore del padre: e modificare i propri difetti, o almeno tentare di farlo, non è forse ritenuta una delle maggiori dimostrazioni di affetto nella nostra cultura? La modificazione è di natura *pragmatica* (relativa al movimento) e di natura *cognitiva* e *patemica*.

Analizziamo i due macrocambiamenti:

*A. la prossemica*: considerati i suoi movimenti, Pinocchio appare un soggetto iperattivo: non solo gira come una trottola, ma lo fa a velocità supersonica<sup>23</sup>. La descrizione di ogni movimento del burattino contiene due qualificazioni fondamentali che ne definiscono il modo di relazionarsi con lo spazio: esse hanno a che vedere con la *velocità* e la *resistenza*. Scappa, corre, salta come un capretto, lepre, capriolo, levriero, sembra che abbia le ali ai piedi e corre via come una palla di cannone. Anche quando cammina lo fa per quindici chilometri di fila oppure in modo tale che sembra che corra. Una delle categorie che quindi si può pensare stiano alla base di

questo racconto (oltre a *interno vs esterno*) è quella di *quiete vs moto*.

A partire da Geppetto e dalla Fata, destinanti per eccellenza, tutti gli aiutanti del soggetto occupano una posizione ben precisa, per la maggior parte statica. Il racconto è infatti ritmato dagli incontri di Pinocchio con alcuni personaggi che ricoprono tutti lo stesso ruolo tematico del consigliere. Messa a confronto con quella di Pinocchio la loro prossemica è significativa:

1. il primo incontro è quello con il Grillo parlante, “un grosso Grillo che saliva *lentamente* su su per il muro” (cap. IV);
2. nel secondo incontro, il Grillo si è trasformato in un “piccolo animaletto che riluceva di una luce pallida e opaca”, che gli parla con “una vocina fioca fioca” *dal tronco di un albero* (cap. XIII);
3. quando è al campo alla ricerca dei soldi, Pinocchio “voltatosi in *su* vide un grosso pappagallo” (cap. XIX);
4. quando è preso alla tagliola si vede “passare una lucciola di *sul capo*” (cap. XXI);
5. “si aprì una finestra *dall'ultimo piano* e Pinocchio vide affacciarsi una grossa lumaca” (cap. XXIX).

La contrapposizione fondamentale tra il soggetto e l'aiutante rispetto al piano dei valori (il primo è portatore dei positivi, il secondo, ogni volta che si confronta con l'aiutante, è sulla strada della congiunzione con l'oggetto di valore negativo), è resa figurativamente attraverso un modo particolare di occupare lo spazio:

1. *stasi vs moto*: la prima opposizione di natura discorsiva vede di fronte un soggetto *dinamico* (Pinocchio) e un aiutante *statico*. Il consigliere è sempre fermo da qualche parte: posato su un ramo o su un tronco d'albero, su un muro oppure, come nel caso della lumaca, si muove così lentamente che sembra stia fermo.

Per la descrizione della prossemica di Pinocchio, l'enunciatore ricorre spesso alla similitudine con una serie di animali che evidenziano la *velocità*, l'*agilità* e la *resistenza* del soggetto. Al contrario, gli animali che rappresentano

gli aiutanti, o sono piccoli – il Grillo e la lucciola –, o sono di una certa dimensione come il “grosso” pappagallo e la “grossa” lumaca, qualificazione che non ne sottolinea la potenza ma piuttosto la *goffaggine*. Anche dal punto di vista della resistenza, aiutanti come, ad esempio, il Grillo (non ha l’agilità di schivare il colpo della scarpa del burattino, ha una vocina flebile) e la lumaca sono l’esatto contrario di Pinocchio.

Questa opposizione, prossemica a livello della manifestazione, implica una duplice opposizione di altra natura a un livello più profondo: prima di tutto segnala *l’appartenenza dell’aiutante a uno spazio specifico*. L’aiutante, al contrario di Pinocchio, può *permettersi* di stare fermo perché si è appropriato di un luogo suo proprio.

La seconda opposizione manifestata dalla stasi è di natura cognitiva: dice il proverbio che “chi va piano va sano e va lontano” o che “la calma è la virtù dei forti”. Il soggetto statico è il soggetto *riflessivo*, che non ha un rapporto schizzoide con il tempo, ma che dispiega il proprio movimento con lentezza e senza fretta. Pinocchio è invece il soggetto *impulsivo*, che fa tutto di corsa, senza riflettere. È significativo che le uniche volte che vediamo Pinocchio stare fermo è perché vi viene costretto;

2. *alto vs basso*: la superiorità di natura topologica dell’aiutante ne manifesta la *superiorità cognitiva*. Abbiamo detto che Pinocchio è un soggetto della scelta, che deve decidere tra due diversi programmi narrativi, il che equivale alla scelta tra due diversi oggetti di valore: Pinocchio è un soggetto che fino all’ultimo resta indeciso e che quindi *non sa cosa volere*. Abbiamo visto invece che l’aiutante ricopre il ruolo di *consigliere*, e cioè di colui che *sa cosa è meglio fare* (e ha il compito di comunicarlo a colui che viene consigliato). La posizione di superiorità dell’aiutante manifesta questa *lungimiranza*: l’aiutante “vede oltre”, sa cosa accadrà al soggetto, sia che egli ascolti i suoi consigli, sia che non lo faccia. Al contrario, Pinocchio è sempre a terra, in basso: è tutto tranne che previdente; è un soggetto che vive nella contingenza:

	<i>soggetto</i>	<i>aiutante</i>
<i>qualificazioni prossemiche</i>	1. movimento veloce 2. sta in basso	1. movimento lento 2. sta in alto
<i>qualificazioni cognitive</i>	1. impulsivo 2. non previdente	1. riflessivo 2. lungimirante

La posizione topologica dell'aiutante figurativizza un dominio cognitivo che Pinocchio sente come opprimente: l'aiutante è percepito come *operatore di costrizione*, perché fare quello che consiglia significherebbe, per il soggetto, sottoporsi a un *dover fare* che non coincide con il suo *volere*. Agli occhi del soggetto dunque l'aiutante è un *portavoce dell'obbligo*. Non è un caso che, il più delle volte, quando Pinocchio incontra gli aiutanti si trovi in una situazione di *deficit motorio*. Mai l'aiutante lo arresta nella sua corsa, ma il soggetto gli dà ascolto solo perché vi è costretto. La costrizione è tematizzata proprio attraverso la *difficoltà/impossibilità di movimento* del soggetto. Solo alcuni esempi:

<i>attore</i>	<i>situazione del soggetto</i>
1. grillo-fantasma 2. pappagallo 3. lucciola 4. lumaca	1. Pinocchio "parte a tastonì"; "era buio così buio che non ci si vedeva da qui a lì" (cap. XIII) 2. Pinocchio cerca gli zecchini nel campo dei miracoli, senza riuscire a trovarli 3. Pinocchio è preso alla tagliola 4. Pinocchio ha il piede incastrato nella porta

L'interruzione di movimento, la stasi e l'attesa coincidono con momenti molto problematici nel corso degli spostamenti del soggetto. Il primo incontro con la Fata Turchina, ad esempio, si verifica perché Pinocchio sta per morire, immobilizzato dal cappio che lo sta soffocando; ascolta la Fata quando è a letto malato e non si può muovere, ma appena si rimette in forze, comincia di nuovo a disubbidire, rifiutandosi di bere la medicina che la Fata gli porge.

La condizione di stasi, dunque, è ottimale per il confronto con il destinante. D'altra parte cosa chiede questi a Pinocchio se non di rinunciare al movimento? Tutti gli aiutanti chiedono a Pinocchio di non fare il vagabondo e cioè di stare a casa a curare il padre, di andare a scuola e cioè di non sfuggire alle responsabilità. La stasi diventa, allora, agli occhi di questo soggetto, la condizione della costrizione: è obbligato a subire le ramanzine perché *non può* scappare altrove.

Vediamo come cambia Pinocchio dopo essere uscito con Geppetto dalla pancia del pescecane:

	<i>prima del pescecane</i>	<i>dopo il pescecane</i>
<i>velocità</i>	<i>gran furia; gran carriera; sgambettava con una velocità incredibile.</i>	<i>cammineremo pian piano</i>
<i>resistenza</i>	<i>dopo una corsa di 15 chilometri; non si fermava un solo minuto; 2 chilometri per arrivare; più di 1000 chilometri.</i>	<i>quando saremo stanchi riposeremo</i>
<i>similitudini</i>	<i>capretto, lepre, capriolo, can levriero, le ali ai piedi, palla di fucile.</i>	<i>formicole</i>

La trasformazione è estremamente significativa: Pinocchio rinuncia, *consapevolmente e autonomamente* questa volta, alle qualificazioni che lo hanno contraddistinto fino a quel momento. Manifesta inoltre il cambiamento, a livello più profondo, dei valori a cui il soggetto si attiene: Pinocchio adegua la propria andatura a quella dell'altro e si verifica così un ribaltamento nella volontà di movimento che lo ha sempre definito e che ha a che fare con la relazione che lo lega a Geppetto: è avvenuta la trasformazione da soggetto egoista a soggetto altruista. A questo punto il volere del destinante e quello dell'antidestinante/autodestinante coincidono: Pinocchio vuole salvare il padre perché lo ama, non ha più intenzione di perderlo. Questo comporta l'assunzione di quei valori positivi di cui il destinante Geppetto è garante.

A livello superficiale, lo stabilizzarsi del soggetto attraverso la scelta si manifesta con il ribaltamento del suo atteggiamento prossemico: Pinocchio non corre, non salta ma cammina *tranquillamente*, adattando la propria andatura a quella del padre.

B. *L'atteggiamento pragmatico e cognitivo*: fino al momento del ricongiungimento con il padre, Pinocchio si è sempre dimostrato un soggetto modalizzato secondo il volere, in particolare secondo un non voler fare ciò che il destinante gli chiede.

Pinocchio cede ogni volta alla tentazione del discorso dell'antidestinante: l'arrendevolezza del soggetto è resa attraverso l'azione di *seguire* pragmaticamente gli opposenti. Viene sempre messa in atto un'operazione di convinzione/costrizione: la musica all'inizio della lunghissima strada traversa, i discorsi del Gatto e della Volpe, il pescatore che lo prende alla rete, i carabinieri, i compagni di scuola, Lucignolo, l'omino del Paese dei Balocchi, il domatore, il contadino, l'azione del mare che lo lascia sull'isola del Paese delle api industriali: Pinocchio va sempre "dietro" a qualcuno, posizione che ne figurativizza la *dipendenza cognitiva* (lui ne sa sempre meno degli altri) da colui che gli fa strada. Pinocchio continua a dipendere, tanto pragmaticamente che cognitivamente, dagli altri perché *non sa cosa realmente vuole*. Nel momento in cui compie la scelta definitiva, congiungendosi una volta per tutte con l'oggetto di valore positivo, il suo ruolo tematico, da questa prospettiva, si trasforma: da disubbidiente e scriteriato diventa un esempio da seguire per evitare addirittura la morte; da *inseguitore*, diventa *guida* e quello che guadagna è la sua indipendenza<sup>24</sup>.

### 5. Conclusioni: dallo spazio al tempo

In *Pinocchio* l'importanza rivestita dallo spazio enunciato emerge fin da una primissima lettura: ogni avventura del burattino si svolge in uno spazio con caratteristiche che lo differenziano, a livello della manifestazione, dagli altri: le

case, i piccoli paesi e le città, il bosco, la strada, il teatro, il circo, il ventre del pescecane, si susseguono velocemente nella narrazione. Operando uno slittamento dalla dimensione figurativa a quella figurale (e considerando, quindi, non tanto gli oggetti che compaiono nei differenti spazi descritti, ma piuttosto i vettori che li dinamizzano, i percorsi che vi sono contenuti, le relazioni che si stabiliscono tra spazi e attori e tra gli spazi stessi), emerge una vera e propria *matrice spaziale* che si rivela essere fondamentale per l'organizzazione del contenuto della narrazione: la relazione di interdefinizione forte tra organizzazione topologica e attanziale, il costante rapporto tra la dimensione cognitiva e quella spaziale, l'importanza della prossemica come strumento di definizione dello statuto patemico dei soggetti, ognuno di questi elementi garantisce la coerenza e la coesione del testo, al di là delle cesure (la morte e resurrezione del burattino dei capp. XV e XVI, il cambiamento del nome del paese di Barbagianni in quello di Acchiappacitrulli) che manifestano sulla superficie il lavoro più volte interrotto e ripreso dal suo autore<sup>25</sup>.

Inoltre, il movimento circolare e quello reiterato, ciò che più profondamente caratterizza lo spazio di Pinocchio, si rivelano aspetti fondamentali per introdurre l'analisi di un'altra dimensione strettamente collegata a quella dello spazio: il tempo. Essendo arrivata al momento delle conclusioni e non potendo dilungarmi, vorrei ugualmente proporre, sotto forma di punti sintetici, alcuni spunti per una riflessione sulla solidarietà di queste due dimensioni.

*Circolarità e reiterazione.* In *Pinocchio* rappresentano due qualità che caratterizzano indifferentemente il movimento nello spazio e quello del tempo. Fintanto che il burattino continuerà a oscillare dallo spazio *casa* a quello *fuori casa* e a non decidere quale direzione definitiva dare alla propria vita, anche il tempo sarà caratterizzato dall'*imperfettività*: rimangono virtuali sia il momento puntuale incoativo della nascita del burattino (Geppetto plasma una forma ma non infonde la vita perché essa è già presente nel pezzo di legno), sia quello puntuale terminativo (Pinocchio

non riesce a morire, ma solo a trasformarsi, così come impone il tempo della natura, regno a cui il burattino appartiene)<sup>26</sup>. Conquistato uno spazio proprio alla fine del racconto, Pinocchio possiederà anche un tempo proprio, non più circolare<sup>27</sup> ma orientato verso un'unica direzione senza possibilità di ritorno: divenuto ragazzo, acquista un passato ("com'ero buffo quand'ero burattino") e un futuro che lo porterà verso il momento terminativo puntuale della morte, massima espressione della sua umanità conquistata.

*Spazio, corpo e memoria.* La prossemica rappresenta, nel nostro caso, la categoria privilegiata per vedere contemporaneamente all'opera, nella definizione del soggetto, le due dimensioni spaziale e temporale. Abbiamo mostrato come, proprio a partire dal rapporto intrattenuto con lo spazio, sia possibile definire Pinocchio un soggetto impulsivo e incapace di riflessione. Queste qualificazioni rappresentano chiaramente anche due atteggiamenti del soggetto in relazione al tempo: la continua frequentazione, da parte del burattino, di luoghi e persone pericolose è correlata all'incapacità di costruirsi un'esperienza nei termini di legame cognitivo con il proprio passato. Assumendo che *Pinocchio* sia un racconto di formazione, il percorso di crescita diventa tale nel momento in cui chi lo compie impara dai propri errori e si costruisce così un'esperienza per operare le scelte migliori per il proprio futuro. Tutto questo presuppone la combinazione di un atto cognitivo rivolto verso il passato – la *riflessione* – con uno rivolto verso il futuro – la *previsione*: *Pinocchio* rende esplicito che l'acquisizione di quella particolare competenza che è l'esperienza si basa sulla realizzazione di una corretta *programmazione temporale*<sup>28</sup>, in altre parole sulla segmentazione di un continuum temporale che permette di situare le azioni in sequenza, determinandone la catena causa-effetto.

*Il valore del tempo.* Gli spazi opposti di *casa* e *fuori casa* soprattutto in virtù, rispettivamente, della loro chiusura e apertura (cfr. par. 2.1.), diventano luoghi per un trattamento differente del tempo. Consideriamo l'episodio della lumaca, che abbiamo indicato come una lezione sulla

pazienza: in questo spazio del destinante Pinocchio fa l'esperienza della *dilatazione del tempo*, una dimensione che non gli è assolutamente congeniale (cfr. par. 4.1.). Rimasto incastrato con il piede nel portone della casa della Fata e non vedendo arrivare nessuno in suo aiuto, Pinocchio comincia a spazientirsi. La relazione che si viene a stabilire tra attesa e soggetto inquieto coincide con una *messa in profondità patemica*: nel momento in cui il tempo si manifesta non come istantaneo ma come durativo, Pinocchio diventa soggetto di un crescendo patemico (prima titubante, poi impaziente, in seguito disperato per finire con una sorta di *black-out* emotivo che lo lascia privo di sensi). La durata che intercorre tra il calcio e lo svenimento è caratterizzata da una serie di *ripetizioni della stessa azione*<sup>29</sup> che definiscono un tipo particolare di pazienza, la *perseveranza*, che può essere definita come un *voler-essere* che rimane costante nel tempo (una vera e propria sfida per la volubilità del burattino). Il destinante, dunque, propone a Pinocchio un contratto che si fonda sulla *decele-razione del programma narrativo* (il congiungimento con l'oggetto di valore = Fata richiede un atto di perseveranza da parte del burattino) e sull'esperienza del *valore del tempo*. Al contrario (basti pensare ai discorsi del Gatto e della Volpe) la proposta dell'antidestinante è quella di un' *accelerazione del programma narrativo*. Se mettiamo poi a confronto l'episodio della lumaca e quello in cui Pinocchio viene persuaso da Lucignolo ad andare al Paese dei Balocchi, vediamo che anche quest'ultimo è scandito da una serie di reiterazioni: ma mentre la lumaca chiede a Pinocchio di aspettare a lungo, Lucignolo gli chiede ripetutamente di aspettare "solo due minuti". In questo caso la costruzione dell'attesa è molto diversa: il fare persuasivo dell'antidestinante si costruisce attraverso una sequenza di segmenti temporali brevi che mirano alla *perdita di valore del tempo*<sup>30</sup>. Il fare persuasivo di destinante e antidestinante è dunque finalizzato anche alla *manipolazione della percezione temporale* del soggetto: attraverso queste due diverse strategie persuasive, essi propongono al soggetto

due oggetti cognitivi opposti: il destinante mira alla costruzione di un *sapere totalizzante*, tramite la composizione e la messa in relazione di momenti puntuali in una durata omogenea (coerentemente con il programma educativo – cfr. par. 3.3. – che il soggetto dovrebbe fare proprio); l'antidestinante mira alla destrutturazione di quel sapere attraverso la sua *parcellizzazione*, che non implica alcun aumento di conoscenza.

<sup>1</sup> La produzione critica relativa alle *Avventure di Pinocchio* è molto vasta. Alcuni dei testi di cui mi sono servita come “esercizio preparatorio” all’analisi sono: Garroni 1975; Manganelli 1977; Tommasi 1992; Bettetini, a cura 1994; Flores d’Arcais, a cura 1994.

<sup>2</sup> Alcune indicazioni bibliografiche basilari, utili per comprendere meglio la teoria che ha generato il modello e che qui, per questioni di spazio, è impossibile affrontare in modo più puntuale: Greimas, Courtés 1979, alle voci “*Generativo (percorso)*”, “*Semantica discorsiva/fondamentale/narrativa*”, “*Sintassi discorsiva/fondamentale/narrativa*”; Greimas 1983 in particolare: pp. I-XVI, 1-99; Marsciani, Zinna 1991; per un’applicazione della teoria nel suo complesso, cfr. Greimas 1976. Sono questi i principali testi di riferimento che abbiamo utilizzato. Nel corso dell’analisi verranno date indicazioni più puntuali, sempre relative a questi volumi, riguardanti aspetti specifici del modello teorico. Queste e le successive note bibliografiche non vogliono essere un riferimento esaustivo, ma soltanto un’indicazione di massima dei volumi in cui poter trovare l’esposizione sintetica e chiara della teoria.

<sup>3</sup> Su questo argomento, cfr. Greimas, Courtés 1979, alle voci “*Spazializzazione*”, “*Spazio*”. Per una panoramica sui problemi della spazialità, cfr. l’introduzione di Cavicchioli (1996) al numero monografico di «Versus» dedicato allo spazio nel testo, corredata da una ricca bibliografia; la rivista contiene, inoltre, una serie di interessanti analisi testuali che affrontano l’argomento da molteplici prospettive e con obiettivi i più diversi, in modo da offrire un’ampia rassegna delle tematiche connesse a questa dimensione del testo. Inoltre, un “assaggio” di un lavoro molto più articolato, ma comunque significativo, è Bertrand 2001.

<sup>4</sup> Così, ad esempio, il luogo seducente sarà il luogo della punizione; il luogo oscuro potrà essere legato, di volta in volta, alla prova o alla punizione, il mare alla prova, ecc.

<sup>5</sup> Per la definizione di attante e attore, cfr. Greimas 1983, pp. 45-63; Greimas, Courtés 1979, alle voci “*Attante*”, “*Attore*”, “*Ruolo attanziale*”.

<sup>6</sup> Greimas, Courtés 1979, alla voce “*Prosemica*”.

<sup>7</sup> Molto sinteticamente e semplificando: il concetto di “testo” che sta alla base della teoria greimasiana è eminentemente dinamico. La narrazione prende l’avvio da uno stato di squilibrio che il soggetto (a cui non si deve pensare

in termini antropomorfi: si tratta di una grandezza teorica che viene così identificata in base alla sua collocazione e al suo ruolo all'interno del testo) deve risolvere. Il soggetto, però, non possiede da subito tutti gli strumenti (la *competenza*) per farlo, ma deve acquisirli percorrendo un "cammino" (che si organizza in una serie di cosiddetti *programmi narrativi*) fatto di tappe successive, lo *schema narrativo* con le sue fasi – *manipolazione, acquisizione della competenza, performance e sanzione*. Il soggetto, quindi, viene incaricato da un *destinante* di una missione (manipolazione: il destinante comunica al soggetto quali sono gli *oggetti di valore* da perseguire e ottenere) che sarà terminata quando egli si congiungerà con l'oggetto ricercato: è il momento della performance, che vede il soggetto finalmente *in congiunzione con l'oggetto di valore* ricercato e, perciò, *realizzato semioticamente*. Il riconoscimento del successo del soggetto prende la forma di un giudizio espresso su di lui dal destinante, o sanzione (ovviamente il soggetto può anche fallire il suo scopo e dunque essere sanzionato negativamente).

<sup>8</sup> La teoria greimasiana prevede, per ogni tappa dello schema narrativo – manipolazione, acquisizione della competenza, performance, sanzione – uno spazio corrispondente in cui il soggetto si muove: cfr. Greimas, Courtés 1979, alle voci "*Eterotopico (spazio)*", "*Paratopico*", "*Topico (spazio)*", "*Utopico (spazio)*".

<sup>9</sup> Quando si parla di modalità si intende la capacità che un predicato possiede di qualificare, modificarne un altro al quale si accompagna. Predicati modali possono essere, in seno alla teoria di Greimas, sia il fare e l'essere (il fare che modalizza il fare/l'essere e viceversa), combinazioni modali attraverso cui si ottiene una definizione delle fasi dello schema narrativo; sia altri quattro predicati che risultano essere fondamentali nella definizione dell'esistenza semiotica del soggetto: dovere/volere, sapere, potere possono modalizzare indifferentemente il fare o l'essere, costruendosi in una catena che scandisce le fasi di avvicinamento del soggetto alla sua realizzazione semiotica. Cfr. Greimas, Courtés 1979, alla voce "*Modalità*"; Greimas 1983, pp. 66-99; Marsciani, Zinna 1991, pp. 90-108.

<sup>10</sup> Con il termine "catafora" si indica una relazione di identità parziale che si instaura tra due elementi della narrazione (può essere grammaticale, semantica o cognitiva). Il primo termine è condensato, sintetizza cioè l'altro termine che comparirà successivamente in forma più estesa. Per una definizione di catafora e di anafora, cfr. Greimas, Courtés 1979, alle voci "*Anafora*" e "*Catafora*".

<sup>11</sup> Per i concetti di "tematizzazione" e "ruolo tematico", cfr. Greimas, Courtés 1979, alle voci "*Tematico*" e "*Tematizzazione*"; Marsciani, Zinna 1991, pp. 108-118.

<sup>12</sup> La relazione comunicativa definisce il legame che si instaura tra gli attanti destinante e soggetto: il primo manipola il secondo comunicandogli quali sono gli oggetti di valore da perseguire. A seconda delle modalità che caratterizzano il soggetto manipolato e l'oggetto di valore che gli viene proposto, si definiscono quattro *figure di manipolazione*: seduzione, provocazione, tentazione, intimidazione. Sulla comunicazione in generale, cfr. Greimas, Courtés 1979, alla voce "*Comunicazione*"; sulle figure di manipolazione vedi Marsciani, Zinna 1991, pp. 97-99.

<sup>13</sup> È bene aprire una breve parentesi sul sincretismo attanziale dei due attori “Fata” e “Geppetto”, per sottolineare ancora una volta come la dimensione spaziale sia un “costituente” di base anche nella costruzione dell’attore e del suo ruolo. Che “Fata” e “Geppetto” rappresentino un unico attante (destinante) è dimostrato da quattro fattori:

- sono portatori dei medesimi valori positivi (ubbidienza, altruismo);
- entrambi vengono assimilati a figure parentali (ed entrambi non lo sono in realtà: Geppetto non è il padre di Pinocchio in senso stretto, lo ha “creato”, e la fatina non è la sorella/mamma/nonna di Pinocchio, anche se gli propone di esserlo);
- quando Geppetto scompare e la casa che lui occupa diventa irraggiungibile per Pinocchio (dal cap. XII in avanti), compare, a sostituirlo, non solo un altro attore, ma anche un altro spazio: la Fata e la sua casina bianca nel bosco;
- infine, il punto che più ci interessa: sia la Fata che Geppetto occupano entrambi lo spazio a cui Pinocchio sente in un modo o nell’altro di appartenere e a cui sempre torna, o tenta di tornare.

<sup>14</sup> Nel par. 4.1 vedremo meglio la relazione tra impossibilità di movimento e coercizione.

<sup>15</sup> È vero che Geppetto, sulla strada del ritorno dall’avventura nella pancia del pescecane, accompagnato da Pinocchio, incontra il Gatto e la Volpe. Il vecchio, però, li ignora totalmente: non scambia con loro nemmeno una parola e non chiede a Pinocchio chi siano; tra essi non si stabilisce perciò alcuna relazione (se non in negativo).

<sup>16</sup> Cfr. Greimas, Courtés 1979, alla voce “*Isotopia*”; per quanto riguarda la nozione di “veridizione”, cfr. Greimas 1983, pp. 101-110; Greimas, Courtés 1979, alle voci “*Veridittive (modalità)*”, “*Veridizione*”.

<sup>17</sup> Vengono definite *semi* le unità minimali di contenuto di un segno. Greimas ne individua una doppia tipologia: i semi si distinguono in *figurativi*, *astratti* e *timici*, da una parte, e in *nucleari* e *contestuali*, dall’altra. La loro combinazione genera i *sememi* (unità minimali di manifestazione semantica), che a loro volta si aggregano per formare i *lessemi*. Cfr. Marsciani, Zinna 1991, pp. 35-53.

<sup>18</sup> L’oceano e il mare rappresentano una variazione figurativa della “lunghissima strada traversa”, tematizzando anch’essi la distanza del soggetto dai valori positivi.

<sup>19</sup> Anche in questa occasione una forma di coercizione è comunque presente, sotto forma del terrore ispiratogli dalle disavventure precedenti.

<sup>20</sup> Pinocchio rimane nella casa paterna a causa di un impedimento pragmatico (non ha i piedi); dopo essere stato al teatro delle marionette è incaricato da Mangiafoco di riportare i soldi al padre; arriva alla casa della fatina perché lo hanno impiccato e deve essere curato; in seguito a questo avvenimento è la fatina che dà il permesso al burattino di andare incontro al padre.

<sup>21</sup> È importante notare già da adesso (cfr. par. 4.1.) che la coincidenza dei voleri si verifica in un momento di deficit, pragmatico in questo caso, per il soggetto: Pinocchio è alla catena e non si può muovere.

<sup>22</sup> In questo senso Pinocchio ricopre il ruolo tematico dello “scettico”: si fida solo di se stesso. Ed è anche un recidivo: continua impertentito a ricadere negli stessi errori, senza riuscire a fare tesoro della sua esperienza.

<sup>23</sup> Rintracciamo nel testo alcune delle descrizioni di questa iperattività: “nella gran furia di correre saltava (...) tale e quale avrebbe potuto fare un capretto” (cap. I); appena costruito, sgranchitosi le gambe, comincia a correre per la stanza; “finché (...) saltò nella strada e si dette a scappare” (cap. III); “presa la carriera, in un centinaio di salti (...)” (cap. VI); “cominciò a correre a gambe” (cap. IX); “Pinocchio corse subito, e arrampicatosi come uno scoiattolo su per la barba del burattinaio (...)” (cap. XI); “cammina, cammina, cammina” (cap. XIII); “cominciò a fuggire per la campagna. E gli assassini a correre (...) come due cani dietro alla lepre (...). Dopo una corsa di 15 chilometri (...) spiccò un bel salto e via a correre di nuovo. Dopo una corsa disperata di quasi due ore (...)” (capp. XIII-XVI); “correre e ruzzare per la camera” (cap. XVII); “cominciò a correre come un capriolo” (cap. XVIII); “correva a salti come un can levriero” (cap. XX); “sgambettava (...) con una velocità incredibile (...). Allora Pinocchio ricominciò a correre (...)” (cap. XX); “si pose a scappare attraverso i campi, e non si fermò un solo minuto” (cap. XXIII); “- Quanto c'è di qui alla spiaggia? - Più di 1000 chilometri (...)” (ib.); “volarono tutto il giorno” (ib.); “nuotò tutta quanta la notte (...)” (cap. XXIV); “cominciò a camminare a passo svelto; tanto svelto che pareva che corresse” (ib.); “- Dunque via! E chi più corre è più bravo! - gridò Pinocchio. (...) Pinocchio era sempre davanti a tutti: pareva che avesse le ali ai piedi” (cap. XXVI); “(...) cominciò a correre di gran carriera (...). Andava via come una palla di fucile (...). Pinocchio correva e il cane correva più di lui” (cap. XXVII).

<sup>24</sup> Pinocchio dice a Geppetto: “venite dietro a me e non abbiate paura” (cap. XXXV); “venite dunque, babbo, dietro a me, e fra poco saremo salvi” (cap. XXXV); “venite con me e non abbiate paura” (cap. XXXV); “montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io” (ib.); “appoggiatevi pure al mio braccio, caro babbino, e andiamo” (cap. XXXVI); e il Tonno a Pinocchio: “io ho imitato il tuo esempio. Tu sei quello che mi ha insegnato la strada, e dopo te, sono fuggito anch'io”.

<sup>25</sup> Garante dell'unitarietà del testo, l'organizzazione dello spazio alla base delle *Avventure* può essere pensata come un modello interpretativo nel senso proposto da Emilio Garroni (1975).

<sup>26</sup> Questa sorta di sospensione, caratteristica del tempo narrato, è legata in parte anche al genere cui appartiene la narrazione: il tempo delle favole è spesso caratterizzato dall'atemporalità che rende impossibile collocarne molte (non tutte) in un'epoca specifica: la favola appartiene soltanto al tempo in cui viene raccontata e per questo può essere ripetuta all'infinito, senza perdere la sua bellezza. Si può ipotizzare, inoltre, che la forma temporale del discorso favolistico sia strettamente connessa alla sua sostanza e soprattutto alla modalità di trasmissione di questa sostanza: spesso le favole sono espansioni drammatiche di precetti morali su cui si fonda un'intera società e che devono essere tramandati di generazione in generazione. Nelle fiabe è all'opera quello che potremmo chiamare *tempo dell'etica*. Ma *Pinocchio* possiede anche un'altra particolarità, che contribuisce a rafforzare l'effetto di tempo sospeso: se consideriamo l'intervallo di tempo complessivamente narrato, si nota che *Pinocchio* comincia nel momento in cui sta finendo una storia (quella del pezzo di legno) e si conclude nel momento in cui ne sta iniziando un'altra (quella del bambino in carne e ossa). Così come il testo è dominato per buona

parte da una figura di transizione spaziale – la strada –, allo stesso modo si sviluppa lungo una durata che equivale al tempo di transizione tra due stati di un organismo – vegetale e umano – mettendo in scena uno stadio intermedio – non-vegetale + non-umano.

<sup>27</sup> Durante la sua esistenza, Pinocchio conosce più nascite e più morti: nasce come pezzo di legno, poi come burattino; rischia la vita appeso alla quercia grande ma la Fata lo fa “rinascere”; asino, muore divorato dai pesci in fondo al mare per poi risalire in superficie una volta riacquistata la forma di burattino, per di più rinsavito – sorta di rinascita patemica –; perde la vita definitivamente come burattino di legno per risorgere l’ultima volta in carne e ossa.

<sup>28</sup> Questo risulta evidente dall’analisi di come cambiano nel corso della narrazione i resoconti delle proprie disavventure che Pinocchio fa ai suoi interlocutori: il burattino passa dall’incapacità di valutare criticamente ciò che gli accade e di organizzare una efficace programmazione temporale, vedendosi agire per azioni puntuali, alla piena consapevolezza di soggetto giudicante e sanzionatore delle proprie azioni.

<sup>29</sup> Pinocchio ci pensa quattro volte prima di bussare alla porta della Fata e bussa tre volte prima che la lumaca gli risponda; la lumaca chiede quattro volte chi è e fa due volte il percorso verso Pinocchio, la prima per sentire di cosa ha bisogno e la seconda per procurarglielo.

<sup>30</sup> E infatti Pinocchio, che è venuto meno alla promessa fatta alla Fata Turchina, afferma: “Ormai ho fatto tardi!... e tornare a casa un’ora prima o un’ora dopo, è lo stesso” (cap. XXX).

Lettore avisato, burattino salvato.  
Strategie seriali  
*Marco D'Angelo*

### 1. *Pinocchio e la "lazzarite"*

Tutti quei bambini piccoli e grandi (dico così, perché dei bambini, in questo mondo ce ne sono di tutte le stature) ripetuto, 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 di un burattino*: capitolo uscito nel num. 17 di questo stesso giornale, il 27 Ottobre 1881. Lettore avisato, mezzo salvato.

Così, il 16 febbraio 1882<sup>1</sup>, Collodi dissipava ai lettori del «Giornale per i bambini», eventuali dubbi sul destino di Pinocchio. Perché dubbi ve n'erano, visto che il burattino, meno di cinque mesi prima, era finito appeso alla Quercia Grande e, da allora, non se ne era saputo più nulla...<sup>2</sup>.

La storia è nota. Nel tempo intercorso tra l'impiccagione e il successivo annuncio, all'impostazione dell'autore – deciso a mantenere, per la sua "bambinata", quella chiusa tragica – si sovrapposero il favore del pubblico e il conseguente interesse dell'editore per una ripresa del personaggio. Difficile stabilire se il ripensamento di Collodi sia stato motivato di più dal successo popolare o dall'allettante prospettiva di nuovi guadagni, proporzionali a un ampliamento dell'opera (lo scrittore veniva pagato venti centesimi a rigo). Fatto sta che Pinocchio, dato per moribondo nella puntata del 27 ottobre, ritornò vivo e vegeto in quella del 16 febbraio.

I primi a stupirsi di una guarigione tanto repentina, fateci caso, sono gli stessi medici (corvo, civetta, grillo) chiamati dalla fata ad accertare le condizioni del burattino. D'altronde

è comprensibile. A noi, semplici consumatori di racconti, ci sono voluti oltre cento anni di *feuilleton*, tonnellate di *Dallas* e quintali di *Beautiful*, per diagnosticare la “malattia” comune a Pinocchio e a molti altri eroi. La potremmo definire “Lazzarite”, ovvero *sindrome di Lazzaro*, singolare contagio che conferisce ai personaggi seriali salute cagionevole e vita tribolata. Basta un punto in meno di *share*, o un autore annoiato, a decretarne la morte. Ma, ecco la componente miracolistica, se gli *aficionados* protestano, l'autore ci ripensa, l'editore fiuta l'affare, allora il personaggio – come nulla fosse – resuscita<sup>3</sup>.

Pinocchio, insomma, appartiene allo stesso *club* degli *Sherlock Holmes*, dei *Superman*, dei *Bobby Ewing*, pronti a spirare e rinascere periodicamente, secondo l'interesse di pubblico e produzione. Per dirla tutta, la filologia imporrebbe di considerare il burattino di Collodi fra i soci fondatori del circolo, visto che la sua vicenda risale alla seconda metà dell'Ottocento, quando la serialità industriale era agli esordi. Non a caso, uno studioso come Fausto Colombo, da sempre interessato alle vicende dell'industria culturale italiana, attribuisce alla morte “sfiorata” da Pinocchio una valenza esemplare (Colombo 1998, pp. 60-71).

La conclusione drammatica della puntata del 27 ottobre marca il passaggio dalla prima parte dell'opera, pubblicata con il titolo *Avventura di un burattino* al successivo – e per molti versi autonomo – blocco di puntate (*Le avventure di Pinocchio*):

In effetti i due testi, concepiti in successione, hanno esiti diversi: tragico il primo, positivo il secondo: ebbene, non si può non vedere, nel legame fra le parti, le tracce profonde della spinta editoriale (Colombo 1998, p. 66).

In particolare, Colombo ricorda come la redazione del giornale fosse intervenuta pesantemente sulla puntata funebre, laddove la fatidica scena dell'impiccagione era stata sì pubblicata con in calce la parola fine, ma senza la morale apologetica apposta in origine dall'autore<sup>4</sup>. Nei mesi seguenti, poi, prima ancora che fosse lo stesso Collodi a esprimersi in merito, alcune note redazionali si premurano di rassicurare i lettori sulla sorte del loro beniamino.

D'altronde, l'intera divisione in puntate/capitoli del romanzo risente del costante lavoro di "taglio e cucito" dell'apparato editoriale. Collodi non era uno stakanovista della penna e, dal canto loro, i curatori della rivista dovevano fare i conti con vincoli di spazio e scadenze precise. Così divenne prassi consueta, nella fase di *editing*, smontare e rimontare il materiale inviato periodicamente dallo scrittore. Ne deriva una scansione in puntate dall'andamento alquanto irregolare. Mentre le cesure ideate da Collodi sono attente a costruire collegamenti tensivi tra un brano e l'altro, quelle operate dalla redazione, si basano su semplici stacchi spaziali o temporali<sup>5</sup>.

Per Colombo, si tratta di indicazioni utili a chiarire quanto la ripresa dell'opera derivi da un sostanziale compromesso fra le intenzioni dell'autore e le spinte editoriali dell'apparato. E qui, direi, l'impostazione mediologica tende a divergere dalla nostra ottica semiotica. Se, infatti, si accetta l'idea che sono le "condizioni di produzione" a predeterminare le forme della testualità, dovremmo dedurre che ogni opera – qualora gli apparati editoriali lo richiedano – possa essere riaperta e prolungata senza problemi.

In parole povere, dobbiamo immaginare che anche personaggi quali *Emma Bovary*, o *Renzo Tramaglino*, prima o poi, si buscheranno una "Lazzarite"... Il che, intendiamoci, è un modo legittimo di vedere le cose, ma non spiega perché testi quali *Le avventure di Pinocchio* o *Uno studio in rosso*<sup>6</sup> abbiano generato (e generino) infinite riprese, continuazioni, espansioni, mentre della famiglia Tramaglino – ringraziando la Provvidenza! – nessuno, dopo Manzoni, ha sentito più il bisogno di occuparsi.

Nel caso di *Pinocchio*, non si può nemmeno dimenticare che, dal 1883 in poi, il testo è sempre stato pubblicato nella forma unitaria del libro, dove il capitolo XV figura come un semplice "episodio" fra tanti altri. Dovremmo quindi sostenere, come pure l'impostazione mediologica sembra implicitamente suggerire, che – una volta stampato in volume – *Pinocchio* ha smesso di comportarsi da testo seriale<sup>7</sup>.

Nella prospettiva di Colombo, simili questioni rivestono, forse, un ruolo secondario, al contrario per una semio-

tica attenta ai problemi dell'intertestualità e della serialità, diventano fondamentali. E il saggio di Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino*, ci offre lo spunto per affrontarli<sup>7</sup>.

## 2. Quanti Pinocchio?

Per Garroni riconoscere la sostanziale diversità fra il “prima” e il “dopo” l'episodio dell'impiccagione, significa pensare *Pinocchio* non come un singolo romanzo, bensì come “in scatolamento” di due racconti, uno dentro l'altro. Il *Pinocchio (II)* attuale non sarebbe che la ripresa e l'espansione del *Pinocchio (I)* originale:

un romanzo a sé stante, che nasce da un'intuizione rapida e densa (...) e si costruisce sinteticamente su poche e rilevanti articolazioni strutturali, volgendo velocemente alla sua conclusione catastrofica (Garroni 1975, p. 51).

Il punto di snodo tra i due racconti coincide proprio con l'improvviso attacco di “Lazzarite” che coglie il protagonista in chiusura di capitolo XV e l'abbandona solo a metà del XVI. Da qui anche la diversa taglia dei capitoli: brevi e compatti prima dell'evento, lunghi e articolati di lì in poi (fig. 1).

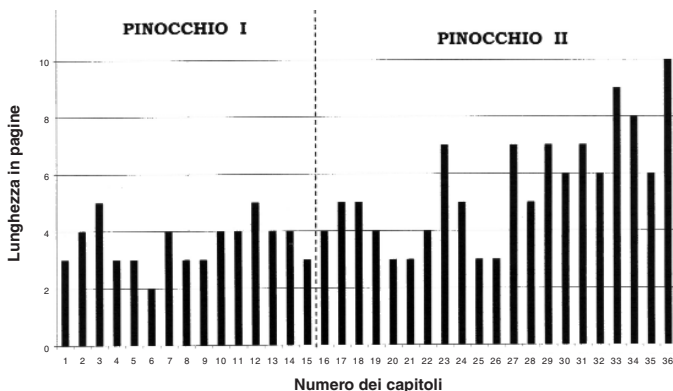


Fig. 1. Lunghezza dei capitoli.

Naturalmente per i motivi già esposti, il criterio della divisione in capitoli, da solo, non garantisce alcunché, semmai è abbinandovi un'analisi dei tempi e degli spazi del racconto, che, personalmente, ho trovato le maggiori conferme all'ipotesi di Garroni.

Partiamo dal tempo. La fig. 2 schematizza l'arco cronologico dell'intero romanzo nella forma di un orologio, scandito dalle indicazioni temporali fornite nei vari capitoli ("Cinque mesi dopo", "al termine della giornata", ecc.). La distanza fra *Pinocchio I* e *Pinocchio II* appare qui evidente. Mentre il romanzo "tradizionale" – il classico *Pinocchio II* – si dilata lungo un arco di tempo abbastanza ampio (più di un anno almeno, e risulta comunque difficile misurare la cronologia degli eventi), il racconto iniziale (*Pinocchio I*) ne copre una porzione ridottissima: tre, quattro giorni al massimo:

La breve vita di *Pinocchio I* è di quelle che dovrebbero lasciare il lettore senza fiato. Se si toglie l'apparente parentesi dell'incontro gioioso con i fratelli burattini, è tutta una *corsa verso la morte* (Garroni 1975, p. 82).

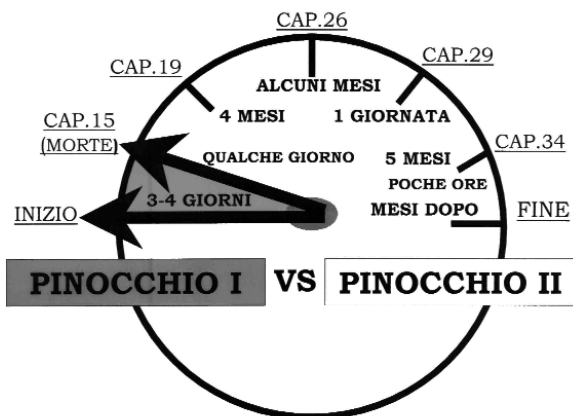


Fig. 2. Tempo raccontato.

Lo stesso distinguo si può fare analizzando lo spazio rappresentato. In *Pinocchio 1*, l'andamento teso e rigoroso della narrazione si sviluppa all'interno di una stessa cornice spaziale. Il burattino nasce, fugge, ritorna e fugge ancora, sempre muovendosi all'interno di uno sfondo, il paese, mai nominato esplicitamente, ma scenario fisso di tutta la prima parte (fig. 3).

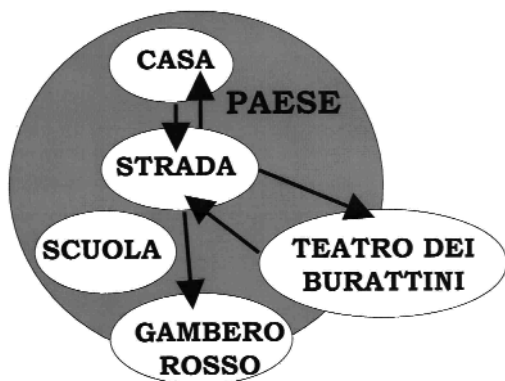


Fig. 3. Spazio rappresentato in *Pinocchio 1*.

Non a caso, i due luoghi “pericolosi” del racconto pre-morte (il teatro di Mangiafoco e il bosco nei pressi dell’osteria del Gambero Rosso) sorgono entrambi ai margini di questo ristretto ambito urbano. La svolta spaziale che il legnoso protagonista deve compiere per raggiungerli – in un caso deviando dalla strada maestra, nell’altro penetrando nel bosco – coincide con la svolta negativa della narrazione. Diversamente, *Pinocchio II* vanta una movimentata struttura itinerante, con la mappa definita della prima parte che lascia il posto a una geografia fiabesca, zeppa di paesi dai nomi fantasiosi (“Acchiappacitrulli”; “Api industriali”; “Balocchi”) e dalla localizzazione incerta (fig. 4).



Fig. 4. Spazio rappresentato in *Pinocchio II*.

L'episodio dell'impiccagione si fa apprezzare anche per un'altra peculiarità topologica riguardante il rapporto fra spazio /esterno/ vs /interno/. Laura Barcellona, infatti, ha acutamente rilevato come tutte le vicende di Pinocchio vivano nella costante dialettica tra le due dimensioni, entrambe caratterizzate da precise coloriture morali<sup>8</sup>. La casa, ad esempio rappresenta sempre il luogo chiuso in cui il burattino si trova a contrattare valori e programmi con un destinante positivo (Geppetto, il Grillo, la Fata). Invece, è sulla strada che Pinocchio fa gli incontri sbagliati e affronta i maggiori pericoli.

Nel riflesso di una così definita mappa valoriale, le varie soglie attraversate dal burattino costituiscono altrettanti *convertitori modali*: entrare e uscire da uno spazio, significa accettarne o negarne i valori. Le peregrinazioni dell'eroe finiscono, quindi, col seguire una traiettoria costante. Pinocchio esce dall'ambito familiare, deviando dai valori proposti, ma dopo aver vissuto esperienze negative – sorta di contrappasso ai suoi errori –, decide di rientrarvi<sup>9</sup>. Alla

suddetta legge “dell’andare e venire”, si sottrae – caso unico – l’episodio dell’impiccagione.

Qui, quando Pinocchio in cerca d’aiuto bussa alla porta della Bambina dai capelli turchini, trova l’uscio sbarrato<sup>10</sup>. Quasi a rimarcare che, stavolta, la sventatezza del burattino non prevede scappatoie e su quel ramo della Quercia grande sta per compiersi il suo destino. Ed è, insistendo su questo aspetto, che Garroni rivendica per il capitolo XV il ruolo di epilogo originale di *Pinocchio* (I). Ma, anche accettando l’impostazione del filosofo, come implicitamente ha fatto il sottoscritto, portando “prove a carico”, rimane da capire in che modo una morte così definitiva, possa subito dopo (capitolo XVI) rovesciarsi in una repentina rinascita.

### 3. *Finire e rifinire*

Cito dal punto in cui Pinocchio, impiccato dagli assassini, pende dalla Quercia grande:

Intanto s’era levato un vento impetuoso di tramontana, che soffiando e mugghiando con rabbia, sbatacchiava in qua e in là il povero impiccato, facendolo dondolare violentemente come il battaglio d’una campana che suona a festa. E quel dondolio gli cagionava acutissimi spasimi, e il nodo scorsoio, stringendosi sempre più alla gola, gli toglieva il respiro.

A poco a poco gli occhi gli si appannarono, e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento all’altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando, aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, proprio nessuno, allora gli tornò in mente il suo povero babbo... e balbettò quasi moribondo:

Oh babbo mio! Se tu fossi qui!...

E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intrizzito (Collodi 1983, p. 49).

Dopo una tale descrizione, sfido chiunque a scommettere uno zecchino sulla pelle, *pardon* sulla corteccia, del

burattino. Anzi, certi dettagli gotici, degni di Poe o di Lovecraft (il sibilo del vento, il parallelo tra il corpo impiccato e il battaglio della campana...), sembrano fatti apposta per sottrarre alla scena qualsiasi accento umoristico<sup>11</sup>.

Non v'è dubbio, insomma, che il brano punti a persuadere il lettore della morte del protagonista. E se decidessimo di credergli, essa funzionerebbe perfettamente da fine del testo (come, probabilmente, prevedeva il progetto originale). Ma, nei fatti, si tratta di un atto di fede impossibile per qualsiasi lettore, visto che il *Pinocchio* ufficiale (II) fa seguire al XV altri ventuno capitoli. E quel malloppo di pagine, prima ancora di averlo letto, suggerisce potenziali “resurrezioni” per il solo fatto di esserci.

In effetti, lo denuncia fra il serio e faceto lo stesso Garroni, uno dei motivi di difficoltà nel riconoscere in *Pinocchio I* un'opera autonoma, sta nella sua totale mancanza di visibilità testuale<sup>12</sup>, garantita invece al *Pinocchio* ufficiale da centinaia di edizioni, presenti sui nostri scaffali dal 1883 a oggi:

per rendersi conto dell'agghiacciante “unità” di *Pinocchio I* (...) bisognerebbe averlo almeno sott'occhio, stampato a sé, in una edizione ad hoc che non esiste e non è mai esistita. Bisognerebbe poter andare in libreria, acquistarlo per regalarlo a Natale al nostro caro figlioletto e – tornandosene a casa – sfogliarlo tra il nostalgico e il distratto, e capitare infine sulle ultime frasi, quelle che immediatamente precedono la parola “fine” (Garroni 1975, p. 53).

Considerazione utile a chiarire un aspetto spesso sottovalutato dall'analisi, e cioè che interpretare non è solo questione di contenuti espressivi, ma anche di formati percettivi, di corpi semiotici che si offrono all'occhio in una certa relazione spazio-tempo. Nel caso di *Pinocchio* il concetto acquista un valore ulteriore.

In origine, l'unità globale del testo possedeva una visibilità ridotta, mentre erano le diverse unità parziali (punte), attraverso cui il racconto si dispiegava, nella sua periodica pubblicazione sul «Giornale per i bambini», a fare la

parte del leone. Queste porzioni di intreccio venivano interpretate dal pubblico esse stesse quali testi. Nonostante fossero anelli narrativi incompleti, all'interno di una catena in divenire, le puntate vantavano comunque una loro coerenza testuale e alimentavano, di settimana in settimana, l'interesse del pubblico. Si immagini, ad esempio, lo straordinario peso tensivo che un evento come la morte dell'eroe, riusciva ad assumere in quella veste provvisoria. Mentre, oggi, ai lettori della versione libreria del romanzo, basta voltare pagina per disinnescare la carica di *suspence*, i lettori della puntata – l'abbiamo visto – dovettero consumarsi nell'attesa per mesi<sup>13</sup>.

Si tratta di una dinamica tipica dei testi seriali, laddove i vincoli materiali di formato (apertura, chiusura) finiscono con il coincidere con le cesure tensive della narrazione (sunti, colpi di scena, ecc.). Assistiamo, così, a un'inversione delle marche aspettuali che, solitamente, identificano la conclusione di un racconto. Nelle narrazioni tradizionali (quelle "singole", per capirci) la fine della storia collima con la fine del testo e, di conseguenza, realizza nel lettore la percezione del momento terminativo.

Diversamente, nelle serie, la chiusura di puntata ha sempre carattere transitorio: termina lo spazio testuale ma non il racconto. Il lettore si deve confrontare con un testo che, nella sua coesione materiale, ribadisce uno stadio terminativo mentre, nella configurazione narrativa, suggerisce il proprio perdurare. Si realizza quindi una strategia di *cliffhanging*: il racconto dilata e rilancia le attese del pubblico, praticamente all'infinito. E la parola *strategia*, opposta a *tattica*, assume nel nostro caso un senso preciso.

Nella misura in cui, sminuzzando la narrazione di partenza, si arrivi a ricavarne un certo numero di microporzioni/puntata, qualsiasi testo può essere serializzato. La nascita del romanzo d'appendice (*Il conte di Montecristo*, *I miserabili*, ecc.) risponde, storicamente, alla suddetta dinamica e lo stesso discorso vale per la gloriosa stagione in bianco e nero dei teleromanzi Rai (*La Cittadella*, *I Promessi Sposi*, ecc.). A ben vedere, però, simili tattiche di "serializza-

zione” si limitano a operare dall’esterno su un corpo semiotico, comunque, unitario. In sostanza, uno spezzettamento dei *Promessi Sposi* in tante piccole porzioni di lettura può, forse, dar luogo a una fruizione di tipo seriale, ma non incide, se non in maniera minimale, sull’intreccio romanzesco.

In altre parole, per far ammalare di “Lazzarite” *Renzo Tramaglino* ed *Emma Bovary*, bisogna iniettargli un virus ad hoc, al contrario, *D’Artagnan* o *Sherlock Holmes* sono geneticamente predisposti al contagio... Infatti, in opere concepite seriali fin dall’inizio, sono le stesse configurazioni discorsive a farsi carico della speciale modalità di lettura, cui sono destinate. Le tattiche esogene di serializzazione cedono il campo alle strategie seriali, interne al testo, di cui s’è detto prima. Alla morte parziale di Pinocchio va, appunto, riconosciuto di essere il frutto di una strategia consapevole, anche se l’aggettivo, può generare confusione.

In effetti, non parlo della consapevolezza dell’autore empirico o degli apparati editoriali. Nella circostanza, se Collodi fosse un fine conoscitore degli stilemi della narrativa d’appendice, o l’ignorasse completamente, non ha molta importanza<sup>14</sup>. Mi riferisco, piuttosto, alla consapevolezza del testo/puntata di poter giocare con le aspettative del lettore, in base a una competenza pregressa, instillata nel pubblico dagli episodi precedenti.

Così, se da un lato il racconto dell’impiccagione descrive quanto di più *terminativo* la vita ci propone, dall’altro il suo formato materiale suggerisce – implicitamente – la possibilità di uno stato *durativo* (l’attesa di un’altra puntata). Ecco perché i lettori, si sentirono autorizzati, ancor prima di Collodi e del suo editore, a immaginare una ripresa/continuazione della storia:

l’istanza più spontanea e più ragionevolmente difensiva dei lettori del «Giornale per i bambini», nonché degli adulti che lo curavano e lo pubblicavano fu immediatamente questa: che Pinocchio continuasse a vivere le sue avventure, che fosse in qualche modo negata la sua morte, negandone appunto la fatalità (Garroni 1975, p. 95).

#### 4. *Morto ma non troppo*

Garroni parla di morte negata e, infatti, il capitolo XVI – quello in cui il burattino si rianima – non fa altro che negare il piglio definitivo della scena precedente. Certo il testo non può rimuovere ciò che è avvenuto o meglio può farlo, solo a patto di fornire una giustificazione coerente della nuova versione con il mondo narrativo allestito prima.

Pensiamo al classico espediente del sogno, comune a tanta narrativa: una sequenza di avvenimenti raccontati si rivelano frutto dell'immaginazione onirica di un personaggio, e ciò permette alla storia di effettuare una “marcia indietro”. Per certi versi, il capitolo XVI può essere considerato una variante dello stesso meccanismo. Come nei sogni, il ritorno in scena di Pinocchio investe il piano della veridizione: morte apparente *vs* convalescenza reale. L'arco tensivo del brano si gioca tutto in questa dimensione, impedendo al lettore qualsiasi valutazione definitiva, fintanto che il testo fa la spola da un estremo (/sembrare/) all'altro (/essere/).

Così, già alla seconda riga, ciò che sembrava certo al termine della scena precedente, torna in discussione. Pinocchio: “pareva oramai più morto che vivo” (Collodi 1983, p. 50). Dove le stesse categorie /vita/ *vs* /morte/ sono tutt'altro che definite. E se la Fatina domanda lumi sulla sorte del burattino, il suo fedele servitore (il Falco) può permettersi di rispondere: “A vederlo pareva morto, ma non dev'essere ancora morto perbene” (ib.). Quasi che il trapasso prevedesse una sua gradualità interna, per cui, a Pinocchio, basta non essere “morto del tutto” per tornare in vita.

Ma non si tratta ancora di un'acquisizione definitiva. Anzi, le successive diagnosi dei medici, chiamati dalla Fatina al capezzale del malato, non fanno altro che rilanciare dubbi. Il corvo lo dichiara morto, la civetta vivo, il Grillo tace. Ciascuna figura diventa il simulacro del movimento ritmico che il racconto può compiere: ripetizione, novità, dilatazione (attesa)... E, assieme, offrono la spettro delle possibili scommesse interpretative a disposizione del lettore in questa fase. A sciogliere il nodo ci pensa il monologo

del grillo, altro personaggio, morto – all'apparenza – in *Storia di un burattino*, ma che ricompare magicamente, per sancire un nuovo inizio.

Segue la sequenza in cui finalmente acquisiamo la certezza che il burattino è vivo: “Pinocchio, che fin allora era stato immobile come un vero pezzo di legno, ebbe una specie di fremito convulso, che fece scuotere tutto il letto” (ivi, p. 52). Da un lato il brano sembra una un *remake* dell'inizio del romanzo, dall'altro, costituisce un rovesciamento della conclusione del capitolo xv. Lì Pinocchio era passato dai rantoli dell'impiccagione, all'irrigidimento dell'agonia (“rimase lì come intrizzito”); qui lo vediamo tornare dall'immobilità della malattia al movimento. Il che, naturalmente, ripropone il problema di quali siano i rapporti semiotici, fra la fine “mancata” e il nuovo inizio. Si tratta di una semplice ripresa a posteriori, oppure ne esistevano già i presupposti nel capitolo xv?

Alberto Asor Rosa (1997, pp. 566-567), ad esempio, rileva la presenza di una sottotrama, seminata nel racconto dell'impiccagione, proprio allo scopo di creare un ponte (pre-testo) fra prima e seconda parte. La traccia riguarda l'identità degli assassini (capitolo xv) che, se il racconto terminasse con l'impiccagione, rimarrebbe insoluta. Infatti, solo quando Pinocchio rincontra il Gatto e la Volpe feriti, il mistero risulta svelato. Annotazione interessante se non fosse che, già nel corso del fatidico agguato, Pinocchio – per difendersi dagli assalitori – morde loro un braccio, scoprendo con stupore che si tratta di uno zampino di gatto. Dunque i lettori sono chiamati a intuire, fin d'allora, chi si celi sotto i cappucci. Faremmo torto alla finezza di Collodi come narratore se trascurassimo il particolare...

Insomma, a posteriori, è sempre facile identificare in questo o quell'altro dettaglio, un probabile nesso. Ciò accade perché il lettore ha una visione prospettica del racconto. Secondo il “punto” della narrazione in cui si trova, compie ipotesi diverse sulla sua coerenza. Di volta in volta, certi eventi gli sembreranno più vicini e, dunque, rilevanti, mentre altri più distanti perderanno di significato, o l'acqui-

steranno in seguito. È solo quando il lettore ha raggiunto la conclusione del testo che, “voltandosi indietro”, può tirare le somme dell'intera narrazione. La conclusione del testo coincide con *il filtro terminale del movimento interpretativo del lettore verso il discorso*, in quanto gli permette di porre in una prospettiva *definitiva* ogni elemento dell'intreccio<sup>15</sup>.

In virtù del quadro appena descritto, qualsiasi considerazione sulla presunta continuità fra il *Pinocchio I* e la successiva ripresa finisce per avere carattere teleologico. E, per uscire dall'*empasse*, l'unico modo, a mio avviso, sta nel riconsiderare *Pinocchio II* nei termini di Garroni:

una storia che ingloba in sé *Pinocchio I* come suo materiale e come sua cellula primaria e lo dilata transvalutandone via via il senso, in un gioco di rallentamenti, ritorni, camuffamenti, complicazioni, distanziamenti, spostamenti e posticipazioni che lo capovolgono e lo riconfermano nello stesso tempo, lo presuppongono nella sua autonomia, lo reinterpretano (Garroni 1975, p. 51).

Il punto è proprio questo. La ripresa/continuazione si configura come una *reinterpretazione* del testo d'origine secondo un meccanismo narrativo che le categorie semiotiche *d'interpretazione* e *uso* permettono di chiarire.

### 5. *Il galateo del lettore (Pinocchio al quadrato)*

Interpretare significa attivare un movimento cooperativo con il testo, cercando di inferirne, attraverso “scommesse ermeneutiche”, le reti di coerenza. Quando, viceversa, il comportamento interpretativo del destinatario prevale su tutto il resto, ci troviamo di fronte a un uso del testo. Le *intenzioni* del lettore debordano le *intenzioni* dell'opera, straripano al di fuori del discorso; che poi questo “fuori” possa risultare, in molti casi, anche più interessante del “dentro”, è tutta un'altra storia. Nessuno disconosce la legittimità semiotica di “battere”, alla Rorty, il testo o, con

riferimento a de Certeau, di “praticarlo”<sup>16</sup>. L’importante, ci ricorda Eco, è aver chiaro che:

Dopo che un testo è stato prodotto, è possibile fargli dire molte cose – in certi casi un numero potenzialmente infinito di cose – ma è impossibile – o almeno criticamente illegittimo – fargli dire ciò che non dice. Spesso i testi dicono più di quello che i loro autori intendevano dire, ma meno di quello che molti lettori incontinenti vorrebbero che dicesse (Eco 1990, p. 107).

So bene che una simile distinzione non è affatto pacifica e ha ricevuto diverse critiche<sup>17</sup>. In particolare, si è rilevato come il confine fra interpretazione e uso risulti sempre abbastanza labile. E anche ammettendone l’esistenza, nulla vieta al lettore di oltrepassarlo in qualsiasi momento, visto che il testo non sembra prevedere sistemi di difesa in caso di abusi. Il rispetto della “regola” ricadrebbe quindi, per intero, sulla sensibilità dell’interprete. Sarebbe il lettore a doversene far carico, secondo un principio “semi-etico” più che semiotico, una sorta di “*bon-ton*” ermeneutico per cui è “buona educazione interpretare i testi invece di usarli”...

Naturalmente non è questa la sede per riaprire il dibattito. Per quel che mi riguarda (e per quel poco che può valere), trovo che certe critiche sottovalutino l’irrinunciabile principio di economia su cui si fonda la distinzione: interpretare è il modo meno dispersivo di conoscere un testo<sup>18</sup>.

Comunque, anche riducendo il discorso /interpretazione/ vs /uso/ a un semplice “galateo del lettore”, neanche il più convinto decostruzionista potrebbe negarne i vantaggi analitici. Come dire che forchetta e coltello non saranno obbligatori per mangiare ma, anche trascurando le questioni di buon gusto, in molti casi aiutano. E, in campo seriale, distinguere tra interpretazione e uso, certo, aiuta.

Ci aiuta a comprendere, per tornare al quesito che c’eravamo posti all’inizio, perché alcuni testi possano essere chiusi e riaperti più volte mentre altri mal si prestano a farlo. Soprattutto, la distinzione permette di cogliere

la differenza di qualità semiotica fra diversi tipi di continuazione seriale che interpretano, o al contrario, usano il testo originario.

Parleremo di *riprese che interpretano*, quando il testo d'arrivo si produce partendo dalle isotopie dell'opera originale e ne rispetta i nessi narrativi (logici, temporali, etc.). È il caso di *Pinocchio II*: una ripresa talmente riuscita che abbiamo finito col dimenticarci della prima opera (*Pinocchio I*), per celebrare le glorie letterarie della seconda. Ma se una tale sovrapposizione si realizza, è perché esiste una stretta continuità narrativa fra i due racconti. *Pinocchio II*, pur con le diversità di cui si è detto, non contraddice la coerenza isotopica di *Pinocchio I* e, anzi, si potrebbe dire che ne replica, moltiplicandoli, figure, temi e configurazione discorsiva.

Nella seconda parte, infatti, l'andamento del racconto tende ad assumere una connotazione ciclica, o come la definisce Asor Rosa, ripetitiva. Le stesse fasi di elevazione e ricaduta del personaggio, già delineate in *Pinocchio I*, diventano oggetto di un *loop* costante (Asor Rosa 1997, pp. 568-575).

Pinocchio, scampata di un soffio la morte, fa buoni propositi che poi si rimangia, consegnandosi ad altre disavventure (prigione, ecc.). Quindi, rincontrata la Fatina, si ripromette di cambiar vita, ma subito si caccia in guai peggiori (i gendarmi, il pescatore verde...). Il successivo pentimento, per quanto sincero, perde ogni vigore di fronte alle lusinghe delle cattive compagnie (Lucignolo), e il burattino si ritrova ad affrontare l'ennesimo campionario di disgrazie (metamorfosi, pescecane, ecc.). Infine, Pinocchio si redime davvero e diventa bambino:

Ci sono dunque nella seconda parte tre fasi nitidamente distinte, il cui meccanismo ripetitivo è assolutamente evidente. Si tratta in realtà della medesima storia, che viene narrata in tre modi diversi, o con un intento del tutto strumentale, allo scopo di procrastinare in qualche modo la conclusione, oppure perché la catarsi finale non era considerata ancora matura, il cumulo delle lezioni non ancora sufficiente (Asor Rosa 1997, p. 569).

A ben vedere, dunque, più che di un generico *Pinocchio II*, dovremmo parlare compiutamente di una “serie di *Pinocchi*” (tre, quattro, cinque, sei...). Nel senso che, fatte le debite proporzioni, il rapporto fra il racconto breve originale e la sfilza di avventure successive è lo stesso esistente tra il primo (prototipo) e gli altri episodi di una serie fumettistica o televisiva<sup>19</sup>.

Com'è ovvio, la differenza sostanziale sta nella natura di romanzo di *Pinocchio*, che, dopo aver dato la possibilità di una seconda vita all'eroe, non può che indirizzarsi di nuovo verso una fine. E Garroni sottolinea come il lieto fine, nonostante rappresenti un obbligo a chiudere piuttosto che una chiusa obbligata, conserva comunque molte proprietà della conclusione originaria. In fondo il burattino muore anche qui, o meglio muore il suo corpo di legno, mentre il suo vissuto diventa quello di un bambino. Lo sdoppiamento sancisce l'irreversibilità del racconto e, contestualmente, la sua chiusura.

Guarda caso, molte delle opere dedicate a dare un seguito alle avventure di Pinocchio non hanno potuto che trascurare l'evento. Anche il Pinocchio della Disney, che pure nel film animato ripercorre il destino del burattino originale, ha poi finito – nelle successive riprese (fumetti, cartoon) – per rimuoverne la memoria. Come molti altri Pinocchi mediali, continua a vivere le sue avventure di burattino, in un limbo intemporale: negata la sequenza *terminativa* della trama, non fa che variare all'infinito quella *durativa*.

Così si entra nel campo delle *riprese che usano*; opere in cui – spesso – il Pinocchio originale serve come pre-testo a infinite ibridazioni narrative. Se, ad esempio, il Pinocchio in volo sull'Eritrea di Epaminonda Provaglio, può solennemente declamare: “Inginocchiamoci. E tutti assieme preghiamo per la pace dei nostri soldati morti a Dogali e in Adua per la grandezza d'Italia”<sup>20</sup>. È perché risolve il rapporto con l'originale in modo quanto mai disinvolto. Per non dire della pellicola americana del 1979 “*The erotic adventures of Pinocchio*” di cui ignoro la trama, ma che, immagino, farebbe arrossire la Fata dai capelli turchini...

Cito volutamente due casi paradossali. Testimoniano la varietà di declinazioni possibili di uno stesso identico testo, che – nella formula del “liberamente ispirato” – trova l’alibi perfetto per praticare anche la semiosi più spregiudicatai<sup>21</sup>. E allora, forse, un modo efficace di pensare *Pinocchio II* oggi – a oltre cento anni dalla sua pubblicazione –, è quello di scriverlo “*Pinocchio al quadrato*”. Una serie capace di disperdere e moltiplicare, al tempo stesso, i sensi di quel testo-fonte originario poi inglobato (*Pinocchio I*). Un racconto elasticamente disponibile a un numero altissimo (ma non infinito!) di interpretazioni e usi, perché elastiche e disponibili sono le sue isotopie testuali.

Quanto al fatto che la serie in questione si fondi sull’interpretazione di un testo precedente sorretto da una stessa *intentio operis*, mi sembra, rappresenti una conferma. La conferma che, certo, l’autore di un’opera non va considerato l’unico depositario dei suoi significati, ma – con buona pace di tutte le teorie “*reader oriented*” – ne costituisce un interprete privilegiato.

<sup>1</sup> L’annuncio fu pubblicato come preludio alla puntata iniziale de *Le avventure di Pinocchio*, cinque mesi dopo la fine della *Storia di un burattino*, cfr. Castellani Pollidori 1983, p. XXIX.

<sup>2</sup> Ricordate? Capitolo XV: Pinocchio catturato dagli assassini (*alias* il Gatto e la Volpe), rifiuta di consegnare loro i preziosi zecchini (che tiene nascosti in bocca, sotto la lingua) e finisce impiccato alla Quercia grande del bosco. Qui il capitolo si chiude e, apparentemente, anche la vita di Pinocchio... Nell’edizione originale a dispense sul «Giornale dei bambini» il brano corrispondeva alla puntata del 27 ottobre 1881.

<sup>3</sup> Del tema ho già avuto modo di scrivere: cfr. D’Angelo 2001, in particolare il capitolo 5.

<sup>4</sup> Ecco l’epigrafe originale: “Amici miei: avete dunque capito? Tenetevi lontani i cattivi compagni, e i libri cattivi: perché alla vostra età un compagno cattivo o un libro cattivo possono essere molte volte cagione della vostra rovina” (Castellani Pollidori 1983, p. XIX, nota 4).

<sup>5</sup> Collodi, ad esempio, chiude il capitolo III in questo modo: “Quel che accadde dopo, è una storia da non potersi credere, e ve la racconterò un’altra volta”. E rilancia nel capitolo IV, iniziando così: “Vi dirò, dunque, ragazzi, che nel mentre il povero Geppetto era condotto senza colpa in prigione...” Su tutta la questione, cfr. Castellani Pollidori 1983, pp. XXI-XXVII.

<sup>6</sup> Il primo romanzo di Conan Doyle su Sherlock Holmes.

<sup>7</sup> Cfr. Garroni 1975 e l'introduzione di Isabella Pezzini al presente volume.

<sup>8</sup> Cfr. il saggio di Laura Barcellona in questo volume.

<sup>9</sup> Sulla possibilità di identificare una struttura ricorrente nei diversi episodi del romanzo, tornerò nel paragrafo 5.

<sup>10</sup> Per la verità, più avanti nel racconto (capitolo XXIX) Pinocchio, si troverà di nuovo il portone di una casa sbarrato (stavolta nel Paese delle Api industriali). Ma trovo, e la stessa Laura Barcellona nel corso di una recente conversazione si è detta d'accordo, che i due momenti siano radicalmente diversi. Mentre la porta chiusa, nel caso dell'impiccagione, sottolinea il rompersi di un equilibrio narrativo (e, nella nostra ottica, la sua risoluzione); lo sbarramento del capitolo XXIX serve a dilatare i tempi d'attesa di una fase di manipolazione: la lumaca non apre subito in modo da insegnare al burattino la virtù della pazienza.

<sup>11</sup> Tanto più che, nell'impostazione originaria di Collodi il brano era concluso dal pistolotto apologetico di cui si è già detto (cfr. nota 5). In proposito, occorre anche evidenziare che l'unica frase ("e balbettò quasi moribondo") cui il lettore può appigliarsi per dubitare dell'effettiva morte del personaggio, fu aggiunta dagli editori al momento di pubblicare l'opera in volume (cfr. Castellani Pollidori 1983, nota 2, p. XXVII).

<sup>12</sup> Per visibilità testuale si intende qui la capacità del testo stesso di rendersi riconoscibile agli occhi del lettore in quanto tessuto/struttura. Cfr. Colombo, Eugeni 1996.

<sup>13</sup> Quando, poi, Pinocchio è diventato un volume unico, le parti si sono rovesciate ed è stata la percezione globale del romanzo a prevalere su quelle locali dei singoli episodi.

<sup>14</sup> Peraltro, la critica letteraria ha ampiamente dimostrato la competenza di Lorenzini in materia. Basterà ricordare che uno dei suoi primi (incompiuti) progetti romanzeschi, applicava il modello del *feuilleton* francese (Sue, Dumas, ecc.) al contesto fiorentino: *I misteri di Firenze*.

<sup>15</sup> Come ho già argomentato in D'Angelo 2001, p. 45.

<sup>16</sup> Definizione ripresa recentemente da Isabella Pezzini e Veruska Sabucco, per rivendicare la legittimità di certi riutilizzi dei testi di massa praticati dai *fan* (cfr. Pezzini, Sabucco 2000).

<sup>17</sup> Cfr. lo stesso dibattito tra Eco, Rorty e Culler in Eco 1992.

<sup>18</sup> Paragonando il testo a un luogo da attraversare, si potrebbe dire che l'interpretazione rappresenta la mappa del percorso. Naturalmente, per quel che riguarda i testi estetici, invece di un solo percorso, il testo ne prevede diversi. Esisteranno vie principali e vie secondarie, autostrade e sentieri sterzati, e magari ci saranno anche lettori che alla traiettoria più rapida e comoda, preferiranno altre vie, più lunghe e "panoramiche". Ciò non toglie che l'obiettivo di ogni via, segnata sulla mappa isotopica del testo, è quello di arrivare da un certo punto "A" a un altro "B". Viceversa, se il lettore decide di usare la mappa per farci una aeroplano di carta, lo lancia nell'aria e poi si mette a seguirlo, compie un'operazione del tutto diversa. Legittima certo, come lo sono tutte le libere operazioni di semiosi, ma lontana da qualunque obiettivo interpretativo: "È impossibile dire qual sia la migliore interpretazione di un testo, ma è possibile dire quali siano sbagliate. Nel processo di

semiosi illimitata è possibile andare da qualsiasi nodo a ogni altro nodo, ma i passaggi sono controllati da regole di connessione che la nostra storia culturale ha in qualche modo legittimato.” (Eco 1990, p. 107).

<sup>19</sup> Lo rileva, implicitamente, anche Garroni: “dal capitolo XVI in poi, il romanzo potrebbe cambiare, allungare, restringersi, deviare, tornare su se stesso, e perfino divagare, senza che si alteri in modo sostanziale la sua struttura - se non semplicemente la sua realizzazione di fatto” (Garroni 1975, p. 129).

<sup>20</sup> Cit. in Aroldi 1984, p. 107. Il romanzo di Provaglio appartiene alla ricca produzione che l'editore Nerbini sfornò tra il 1910 e 1930, sfruttando le fortune del Pinocchio originale.

<sup>21</sup> Ma l'uso può avere anche risvolti nobili, come nel caso del *Pinocchio parallelo* di Giorgio Manganelli (cfr. in questo volume il saggio di Gianfranco Marrone).

Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino  
al replicante  
*Maurizio Gagliano*

1. *Premessa*

*Le avventure di Pinocchio* hanno esercitato, fin dal loro primo apparire, un fascino particolare su intere generazioni di giovani lettori. Tuttavia, rileggendo da adulti il testo di Collo-di, si ha l'impressione di trovarsi fra le mani non una semplice fiaba per ragazzi, ma piuttosto qualcosa di simile a un racconto morale. La materia inanimata che acquista un'esistenza propria, lo stratificarsi della coscienza attraverso l'esposizione all'esperienza e ai pericoli che questa comporta, infine la metamorfosi: sono questi i temi su cui si basa la vicenda di Pinocchio e che suscitano molteplici riflessioni filosofiche e psicologiche, alle quali il lettore smaliziato non può sottrarsi. Temi peraltro presenti in altri testi, non solo letterari, che risultano rilevanti per illustrare alcuni aspetti paradossali della stessa condizione umana. Sulla scorta di tali suggestioni<sup>1</sup>, pertanto, si tenterà in questa sede di condurre una lettura psicanalitica del racconto collodiano, per poi sviluppare un confronto col *Blade Runner* di Ridley Scott, che condivide con Pinocchio poco sospettabili affinità tematiche.

Tuttavia, prima di procedere in tal senso, sarà necessario predisporre un impianto teoretico appropriato, e quindi il primo passo da compiere consisterà nel passare in rassegna alcuni punti della psicanalisi freudiana, in particolare la teoria delle pulsioni. Questo *excursus* verrà condotto attraverso il filtro fornito da Pietro Montani (1996; cfr. in part. cap. 9, pp. 164-183), il quale colloca Freud all'interno di una prospettiva teorica contrassegnata dall'esigenza di

stabilire l'originarietà della *dimensione narrativa* nella costituzione psichica dell'individuo, "e, al tempo stesso, collocare questa originarietà nella condizione del più pieno contatto con l'effettività e l'incalcolabilità del contingente, cogliendo proprio in questo la sua verità" (pp. 164-165).

## 2. Da Freud a Pinocchio

La cornice teorica sviluppata in quella sede contiene infatti le categorie teoriche utili ad analizzare la vicenda di Pinocchio: sarà pertanto opportuno riassumerle rapidamente prima di procedere con l'analisi. La transizione dallo stato di materia inanimata alla condizione di materia vivente comporta l'iscrizione nella duplice polarità della vita e della morte. Se si assume che una pulsione<sup>2</sup> è la spinta al ripristino o al mantenimento di una condizione più originaria, la *pulsione di morte* si configura come l'istanza regressiva di ripristino dell'inanimatezza originaria, mentre la *pulsione di vita* consiste nella spinta progressiva al mantenimento dell'altrettanto originaria forza vitale. Lo stratificarsi all'interno dell'organismo vivente di un apparato psichico comporta poi l'affermarsi del *principio di piacere*<sup>3</sup>, quale istanza di equilibrio delle stimolazioni che il sistema riceve dall'ambiente esterno oltre che dal suo stesso interno. Si tratta di un equilibrio dinamico, e quindi altamente instabile, in cui l'apparato psichico si trova costantemente soggetto ai vincoli imposti dall'ambiente, che coagulano nel *principio di realtà*. Inoltre, le esperienze più traumatiche e quindi più difficili da gestire, vengono espunte dal campo dell'esperienza cosciente e confinate nell'inconscio per azione delle forze della *rimozione*.

La vicenda traumatica, una volta relegata nell'inconscio, è fonte permanente di un disagio che riattiva le forze pulsionali anzidette, le quali si manifestano adesso sotto una forma più evoluta: la *coazione a ripetere* il trauma, e a riattualizzare l'angoscia dolorosa che esso comporta, è un passaggio obbligato verso l'elaborazione del trauma stesso, ossia verso la riappropriazione del vissuto traumatico una

volta disinnescata la carica di dolore che esso portava con sé. L'ultimo e definitivo passaggio verso un sistema psichico maturo, è rappresentato dall'instaurarsi del filtro Percezione-Coscienza<sup>4</sup>, che permette di convertire la vita da dilazione della morte all'insegna dell'istanza di ripristino, in campo di scelte possibili all'interno del quale strutturare un'*esistenza progettuale*<sup>5</sup>. Pulsioni di morte e di vita, principio di piacere e di realtà, rimozione e coazione a ripetere: sono questi gli attori principali che operano sul teatro dell'esperienza cosciente, nello scenario teorico allestito da Freud, ciò che può essere riassunto sinotticamente nel quadro che segue.

1. PULSIONE PRIMARIA (istanza primordiale di ripristino o mantenimento)	MORTE	VITA
2. PRINCIPIO DI PIACERE (istanza di equilibrio)	RIMOZIONE	PR. DI REALTÀ
3. TRAUMA (evento doloroso che altera l'ordine psichico)	RIPETIZIONE	ELABORAZIONE
4. PERCEZIONE/ COSCIENZA (sistema filtro per gli stimoli)	RIPRISTINO	PROGETTO

La griglia teorica qui elaborata mostra la stratificazione delle diverse componenti che definiscono un sistema psichico maturo, attraverso i vari livelli di organizzazione cui perviene la materia vivente nel corso del suo sviluppo. È importante sottolineare come l'immersione nella contingenza sia decisiva ai fini di questo sviluppo e dell'organizzazione psichica che ne consegue: ciò giustifica l'ipotesi interpretativa che guida la mia lettura di *Pinocchio*. Questa ipotesi consiste dunque nell'idea che la metamorfosi cui va incontro il burattino sia l'esito culminante della maturazione psichica cui egli è soggetto, e di cui sono responsabili proprio le vicende travagliate cui egli va incontro.

### 3. Perché Pinocchio non può morire?

È opportuno a questo punto accingersi a esaminare i passi testuali del racconto di Collodi ove il pericolo di morte si manifesta al burattino in maniera più pressante. Il primo contatto di Pinocchio con la morte avviene a cavallo dei capitoli 10 e 11, quando il burattinaio Mangiafoco ordina che sia messo ad ardere nel fuoco. Da questa situazione Pinocchio si salva riuscendo a commuovere il burbero burattinaio, al punto da ottenere la salvezza anche del suo amico Arlecchino, anch'egli minacciato di finire nel fuoco. Mangiafoco, mosso a compassione anche verso la condizione di povertà in cui versa Geppetto, congeda Pinocchio regalandogli cinque zecchini d'oro. Questo regalo, unito all'ingenua vitalità che anima il burattino, lo espone alla minaccia rappresentata dal Gatto e dalla Volpe: i due prima lo raggirano col miraggio di poter moltiplicare senza fatica la sua ricchezza, dopo lo aggrediscono, mascherati da briganti, per sottrargli le monete d'oro. Non riuscendo nel loro intento, il Gatto e la Volpe decidono di impiccare Pinocchio a una quercia e di attendere che esali l'ultimo respiro. A questo punto Pinocchio viene salvato dal Falco e condotto presso la Fata dai capelli turchini che si prende cura di lui, e che tuttavia riesce effettivamente a curarlo soltanto dopo che sono apparsi i quattro conigli neri con in spalla una bara, quale estremo *memento mori*.

Fino a questo momento, però, il persistente pericolo al quale Pinocchio si trova esposto non lo induce ancora a deflettere dall'inesorabile tendenza a dissipare i buoni propositi che pure in lui si manifestano. Dobbiamo anzi rilevare che questi propositi, uniti al senso di colpa e al rimorso per non aver ascoltato i saggi consigli che pure ha ricevuto, si manifestano sempre come reazione verso i rischi che ha corso. Come se Pinocchio da un lato fosse consapevole della bontà di quei consigli e dell'opportunità di trasformare i buoni propositi in azioni concrete, ma dall'altro lato non fosse capace di convertire questa consapevolezza in condotta di vita. A causa di ciò diventa di nuovo vittima del raggirio dei due briganti, il Gatto e la

Volpe, malgrado un ulteriore e più sottile monito: il senso di perdita e desolazione, ma anche di rapina e sottrazione, che pervade la scena nella città di “Acchiappacitrulli”.

In questa fase del racconto Pinocchio tocca il culmine di dolore e rimorso quando apprende della morte della Fata dai capelli turchini: dolore e rimorso tali da indurlo a desiderare di morire lui stesso. E un epilogo del genere era effettivamente quello previsto originariamente da Collodi, nella prima versione del suo racconto, ma fu solo in seguito alle vivaci proteste dei lettori che la narrazione fu proseguita e dotata di uno sviluppo e una conclusione differenti. A noi pare che questa conclusione, che conduce alla trasformazione di Pinocchio da burattino in ragazzo, fosse in certo qual modo necessitata dal senso di unità e di coerenza narrativa che il racconto doveva acquistare. Come dire che, indipendentemente dalle ragioni pragmatiche ed extratestuali per le quali il lavoro di Collodi prima si interruppe e poi riprese, vi sono delle ragioni interne al testo che motivano la metamorfosi di Pinocchio, in assenza della quale il racconto sarebbe risultato incompiuto<sup>6</sup>.

Ci si deve dunque domandare se il burattino potesse o no morire impiccato. Evidentemente la risposta è negativa. E certamente non perché il suo collo di legno non potesse essere strangolato da una corda. Pinocchio non può morire impiccato perché in quella fase del racconto non ha ancora conquistato quella condizione completa di essere vivente che è il presupposto per la morte come progetto. Ed è questa la ragione, interna e testuale, per la quale il racconto non può arrestarsi a quel punto e deve pervenire invece alla conclusione che oggi conosciamo. Ma questa considerazione deve indurre a considerare il capitolo 23 come un vero e proprio punto di svolta, a partire dal quale deve esser ripensato l'intero racconto. E questo è vero per almeno due ordini di ragioni. In primo luogo per via del fatto che, in seguito a quello che è il trauma più intenso sperimentato dal burattino, egli si avvia con maggiore convinzione sulla via della responsabilità e dell'equilibrio, cioè della sedimentazione di un sistema psichico più stabile e maturo; anche se, naturalmente, altre

vicende dovranno capitargli prima che questo percorso possa compiersi. Dall'altro lato si inizia a comprendere come la metamorfosi cui va incontro Pinocchio non è un evento che accade d'improvviso a conclusione del racconto, ma un percorso che prende l'avvio e si sviluppa fin dal principio della narrazione. Svilupperemo più avanti questo secondo ordine di considerazioni, mentre per il momento mi preme di proseguire l'esplorazione dei luoghi testuali in cui a Pinocchio si fa incontro un'esperienza di morte.

Un caso del genere si ripresenta nel capitolo 28, ma prima di allora si sono già manifestati alcuni importanti segnali dell'inversione di rotta attuata da Pinocchio. Nel capitolo 24, presso l'"Isola delle Api industriose", malgrado la pervicace resistenza alla quale è ancora soggetto, finalmente Pinocchio smette di bighellonare, o marinare la scuola, o dissipare le sue buone intenzioni. Pressato dalla fame e dalla sete, non si limita ad affidarsi a benevolenza e compassione altrui, che peraltro in questo caso mancano, e finalmente *fa qualcosa* per guadagnarsi il nutrimento di cui ha bisogno: aiuta la donnina a portare le brocche d'acqua e ne riceve un compenso che va ben aldilà del pane e companatico che lei aveva promesso. Quella donnina è infatti la Fata Turchina, permanente istanza di redenzione per Pinocchio, prima bambina e sorella, adesso donna e quindi mamma. Da quel momento in poi i buoni propositi di Pinocchio non rimarranno più tali: egli infatti ritornerà a scuola e stavolta profonderà un impegno autentico e foriero di buoni risultati, anche se al tempo stesso labile e ancora troppo facilmente suscettibile di distrazione.

Saranno dunque necessari ulteriori momenti di pericolo, paura e dolore, prima che il suo orientamento al bene possa consolidarsi. E così nel capitolo 28, mentre fugge inseguito da un mastino, finisce in acqua insieme al suo avversario che rischia di annegare, a differenza di lui che, essendo fatto di legno, invece galleggia. Ma qui si verifica una reazione imprevista: malgrado inizialmente Pinocchio abbia buon gioco nel vedere il suo avversario in difficoltà, successivamente sente prevalere un sentimento di pietà e salva il

mastino. Questo episodio gli tornerà utile poco più avanti, quando il buon cane restituirà il favore salvando Pinocchio dalla padella d'olio bollente in cui voleva tuffarlo l'ingordo pescatore. In questo passaggio si nota un'importante novità: qui la salvezza non proviene più da un *deus ex machina* come la Fata Turchina<sup>7</sup>, bensì è la giusta ricompensa per l'atto di magnanimità da lui compiuto poco prima.

Naturalmente questo percorso non è lineare. Quando ormai i progressi nel comportamento e nell'educazione di Pinocchio sono tali da indurre la Fata a promettergli di trasformarlo in ragazzo, ecco nuovamente in agguato la tentazione del divertimento sfrenato e irresponsabile, stavolta agitata da un amico come Lucignolo. Ancora una volta Pinocchio cadrà in tentazione, e si unirà al viaggio verso il Paese dei Balocchi; si trasformerà in ciuco e rischierà di annegare in mare finché, tornato burattino, al termine di questo ulteriore percorso che lo porterà anche a ritrovare Geppetto nel ventre del pescecane, non avrà conquistato l'ultima delle credenziali che gli valgono la definitiva metamorfosi. Si tratta del prendersi cura<sup>8</sup> degli anziani genitori, di mastro Geppetto ormai in età più che avanzata, e della Fata Turchina la cui salute malferma la costringe in ospedale.

Vediamo a questo punto come si versano i passi testuali fin qui esaminati nella griglia teorica elaborata più sopra. Il pericolo di morte cui Pinocchio si trova frequentemente esposto è una conseguenza diretta della sua estrema vitalità, irresponsabile e ingenua al tempo stesso. L'istanza regressiva che corrisponde alla pulsione di morte lo induce a ripetere compulsivamente una condotta sbagliata, e di conseguenza a reiterare fatalmente la situazione di pericolo, malgrado il rimorso doloroso lo renda progressivamente consapevole dei propri errori. Ma proprio la reiterazione dell'errore che lo espone al rischio di morire è inseparabile dalla spinta a elaborare una strategia di difesa adeguata. L'elaborazione di tale strategia assegna carattere progettuale alla sua esistenza e determina la maturazione di un senso di responsabilità, ossia della capacità di assumersi un impegno, sia esso lo studio, il lavoro o la cura dei genitori. Più in generale della

capacità di far fronte ai propri bisogni non più in maniera compulsiva e irriflessa, confidando nel sostegno e nella benevolenza altrui (modalità infantile), ma in maniera dilazionata e onerosa, assumendosi in prima persona l'impegno e la responsabilità che ciò comporta (modalità adulta).

#### 4. *Legno, animale, uomo*

Riprendiamo a questo punto l'altro ramo di questa riflessione, che prima era rimasto in sospeso, ossia quello inerente la centralità dell'esperienza, e l'incalcolabilità del contingente: è infatti attraverso l'esposizione alla contingenza che il vivente può rappresentarsi come *progetto* e agire progettualmente. Questo permette di ribadire che la metamorfosi di Pinocchio viene allestita fin dall'inizio del racconto, fin da quando è finito il lavoro di Geppetto e Pinocchio è in grado di muoversi e inizia a saltare come una lepre, ecco, fin da quel momento inizia la trasformazione che poi culminerà nella transizione da burattino a bambino. La metamorfosi ha dunque un duplice risvolto: da un lato ha senza dubbio il carattere della maturazione psichica prima esaminato, ma ha anche e soprattutto un carattere fisico, una fisicità che condiziona l'esperienza e ne viene a un tempo condizionata.

Per il burattino<sup>9</sup> l'esser fatto di legno è decisivo per il tipo di esperienza che è in grado di avere, per i suoi comportamenti, le sue paure, speranze, gioie e desideri. Ad esempio, la sua lignietà fa sì che egli debba temere il fuoco e che possa galleggiare in acqua: se al contrario avesse avuto, poniamo, uno scheletro metallico, come ad esempio un cyborg, non avrebbe dovuto temere il fuoco ma in acqua sarebbe affondato. Risulta allora chiaro il duplice rapporto di implicazione e codeterminazione che contraggono fra loro la costituzione fisica dell'organismo vivente e il tipo di contatto col contingente che esso può avere. La prima condiziona in maniera decisiva il secondo, ma il contatto col mondo determina l'appropriazione dell'individuo di se stesso come essere progettante, e soprattutto

come essere cosciente; inoltre il sorgere e soprattutto il maturare di una coscienza trasformano lo stesso organismo vivente e, nel caso del burattino, la trasformazione investe anche la sua stessa fisicità<sup>10</sup>. Il che assegna un valore allegorico alla vicenda di Pinocchio, che investe e riguarda l'esistenza umana in generale.

Ecco allora che risultano ancor più pertinenti le considerazioni svolte da Pezzini nel corso del suo intervento: la trasformazione dalla condizione lignea del burattino alla condizione umana del ragazzo avviene attraverso una serie di gradi intermedi appartenenti al mondo animale, la maggior parte dei quali segnalati in maniera appena percettibile, quasi sotto traccia, dalle numerose metafore utilizzate da Collodi. E allora Pinocchio salta come un capretto o un leprottino (Collodi 1997, p. 19), corre con la lingua fuori come un cane da caccia (p. 25), si rivolta come una vipera (p. 29), si divincola come un'anguilla fuori dell'acqua (p. 39), si arrampica come uno scoiattolo (p. 43), corre come un capriolo (p. 71) o come un levriero (p. 79), viene portato come un agnellino da latte (p. 83), nuota come un pesce (p. 94) o come un delfino (p. 162), salta come un ranocchio (p. 116) e infine scodinzola ancora come un'anguilla (p. 159).

Occorre poi rilevare come queste metafore, sparse in maniera piuttosto omogenea lungo il testo, appaiono invece drasticamente rarefatte in due ben precise fasi del racconto: esse risultano infatti del tutto assenti negli intervalli compresi fra le pagine 43 e 71 e fra le pagine 116 e 159. Il primo intervallo include i capitoli dal 12 al 17, durante i quali Pinocchio, aggredito e impiccato dai briganti, sperimenta la prima e più traumatica esperienza di morte; il secondo intervallo corrisponde grossomodo al soggiorno nel Paese dei Balocchi. Pare quindi che queste metafore risultino sospese proprio in corrispondenza dei passi testuali in cui più preponderante si fa la pulsione di morte, o comunque l'istanza regressiva che essa rappresenta. Il che avvalorava l'ipotesi che tali metafore, quando presenti, abbiano implicitamente il compito di segnalare la fase progressiva della metamorfosi di Pinocchio.

Vi sono poi due casi più salienti in cui l'animalità non è più semplice metafora, ma configura la stessa metamorfosi come una specie di contrappasso, cioè un meccanismo di punizione o ricompensa che allestisce il terreno per l'alto valore morale che la trasformazione definitiva dovrà poi acquistare. Nei capitoli 21 e 22 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. Dieci capitoli più avanti, 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.

### 5. *Quando muore Roy?*

Tenterò a questo punto il raffronto con un altro testo, stavolta cinematografico, che presenta sorprendenti affinità tematiche col *Pinocchio* di Collodi. Mi riferisco a *Blade Runner*, la celebre pellicola girata da Ridley Scott nel 1982. Il tenore delle due storie è profondamente diverso, così come la loro ambientazione nonché il pubblico cui sono destinate, ma questo non impedisce di rilevare dei punti di affinità che risultano pertinenti ai fini delle mie considerazioni. In primo luogo, l'istanza di morte che in *Blade Runner* risulta ancor più pervasiva e angosciante. In secondo luogo la figura del replicante, cioè di una forma di vita protoumana, è molto affine a quella del burattino e altrettanto esemplare nel mostrare la paradossalità della stessa condizione umana. In terzo luogo l'esperienza, ovvero l'esposizione alla contingenza e al rischio, ma anche nella stratificazione di una dimensione progettuale.

“È tempo di morire”, proferisce Roy prima di acciacciarsi esanime al suolo, a ridosso del finale del film. Questa frase ha un ruolo decisivo per l'itinerario di morte

del replicante ma certamente non perché essa abbia un valore constativo o performativo. Al contrario essa denuncia la conquista da parte di Roy della *coscienza della temporalità*, cioè la coscienza dell'iscrizione nel doppio limite della nascita e della morte, di cui si è detto in apertura. Una macchina non muore: si guasta, e anche se il guasto è irreparabile e la macchina smette definitivamente di funzionare, non diremo che la macchina è morta. Per dire che il replicante muore, gli si dovrà prima essere attribuita una vita cosciente, come si è appurato nei passaggi precedenti. E sicuramente questa coscienza è maturata in Roy da prima, almeno da quando ha deciso il suo disegno di vendetta, che però è anche la disperata ricerca della salvezza: questo lo conduce alla Tyrel Corporation, e al parricidio/deicidio di un ingegnere/creatore che non sa né può rispondere alle pressanti richieste della sua creatura.

Ma ciò che angoscia Roy non è tanto il limite in se stesso, o la sua invalicabilità cioè l'ineluttabilità della morte, quanto la certezza sulla data di "ritiro". Come detto più sopra, il carattere profondamente paradossale dell'esistenza umana è dato dal radicarsi di una dimensione progettuale all'interno di un orizzonte assolutamente non prevenibile. L'uomo ha la certezza del doppio limite, dell'esser nato a un certo punto della storia e del dover prima o poi morire, ma non sa nulla di ciò che accadrà fra un minuto, dopodomani, o fra vent'anni; non sa quando e come la sua esistenza avrà termine, e la stessa origine, che pure è nota, è avvolta dalle nebbie dell'oblio. Come si è visto più sopra, la progettualità della vita cosciente si stratifica come difesa verso l'incalcolabilità del contingente.

Per il replicante, al contrario, la situazione risulta completamente stravolta: egli è consapevole sia della data di "immissione" che di quella di "ritiro" e inoltre possiede dei ricordi che non sono i suoi ma sono stati "innestati" nella sua mente artificiale. Tutto ciò impedisce il radicamento di una dimensione progettuale di cui pure sente l'esigenza, in forza della coscienza di cui si è appropriato, della vita emotiva che si presenta anche contro le aspettati-

ve dei progettisti, e del rapporto di coppia che i replicanti mostrano di avere e che rinvia alla tematica dell'eros da ascrivere alla pulsione di vita. Tutto ciò spiega l'implacabile sete di vendetta che anima i replicanti, ma obbliga anche a rileggerla secondo una nuova ottica. Condannati alla schiavitù di vivere "una vita che non è una vita", impossibilitati a differire *sine die* quella morte che li attende a una data prestabilita, decidono di anticiparla e correrle incontro, rendendo di nuovo incerto, contingente e non prevenibile quel termine. Così facendo si riappropriano della contingenza e della temporalità, e di conseguenza vivono liberi fino a che non sopraggiunge la morte, una morte da uomini che si sono conquistati non avendo aspettato di guastarsi come qualsiasi altra macchina.

Non altrettanto accade per Roy, poiché prima che lui si spenga, si verifica un fatto assolutamente sorprendente. Roy salva il nemico, l'agente Deckard che doveva "ritirarlo", e che fino a poco prima lui stesso tentava di uccidere. Per quale motivo la vicenda assume questo epilogo<sup>11</sup>? Certamente non perché il replicante sia mosso da pietà, o da un generico amore verso la vita e verso il prossimo. Questa lettura vagamente religiosa, in cui la colomba che alla fine si leva in volo dovrebbe essere letta come un segno di pace, è suggerita dalla voce *off* di Deckard ma è fuorviante<sup>12</sup>. Dobbiamo mantenere una lettura laica: Roy salva Deckard per salvare se stesso, mantenendosi in vita come destinante del racconto, tanto breve quanto intenso, che lui fa prima di spegnersi. Solo così le navi da combattimento che lui vide in fiamme al largo dei Bastioni di Orione, e i raggi UV che balenarono nel buio vicino alle porte di Tannhauser, non si perderanno nel tempo come lacrime nella pioggia, ma rimarranno vive e presenti nel ricordo di Deckard, e di noi spettatori che ne seguiamo le vicende; perché il tempo di quel racconto che costituisce lo stesso replicante come soggetto di enunciazione si conserverà nella memoria del suo avversario. E allora la colomba rappresenta il *flatus vocis* del replicante che, una volta libera dalle sue spoglie materiali ormai morenti, può levarsi leggera in volo. Essa rappresenta, in

definitiva, quella coscienza o spirito che non era programmato per avere, ma che si è conquistato attraverso meccanismi analoghi a quelli di Pinocchio. Ossia attraverso l'esposizione alla contingenza e la stratificazione di un apparato psichico-emotivo di difesa da un lato, di progetto dall'altro.

Ecco allora manifestarsi la più importante e profonda divergenza fra *Pinocchio* e *Blade Runner*. Ciò che differenzia veramente le due storie, a parte le discrasie più ovvie e superficiali, sono gli esiti cui esse pervengono. In *Pinocchio* le travagliate vicende in cui il burattino si trova coinvolto si concludono con un esito di vita, o meglio di (ri)nascita: il burattino muore alla sua condizione lignea per rinascere ragazzo, ovvero essere umano. In *Blade Runner*, al contrario, l'esito è irrevocabilmente di morte, ma una morte che, per come è maturata, riconfigura l'esistenza precedente e permette di assumerla come un'esistenza umana.

### 6. *Una risposta per concludere*

A voler sposare un'ottica heideggeriana, si dovrebbe assegnare a quest'ultima storia un primato sull'altra. Secondo Heidegger (1927), infatti, l'essere-per-la-morte è la categoria fondamentale che esprime la finitezza dell'esistenza umana e le assegna un carattere progettuale. Il che è peraltro coerente col quadro freudiano che ha fatto da sfondo alla mia lettura.

E tuttavia questa generica istanza progettuale si specifica in progetti concreti solo attraverso la contingenza, la gettatezza e l'esposizione all'esperienza. Ecco quindi che, secondo l'autorevole interpretazione fornita da Emilio Garroni, più importante del "non-per-sempre" che pone termine all'esistenza, è il "non-da-sempre" con cui essa prende l'avvio. È questo episodio, la nascita, e non la morte come pensava Heidegger, a installare nel mondo una istanza progettuale, un punto di vista, una coscienza che stratifica la sua esistenza in forma di progetto. La morte, certamente, conclude questo percorso e si pone come limi-

te invalicabile, e nella sua invalicabilità trova fonte quell'istanza di progettualità. Ma essa acquista concretezza e specificità solo nella gettatezza dell'esperienza, cioè in quell'atto antico e ogni volta nuovo che è la nascita: "è questo mistero, la provenienza, piuttosto che il nostro destino, la categoria fondamentale".

Sono forse queste le ragioni che spiegano il fascino intramontabile di *Pinocchio*, l'alone mitico della storia di un burattino che matura una tale coscienza e si trasforma in uomo, riattualizzando ogni volta quel mistero. E rendendo di nuovo bambini noi lettori adulti, a ogni nuova lettura che facciamo di *Pinocchio*.

È tempo di concludere, e per farlo mi è cosa particolarmente gradita lasciare adesso la parola direttamente a Garroni<sup>13</sup>:

Il bambino si crede eterno: non fa nulla, gioca, gioca soltanto. (...) E invece fa qualcosa, opera, comincia a operare quando comincia a capire di essere nato, di essere non da sempre. Quindi è il "non-da-sempre" precedente, non il "non-per-sempre" successivo, la categoria fondamentale. Il che spiega forse perché anche in tardissima età, forse soprattutto in tardissima età, il nostro senso interno è ancora o di nuovo infantile. Vuol dire che non abbiamo mai dimenticato, e che anzi sempre più lo rammemoriamo, il momento in cui abbiamo scoperto che siamo nati: il momento, i momenti, in cui si è costituita una coscienza della temporalità.

<sup>1</sup> Suggestioni, riflessioni e spunti che hanno conseguito un assetto sistematico in seguito al convegno, organizzato e diretto da Paolo Fabbri e da Isabella Pezzini, tenutosi nel luglio 2001 a Urbino. Dalle relazioni ascoltate in quella sede sono stati tratti i seguenti argomenti: il tema della metamorfosi, esposto da Pezzini nella relazione di apertura del convegno; il raffronto fra burattino e cyborg, e l'interrogativo circa le ragioni del valore mitico della figura di Pinocchio, nell'intervento di Fabbri. Gianfranco Marrone ha infine individuato la dominante del racconto collodiano nella pulsione di morte, che verrà qui accolta come chiave di lettura. Occorre segnalare che una prima versione del presente testo è già apparsa, con titolo simile, nell'ambito dei Documenti di Lavoro (numero 313-314-315/D) del Centro Internazionale di

Semiotica e Linguistica, sede ospitante del convegno. Pare qui doveroso menzionare chi ha reso materialmente possibile quell'incontro e scientificamente produttiva la permanenza nel contesto urbinato: il prof. Pino Paioni, infaticabile direttore del Centro, e Paola Secchia che, con leggiadra grazia e delicata efficienza, ne ha curato gli aspetti organizzativi.

<sup>2</sup> Sotto questo profilo, il testo freudiano più significativo è *Al di là del principio di piacere* (Freud 1977, pp. 187-249), in cui viene indagato il nesso fra il principio di piacere quale istanza di controllo ed equilibrio del sistema psichico maturo, e due forze che si mantengono attive anche dopo l'instaurazione di quel principio, ossia la coazione a ripetere e la spinta all'elaborazione. La prima consiste nell'impulso incontrollabile a ripetere, ovvero a riattualizzare ad esempio durante il sogno, la scena o l'evento doloroso che risulta rimosso dalla vita psichica cosciente. La seconda forza, invece, consiste nell'istanza a rielaborare e ristrutturare narrativamente il vissuto doloroso rimosso, in modo da integrarlo in una storia che deve risultare al paziente più accettabile che coerente: è questo il punto di arrivo del percorso terapeutico in cui paziente e analista cooperano al perseguimento di una comune esigenza di verità. Secondo Freud, ambo le istanze, ma in particolare la coazione a ripetere, hanno natura pulsionale, e dall'indagine su tale natura emerge una proprietà universale delle pulsioni, cioè il fatto che *“una pulsione sarebbe (...) una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente”* (Freud 1977, p. 222; corsivo dell'autore): dunque la pulsione come tendenza al mantenimento o al recupero di una condizione originaria. Questo risultato è della massima importanza, poiché installa all'interno dell'esperienza vivente quella che prende il nome di “pulsione di morte”.

<sup>3</sup> Secondo il quadro teorico elaborato da Freud, un apparato psichico maturo è regolato dal *principio di piacere*, un principio dal quale risulta espunta ogni definizione sostanzialistica delle nozioni di piacere e dispiacere. Il principio di piacere, infatti, costituisce un'istanza di equilibrio del sistema, il cui funzionamento è dunque orientato a “mantenere più bassa possibile, o quanto meno costante, la quantità di eccitamento presente nell'apparato stesso” (Freud 1977, p. 195), dato che qualsiasi stimolo proveniente dall'interno o dall'esterno, che abbia “la proprietà di aumentare tale quantità dev'essere necessariamente avvertito dal sistema come contrario al buon funzionamento dell'apparato, e cioè come spiacevole” (ib.). Se il funzionamento del sistema psichico fosse interamente affidato al principio di piacere, esso comporterebbe la risoluzione compulsiva e immediata delle fonti di dispiacere, ma al contrario il sistema deve costantemente confrontarsi con i vincoli imposti dalla realtà e dai conflitti interni al sistema stesso, sicché esso è progressivamente obbligato a tollerare il dispiacere e a dilazionare la soddisfazione dei bisogni. Al principio di piacere si affiancano dunque altre due istanze, con le quali tale principio è tenuto a interagire, benché queste in prima approssimazione dipendano da quello: si tratta del *principio di realtà*, che esprime la necessaria mediazione del sistema psichico con l'ambiente circostante; e del meccanismo della *rimozione*, che provvede a spingere nell'inconscio tutte le pulsioni che, essendo eccessivamente intense e primitive, non risultano gestibili dall'apparato psichico maturo, in quanto incompatibili con l'organizzazione complessa cui esso è pervenuto nel corso del suo sviluppo. Perfino

questo meccanismo, che nelle situazioni cliniche è fonte di disagio e dolore, va in realtà considerato dipendente dal principio di piacere in quanto costituisce un meccanismo di difesa del sistema, che altrimenti si troverebbe esposto all'azione di stimolazioni incontrollabili e devastanti.

<sup>4</sup> La coscienza costituisce un sistema, integrato con la percezione, che ha il compito di filtrare gli stimoli provenienti dall'esterno dell'apparato psichico e proteggere quest'ultimo dagli eccessi di stimolazione, i quali potrebbero avere esiti fatali. Per Freud il sistema Percezione-Coscienza possiede due peculiarità. Innanzitutto la sua sede, collocata nella corteccia cerebrale, ossia in una posizione liminare, di confine fra l'interno e l'esterno. La corteccia, infatti, è quella porzione di tessuto nervoso filogeneticamente più recente, sede dei processi cognitivi superiori, che riveste le regioni cerebrali più arcaiche e profonde, ed è quindi situata al confine fra queste parti più interne e l'esterno dell'organismo. Inoltre, dato il carattere qualitativo degli stati coscienti, la coscienza ha un legame diretto con gli organi di senso, e in questo consiste la sua funzione di limite o interfaccia.

<sup>5</sup> "Il punto decisivo è, qui, il seguente: che un tale quadro di controllo è opera di un sistema necessariamente esposto alla *contingenza* (...), il quale, proprio in forza del suo carattere di *esposizione*, si trova nella condizione di corrispondere all'imprevedibilità di quanto gli si fa incontro con un *progetto di difesa* che può consistere solo nella ripetizione del buon esito avuto dalla difesa più originariamente apprestata (...). Non deve sfuggire il carattere radicalmente paradossale di questa situazione: stiamo infatti modellizzando una sorta di *autoriflessione originaria* nella quale si costituisce, retroattivamente, un ordine temporale: il sistema, cioè, prende in carico il suo funzionamento pregresso progettandolo come qualcosa di ripristinabile. (...) In entrambi i casi [quelli discussi da Freud, cioè il sogno e il gioco del bambino] la ripetizione vicaria una struttura inottemibile e al tempo stesso allude a una possibile strutturazione a venire. (...) Si conferma, cioè, che una spinta all'elaborazione precede e condiziona il principio di piacere, ma anche (...) se ne evidenzia il legame inquietante con una *forza più originaria*, con una pulsione cieca a ripetere che ottiene l'effetto incongruo (ma fatale) di autointerpretarsi temporalmente, e dunque di potersi comportare come un fatto elaborativo, addirittura come una specie di progetto" (Montani 1996, pp. 172-173; corsivi miei).

<sup>6</sup> Ovvero che l'*intentio operis* si è affermata, in questo caso, aldilà dell'*intentio auctoris* e su sollecitazione di un'*intentio lectoris* dapprima frustrata e poi soddisfatta.

<sup>7</sup> Benché essa si manifesti ancora una volta sotto questa veste al capitolo 33, quando Pinocchio, durante il soggiorno nel Paese dei Balocchi, si è trasformato in ciuco e viene gettato in mare.

<sup>8</sup> Annoto come l'"aver cura" di qualcuno o qualcosa sia una categoria utilizzata da Heidegger (1927, pp. 227 sgg.).

<sup>9</sup> Come del resto per qualsiasi essere vivente, uomo compreso.

<sup>10</sup> Si noti come su questa stessa radice si inseriscano i disturbi psicosomatici. Tutta la questione riguarda la dicotomia *sema/soma*, cioè l'interazione fra la sfera semiotica, che annovera i fenomeni psichici coscienti, e la dimensione somatica del corpo e della sua interazione col mondo. A questi argomenti

Paolo Fabbri ha recentemente dedicato i suoi corsi di lezione, ma di essi non è possibile in questa sede occuparsi neppure di sfuggita.

<sup>11</sup> Mi interrogo ancora una volta sulle ragioni interne e testuali che conducono la storia verso questa conclusione e rendono conto della sua coerenza narrativa.

<sup>12</sup> Del resto teniamo presente che la stessa voce *off* è un'aggiunta posteriore alla realizzazione della versione originale del film. Nel *Director's cut*, uscito in anni più recenti, la voce *off* è assente e mancano quindi i toni in parte rassicuranti, in parte fuorvianti, che da essa dipendono. Questo elemento introduce un ulteriore parallelismo, stavolta metatestuale, fra *Blade Runner* e *Pinocchio*, ovvero fra le diverse *intentiones* che animano la realizzazione e la fruizione di un'opera del genere.

<sup>13</sup> Riporto il brano di un'intervista che Garroni rilasciò, il primo novembre 1997 a Roma, a conclusione della mia tesi di laurea. Alla domanda: "Sempre con Heidegger possiamo dire che il compimento esistenziale del nostro poter-essere è l'essere-per-la-morte. Come guarda lei a questa figura, a questa 'imminenza che sovrasta' (Heidegger 1927, p. 305)?" Garroni risponde "Sicuramente, si tratta di qualcosa di caratterizzante l'esistenza, la nostra finitezza in sostanza. Io non so però se l'essere-per-la-morte sia così fondamentale per noi, come Heidegger pensa. Questo esser-per-la-morte implica l'idea della vita come progetto: sì, è vero che noi progettiamo e non possiamo non progettare, ma innanzi tutto, che tipo di progetti facciamo? Da quando iniziamo a progettare? (...) Dovendo semplificare in vista di una risposta rapida, credo che più importante dell'essere-per-la-morte sia la consapevolezza del non-essere-stati-da-sempre, cioè dell'esser nati: cioè è più importante la nascita della morte. Nel senso che quando ci rendiamo conto di essere nati (e ce ne rendiamo conto abbastanza tardi, non prima dei quattro-cinque anni, e compiutamente anche un po' più tardi, e lo sappiamo per di più, come diceva Agostino, per notizie altrui), ci rendiamo conto di una specie di mistero, cioè di qualcosa di cui noi personalmente e direttamente non sappiamo nulla, assolutamente nulla. (...) Certamente, l'essere nati significa dover morire, e significa anche essere-per-la-morte, ma l'essere-per-la-morte è secondario: ciò che ci sostiene sempre in tutta la vita è il senso della contingenza, o dell'essere nati, e quindi del sentirci presenti, in un mondo che vive coscientemente soltanto per merito nostro, perché per ciascuno di noi il mondo vive coscientemente soltanto per merito nostro, non possiamo essere sostituiti da nessun altro, nella nostra puntualità di soggetti. E tuttavia non siamo da sempre: il mondo ci sovrasta e ci supera. Noi proveniamo dal mondo, siamo nati a un certo punto. E questa è precisamente la radice della contingenza che ci sostiene in tutto ciò che facciamo. Infatti, noi facciamo qualcosa perché non siamo eterni, perché non siamo da sempre".

Illustrare *Pinocchio*.

Le invenzioni poetiche di Lorenzo Mattotti

Daniele Barbieri

Le immagini realizzate da Lorenzo Mattotti per illustrare *Pinocchio* (Collodi 1991b) vanno guardate certamente, prima di tutto, come *illustrazioni*, ovvero come 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. La tavola che illustra l'incontro di Pinocchio con la Volpe e il Gatto (fig. 1) non è un testo autonomo né più né meno di quanto lo sia il frammento del romanzo di Collodi dove si racconta questo medesimo episodio. In questo senso, infatti, la tavola di Mattotti nemmeno esisterebbe senza il frammento corrispondente del romanzo – non esisterebbe non solo nel senso ovvio che non sarebbe stata prodotta, ma anche nel senso meno evidente secondo cui, pur esistendo, se non conoscessimo né il romanzo a cui essa fa riferimento né l'episodio corrispondente, essa rappresenterebbe solo tre strani personaggi in dialogo su un ponte. Niente romanzo dunque, e niente storia nell'immagine, ma solo un vago episodio dal significato incerto: una promessa di racconto, ma niente più...

In quanto illustrazioni, è naturale che le immagini di Mattotti siano parassite del romanzo, né più né meno delle glosse di un commentatore. La lettura narrativa che ne



Fig. 1.

potremmo fare sarà sempre relativa al romanzo di riferimento, e da esso ricaverà i propri parametri e i propri schemi.

Nell'immagine dell'incontro tra Pinocchio e i due imbroglioni, per esempio, tutto l'universo assume la figura dell'avvolgenza, dalle nuvole sovrastanti alla schiena della Volpe, alla rotondità del ponticello. All'interno di questo universale avvolgimento attorno a Pinocchio, la Volpe punta muso e dito verso di lui, figurativizzando la penetrazione persuasoria, e Pinocchio riceve, con quel gesto che è al tempo stesso di incerta ostensione dei denari e di accoglimento.

La lettura che Mattotti propone dell'episodio mostra un mondo configurato a misura delle forme della Volpe e del Gatto, così come Pinocchio sta malauguratamente per vederlo: la curva delle nuvole riprende la curva della bocca e delle orecchie della Volpe, la rotondità superiore del ponte riprende la rotondità della gobba della Volpe, mentre la rotondità inferiore riprende la forma goffa del Gatto. Il mondo si configura sia secondo l'aspetto che secondo le intenzioni dei due mariuoli: a sostenere Pinocchio restano solo gli esili pioppi sulla sinistra, sovrastati da ogni altra figura, e chiaramente uscenti, in quanto alle spalle di Pinocchio.

L'opposizione visiva cruciale figure/sfondo, che corrisponde all'opposizione narrativa personaggi/mondo circostante viene in questo modo neutralizzata. Pinocchio circuito dal Gatto e dalla Volpe è uno col suo mondo, visto attraverso la loro avvolgente interpretazione.

Pinocchio arriva da sinistra, ovvero dalla direzione della lettura. È lui il protagonista, che avanza, come il testo, verso destra. A sinistra, dietro di lui, resta, con i pioppi e la sua stessa figura, qualche residuo di verticalità lineare. A destra, davanti a lui, il mondo rotondeggiante dell'avvolgenza manipolatoria. L'opposizione sinistra/destra è l'opposizione temporale prima/dopo: retto e sicuro prima, circuito e avvolto dopo.

Potremmo probabilmente proseguire, trovando altri e numerosi elementi ancora. E potremmo ripetere questa operazione su tutte le illustrazioni del *Pinocchio*, alla ricerca

del *Pinocchio* di Mattotti e del suo recupero e rilancio della freschezza delle invenzioni di Collodi, ritrovando nelle illustrazioni l'esaltazione dei caratteri che rendono Pinocchio indimenticabile: la sua curiosità, la sua sincerità, la sua capacità di provare emozioni, la sua infantile ingenuità...

Questo faremmo per analizzare narrativamente le illustrazioni di *Pinocchio*. 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. In altre parole, per quanto fascinosa sia la lettura che Mattotti ci propone del romanzo di Collodi, il fascino delle sue immagini non si riduce a quella lettura.

Proviamo dunque a dimenticare momentaneamente Pinocchio (tra poco ci ritorneremo) e a guardare le figure ignorando il racconto. Come abbiamo già visto prima, il racconto non scompare del tutto. Si fa solo più vago, più incerto, come una promessa di racconto...

Prendiamo l'illustrazione con i conigli neri (fig. 2). Cosa rappresenta? Vediamo un personaggio su un alto letto inondato di luce che si ritrae e si copre all'avanzare di quattro conigli neri che portano una cassa altrettanto scura, sormontati dalla grande ombra scura della tenda. C'è il racconto di uno spavento di fronte a qualcosa di buio.

Andando per opposizioni consuete nella figurazione occidentale, poiché tipicamente la luce sta al buio come la vita alla morte, possiamo interpretare il timore del personaggio in questo senso. È facile osservare che il letto si trova, sia verticalmente che orizzontalmente, nella zona di confine tra la luce e l'ombra, tra l'euforico e il disforico; e il personaggio sul letto si ritrae in direzione della luce, mentre l'ombra avanza verso di lui. Analizzandola da un punto di vista strettamente narrativo, probabilmente potremmo ricavare ancora altro da questa immagine, ma ho il sospetto che non ci sarebbe di grande utilità per il momento.

In altre parole, nessuna interpretazione narrativa di questa immagine è in grado di spiegarci da sola la ragione

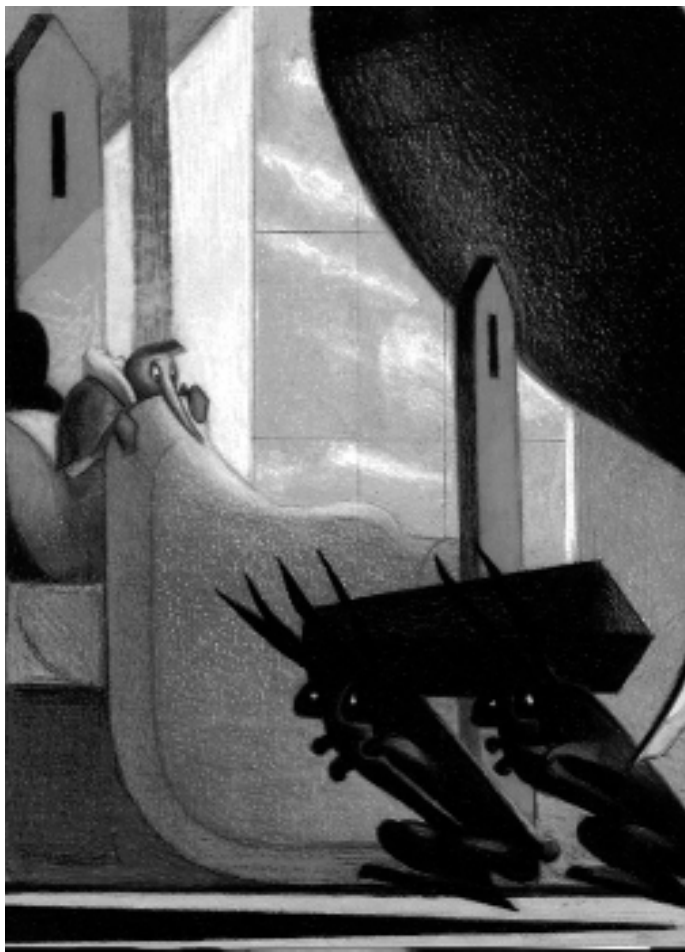


Fig. 2.

del suo persistente fascino, che rimane anche quando l'episodio collodiano di riferimento sia stato escluso dal gioco. Il racconto, infatti, è qui così vago che non può essere considerato al centro del discorso. La meraviglia che io provo di fronte a questa luce e a quest'ombra non si spiega nei termini di qualsiasi racconto, nemmeno – come vedremo – nei termini di quello di Collodi.

C'è evidentemente dell'altro, che produce il mio sentimento del bello. Dell'altro che, certamente, è qualcosa che ha a che fare col significato. Ma quale significato? E in che modo?

Ho avuto modo di mostrare altrove (Barbieri 1996b; cfr. anche Barbieri 1996a, Barbieri in stampa) come in poesia, e in generale in tutti i linguaggi che basano la loro comunicazione sulla sequenzialità, l'emozione del fruitore venga costruita attraverso la gestione sapiente di sistemi di aspettative. Nell'*Infinito* di Leopardi (semplificando molto) c'è una progressione di versi e accenti al loro interno, una progressione di proposizioni e periodi che seguono regole sintattiche, una progressione narrativa e una progressione argomentativa. Ciascuna di queste progressioni richiede, con i propri specifici strumenti, che il lettore si aspetti in ciascun momento della lettura una certa serie di prosecuzioni, e fa in modo che tale aspettativa sia gestita attraverso delusioni e soddisfazioni, anticipazioni e posticipazioni.

Ciascuna di queste progressioni è architettonica, o gerarchica, ovvero contiene diversi livelli di possibili previsioni che agiscono contemporaneamente su lunghezze diverse. E l'effetto di ciascuna di queste progressioni viene calibrato contro l'effetto di ciascuna delle altre, così che quando il lettore trova soddisfazione o delusione per l'una si trova ancora nelle maglie di altre aspettative che lo conducono avanti, e che troveranno soluzione a loro volta mentre altre aspettative saranno nel frattempo state generate. E così via sino alla fine, luogo virtuale in cui tutte le catene di aspettative trovano conclusione all'unisono (o, almeno, armonicamente).

Bene. Un meccanismo di questo genere fornisce un modello di base abbastanza soddisfacente per andarne poi a cercare le specificazioni in ogni tipo di diversa testualità, e in ogni specifico testo. Ma si tratta pur sempre di testi sequenziali.

Nel caso delle immagini, il testo è tutto davanti a me in ogni istante della fruizione. È vero che l'occhio dello spettatore vi compie un percorso, ed è certamente vero che in questo percorso è possibile trovare delle costanti. Ma queste costanti sono valide (pur ammesso che lo siano) per ogni prima visita, per ogni prima volta.

Se dovessimo ipotizzare di basare l'impatto estetico-emotivo di un'immagine sulla costanza di un simile percorso di visione, non potremmo spiegare come mai l'immagine che avete davanti agli occhi nella fig. 2 continui a produrre su di me questo effetto nonostante io l'abbia guardata centinaia di volte. E poiché la conosco benissimo, certamente il mio occhio non ha percorso – nemmeno grosso modo – le stesse vie tutte le volte!

D'altro canto, ipotizzare che la percezione estetica dei testi visivi planari funzioni in maniera radicalmente diversa da quella dei testi sequenziali porrebbe dei seri problemi di sostenibilità alla mia stessa ipotesi relativa a questi ultimi. Ma come risolvere il problema dell'aspettativa per una testualità, come quella visiva, in cui le soluzioni vengono date insieme ai problemi, e anzi non è affatto chiaro quale elemento del discorso rappresenti l'antecedente e quale il conseguente?

La temporalità della fruizione, nel senso della logica del prima e del poi, non deve essere messa in gioco, ma come far rientrare una teoria basata sull'aspettativa in questa atemporalità fruitiva (o meglio, indeterminatezza dell'ordinamento temporale della fruizione)?

Consideriamo allora con maggiore attenzione quale sia il fondamento di un'aspettativa. Il fondamento di un'aspettativa è il riconoscimento di una forma: ne percepiamo una

parte significativa e ne aspettiamo il completamento. Dopo l'accordo di sopratonica e quello di dominante, *deve* arrivare la risoluzione sulla tonica. Dopo la sillaba atona in nona posizione *deve* arrivare quella accentata in decima. Dopo la performance definitiva *deve* arrivare la sanzione. Certo, non sempre tonica, accento o sanzione arrivano, o arrivano subito, ma è il riconoscimento della forma *progressione tonale conclusiva* (in musica), della forma *endecasillabo* (in poesia) e della forma *racconto* (in qualsiasi contesto narrativo) che ci fanno attendere che qualcosa di specifico stia per accadere, che inducono la nostra aspettativa, indipendentemente dal fatto che essa venga poi soddisfatta o meno.

Quello che conta, insomma, è il riconoscimento di una forma. Il resto sono conseguenze di questo riconoscimento.

Ma potremmo generalizzare questo principio, e si tratta di una generalizzazione importante. L'idea che ho esposto sin qui ha le sue radici in Leonard Meyer e in Gregory Bateson, elaborata in entrambe i casi sotto un forte influsso della Teoria dell'Informazione (cfr. Meyer 1956; Bateson 1979). È la nozione di ridondanza, quella che sta dietro a tutto questo: l'idea che la percezione ricostruisce automaticamente quello di cui riceve solo una parte. La produzione estetica giocherebbe proprio su questo meccanismo previsionale in noi innato e automatico.

La percezione ci porta ad attendere forme complete quando riconosciamo di essere in presenza di loro parti. È questo che non basta all'immagine, dove spesso il completamento delle forme viene eseguito senza tensioni, visto che le forme possono essere già tutte lì.

Il rimando dalla parte al tutto, che è il tipo di rimando di cui stiamo parlando, è certamente un rimando di tipo semiotico, ma è ben lontano dall'esaurire i tipi di rimandi possibili. Proviamo a mettere in gioco, dunque, una complessità molto maggiore di rimandi.

Proviamo per esempio a mettere in gioco il fatto che la grana materica del pastello a cera, con cui sono state realiz-

zate queste immagini, mette in gioco a sua volta l'idea di una materia pastosa e densa, persino là dove descrive la luce, mentre questa stessa luce, a sua volta, produce ovviamente l'idea di una materia leggera e diafana. Ci troveremo di fronte, improvvisamente, a un contrasto impreveduto, visto che in questa immagine una materia leggera e diafana è, al tempo stesso, anche una materia pastosa e densa. Dunque, l'immagine di Mattotti non funziona, perché la luce non può essere diafana e pastosa al tempo stesso!?

E invece funziona, e come! Funziona, e ci conduce di fronte all'evidenza di una scoperta percettiva, ovvero all'accorgerci che in determinate situazioni una materia pastosa e densa può essere anche, insieme, una materia leggera e diafana. L'immagine ci apre una finestra sul mondo, ci conduce su sentieri percettivi che non avevamo mai percorso, ci apre alla sorpresa, alla meraviglia dell'impreveduto, all'infantile gioia di un potere acquisito: il poter mettere in relazione cose che prima non eravamo capaci di mettere in relazione.

Il disegno, in un'immagine come questa, infatti, in qualche modo dichiara se stesso, non si nasconde, anzi si palesa, si ostenta; ostenta la propria non mimeticità, lanciando implicitamente la sfida di una capacità mimetica che oltrepassa questa non mimeticità. È quello che succede in pittura dal tardo Tiziano e da Frans Hals in poi: la pittura, il suo gesto, la sua materia si mettono in mostra lanciando la sfida della ricostruzione percettiva del mondo nei loro specifici termini.

È questo che affascina in questo modo di dipingere: quando questa sfida riesce, come nel caso felice che abbiamo davanti agli occhi, il mondo ci appare al tempo stesso consueto e difforme. Ci accorgiamo che gli accostamenti abituali di macroforme come sono le forme degli oggetti con microforme come sono le forme delle texture, delle materie di cui sono costituiti, non sono affatto obbligatori, e la realtà potrebbe benissimo apparirci complessivamente molto simile anche apparendoci del tutto diversa nel dettaglio. Il fascino di questo modo di rappresentare, il suo

“bello”, sta nell’emozione cognitiva che ogni volta ci fa provare, associando per la prima volta forme naturali tra loro lontane, arricchendo il significato di ciascuna di loro, rendendo più complessa e ricca la nostra conoscenza del mondo.

Si noti che la ricchezza di questa esperienza che il testo ci fa provare è indipendente dall’atto comunicativo dell’enunciatore. O, per meglio dire, l’interesse di un’esperienza di questo genere si fonda sul fatto che questa esperienza è dello stesso tipo delle esperienze percettive che facciamo del mondo che ci circonda quotidianamente – un mondo che non è “enunciato” da nessuno. Quello che Mattotti (e Tiziano, e Hals...) fa è di preparare un *setting* tale per cui la possibilità di questa esperienza sia focalizzata, e non si disperda, come più facilmente accade con l’esperienza di interazione quotidiana col mondo.

Ovviamente tutto questo può poi essere recuperato come momento di un *discorso* dell’autore, o financo di un *racconto* – e questa possibilità è di grande importanza e interesse – ma dal punto di vista estetico il fatto cruciale è che l’autore, il soggetto dell’enunciazione, si ritrae dalla presenza nel proprio testo, lasciando in evidenza solo le conseguenze del proprio agire, in modo che il fruitore possa produttivamente cadere nella benevola e benefica trappola che è stata per lui preparata, scoprendo, in apparente completa autonomia, nuove relazioni tra le forme del mondo.

E così possiamo accorgerci, per esempio, che la figuratività del cubismo “orfico” di un Lyonel Feininger non è necessariamente associata alla presenza di linee sghembe e di colorazioni tonali o monocromatiche (come avviene nei suoi dipinti), ma – come si vede anche nella figura di Pinocchio di fronte alla casa della Bambina dai capelli turchini nella fig. 3 – la verticalità quasi gotica, col suo senso ascensionale, può coniugarsi anche con linee verticali e colori sgargianti, e può mantenere il suo senso “orfico” persino contaminandosi col parodistico e col caricaturale.

C’è una striscia azzurra, sopra la testa di Pinocchio nell’illustrazione in fig. 2, che non trova, almeno ai miei

## CHAPITRE XV

*Les brigands poursuivirent toujours Pinocchio et, après l'avoir rejoint, ils le poussèrent à la fenêtre d'un grand édifice.*

**P**INOCCHIO pensa courage et fit sur le point de se laisser aller à terre et de s'avouer vaincu.

Cependant, regardant autour de lui, il vit, parmi la verdure sombre des arbres, apparaître un point blanc : c'était une petite maison blanche comme la neige.

— Si j'avais seulement assez de souffle pour arriver jusqu'à cette maison, j'en serais peut-être sûr, se dit-il à lui-même.

Et, sans attendre une minute, il se remit à courir par le bois à une allure belle.

Les brigands le poursuivaient toujours.

Après une course désespérée, d'environ deux heures, Pinocchio arriva enfin sous un toit à la porte de la petite maison blanche. Il heurta.

Personne au dehors.

Il marcha avec violence, car il entendait approcher le bruit des pas et percevait la respiration forte et hâleuse de ses deux poursuivants.

Même silence !

Ayant constaté qu'il ne pouvait de rien de gagner, il se mit, en désespoir de cause, à donner des coups de pied et de poing dans la porte.

Alors se ouvrit à la fois et une belle jeune fille qui avait des cheveux blancs. Son visage était blanc comme de la cire, ses yeux étaient clos et elle avait les mains croisées sur la poitrine.

Sans même ouvrir les lèvres, elle dit, avec une toute petite voix qui semblait venir de l'autre monde :

— Dans cette maison, il n'y a personne. Tout le monde est mort !

— Comment, dit encore avec l'étonnement pinocchiesque.

— Je suis morte, ma chère.

— Mais, dit alors, que faites-vous à cette heure ?

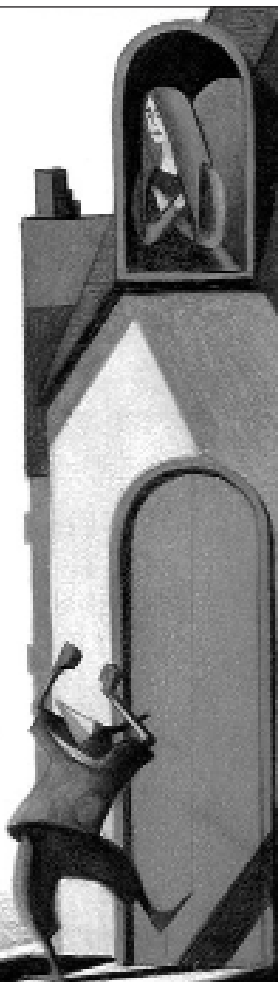


Fig. 3.

occhi, alcuna giustificazione figurativa. Non so e non capisco che cosa voglia rappresentare, tanto che per molto tempo da quando conosco questa immagine i miei occhi l'hanno proprio ignorata. Eppure, la presenza di questa linea è percettivamente importante, anche se narrativamente ambigua. Dovremmo dire che ciò che le dà senso è la sua funzione di equilibrio cromatico e di dinamismo ascensionale. Ma cos'è l'equilibrio cromatico? È l'adeguamento a una regola non detta (e difficilmente dicibile), che in realtà è una di un insieme di regole non dette (e difficilmente dicibili) che in realtà, di nuovo, è l'espressione dell'abitudine del nostro occhio alla presenza di certe costanti nella figuratività occidentale.

Questa linea trascina questa immagine nell'universo delle figurazioni del secolo scorso, da Klee a Mondrian, da De Stael a Munari, e mi permette altre scoperte percettive sul mondo, visto che il nostro mondo non è solo quello naturale della luce, ma anche quello culturale del modo in cui le immagini ci hanno insegnato a guardare e pensare la luce.

E il dinamismo ascensionale? Qui è ora di rimettere in campo il narrativo, e, come avevamo promesso, *Pinocchio*, per vedere come il *setting* percettivo che l'autore ci prepara funzioni ai livelli più diversi.

Osserviamo la figura. La luce, questa luce netta e tagliente come un mattino ungarrettiano, la vita – se vogliamo – o comunque la libertà, la possibilità di proseguire e fare altro, di uscire e godere del mattino, la luce, insomma, arriva dall'alto a destra, piovendo su Pinocchio, sui muri e sul letto, che stanno a sinistra, al centro dell'immagine, ma in basso rispetto alla luce stessa.

I conigli neri con la bara, ovvero l'oscurità, la morte, la chiusura, la fine del percorso, provengono sempre da destra, ma dal basso, e la loro stessa inclinazione delinea un'altra diagonale, dal basso verso l'alto.

Pinocchio si trova all'incrocio tra la diagonale della luce e quella dei conigli. Pinocchio è rivolto verso destra, come in gran parte delle illustrazioni di questo libro, o meglio come in tutte le illustrazioni di questo libro in cui è agente

e in movimento – e la direzione verso destra è quella della scrittura, quindi dell'avanzare, del progredire. Pinocchio va verso destra e da destra il mondo va incontro a Pinocchio. Il luogo del Soggetto, a sinistra, è contrapposto al luogo degli eventi del mondo che gli vanno incontro. In questa immagine, il lato destro è ancora diviso in una zona alta, luminosa e una zona bassa, oscura.

Ma Pinocchio si trova anche all'intersezione di un'altra linea spaziale, che abbisogna della tridimensionalità per essere definita, poiché il letto si trova ancora a delimitare un al di qua, oscuro e disforico, da un al di là luminoso ed euforico. E il gesto di Pinocchio che si ritrae verso l'alto e verso l'al di là, mostra bene quale sia la sua linea di condotta.

Ma il mondo, si sa, è complicato, e la diagonale dell'ombra non è manifestata solo dai conigli, che sono bassi e nell'al di qua, ma anche dalla grande tenda che è alta e nell'al di là. E per converso la diagonale della luce non congiunge solo la finestra con Pinocchio, vivendo nella zona alta e dell'al di là, ma c'è anche un lembo luminoso di tenda, a destra dei conigli, che è basso e nell'al di qua. È singolare infine come l'ombra che Pinocchio proietta sulla testata del letto sia più alta di lui, e rappresenti la proiezione del suo profilo non da parte della luce, come fisica vorrebbe, perché se così fosse dovrebbe trovarsi molto più in basso, bensì paradossalmente, proprio del buio.

Pinocchio, pur tendendo verso la luce, la vita e la chiarezza, è affascinato dall'ombra. Il luogo della luce è anche il luogo della grande tenda scura, e l'ombra, alter ego di Pinocchio, viene proiettata dall'oscurità e non dalla luce. Ma d'altra parte il luogo dell'ombra è anche il luogo dell'angolo luminoso della tenda, e il punto del letto che dovrebbe essere il più oscuro – la base della coperta verso di noi – riluce invece di un'irreale luminosità propria.

Infine, i montanti del letto, insieme luminosi e oscuri, figurazione della volontà ascensionale di Pinocchio, che salgono sia verso la tenda oscura che verso il muro illuminato. Ambigui, dunque, anche se in apparenza orientati verso l'alto e la luce. Ecco dunque il dinamismo ascensio-

nale. E la singolare colonna azzurra sopra la testa di Pinocchio ne riproduce l'andamento, anch'essa ambigua, partendo luminosa come la luce e terminando, in alto, oscura.

Un *Pinocchio* complesso, inquieto, esce dal racconto di Mattotti. Da grande illustratore quale è fa uso dei propri specifici strumenti per approfondire lo spessore del personaggio, per ritornarcene un'immagine che assomiglia a quella di Collodi, ma ne è anche diversa.

E così, di nuovo, siamo avvinti, e questa volta dal racconto stesso, con tutta la sua complessità categoriale. In questo caso l'acquisizione cognitiva che produce in noi l'effetto estetico è una percezione intimamente narrativa, e l'infantile senso di potenza che ne ricaviamo deriva dalla scoperta di nessi logici e causali, di potenzialità nell'agire di Pinocchio e di ragioni del suo comportarsi che prima non sospettavamo.

Ma questa acquisizione cognitiva non spodesta né ingloba quella di cui abbiamo parlato prima, e la magia della luce materica che è insieme pastosa ed eterea continua ad agire sul fruitore anche parallelamente e autonomamente. All'interno dell'acquisizione cognitiva narrativa quella stessa osservazione della luce acquista un ruolo; ma l'acquistare questo ruolo non ne esaurisce il potere semantico.

Allo stesso modo, nel racconto di Collodi che è alla radice delle interpretazioni visive di Mattotti, lo stile arguto della lingua non può e non deve essere integralmente ridotto al racconto che tramite esso si dipana. Certo la lingua di Collodi caratterizza il racconto e lo rende specificamente quello che è: lo stesso racconto sarebbe un diverso racconto se fosse narrato con diverse parole.

Ma le parole creano un ritmo, un andamento di superficie che esisterebbe anche se il racconto fosse tutt'altro, e che ha un effetto sulla lettura che è antecedente alla comprensione narrativa – sia perché le parole sono, prima di tutto, suoni in relazione tra loro, e poi perché lo stesso succedersi di immagini costruite verbalmente possiede una pregnanza che anticipa quella del racconto, anche quando può pure in essa confluire. Proprio perché questi fenomeni

locali esistono – ed esistono pure indipendentemente dal racconto che li organizza – siamo in grado di godere dei frammenti testuali, nella loro impossibilità di ricostruire la totalità narrativa che dovrebbe riempirli di senso.

Questo senso locale, trasversale, costruisce la magia del romanzo di Collodi non meno di quanto faccia il succedersi pressante degli eventi narrati. Questo senso locale, trasversale, rende fasciose le immagini di Mattotti pur anche se ne eliminiamo la vicenda di Pinocchio – ma ci colpisce ancora di più quando scopriamo che la meraviglia della scoperta del mondo che sta nella grana dei colori di Mattotti ricorda singolarmente il tono ironico e stupito delle parole di Collodi, poeta forse ancora prima che narratore.

### *Illustrare Pinocchio. Una nota*

Ci si può domandare come mai le edizioni illustrate di *Pinocchio* siano state tante: in centoventi anni sono quasi duecento, ben più di una all'anno, soprattutto se si considera che i primi vent'anni ne annoverano appena quattro. E stiamo parlando della sola Italia, senza la produzione estera.

Una risposta possibile deve considerare inevitabilmente una serie di ragioni concorrenti e felicemente combinate. Potremmo incominciare proprio dalla felicità del testo, un racconto fantastico e picaresco, ma insieme pedagogico, pieno di situazioni originali, delle quali Collodi usava descrivere il contesto solo a grandi linee, preferendo concentrarsi piuttosto sulla dinamica dell'azione. Una vera risorsa, dunque, per l'immaginazione dell'illustratore, con la possibilità di visualizzare situazioni ora estremamente realistiche, quasi veriste, e ora assolutamente fantastiche.

Un punto di partenza ideale, perciò, per l'illustrazione. Ma sicuramente se non si fosse trattato di un romanzo per l'infanzia non avremmo assistito a tante prove. La letteratura dell'infanzia, infatti, non può storicizzarsi: mentre un classico per adulti può funzionare anche se mostra il peso degli anni, perché si rivolge a un pubblico che è in grado di

colmare lo iato della distanza temporale e stilistica, un classico per bambini deve essere per forza attuale, perché il suo pubblico, altrimenti, non avrebbe la capacità di goderne.

Che *Pinocchio* resti un testo di grande attualità è facile verificarlo, ovunque ci siano bambini disposti ad ascoltarne la lettura. Ma le sue illustrazioni invecchiano molto più rapidamente, e mostrano in fretta gli anni che hanno. È un po' come per le traduzioni di un classico: mentre l'originale resta 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.

*Pinocchio* non è stato inoltre solo un romanzo per l'infanzia, ma *il* romanzo italiano per l'infanzia per antonomasia, senza concorrenti al suo tempo, e anche per questo così precocemente sacralizzato da non temere in seguito alcuna ulteriore concorrenza. E di conseguenza promosso a tutti i livelli, compreso quelli più ufficiali e scolastici, persino là dove la sua originalità non veniva compresa davvero – e perciò ristampato e ristampato, con la necessità editoriale di diversificare ogni nuova produzione dalle altre. E ovviamente, non potendo toccarsi il testo di Colloidi, dovevano essere le illustrazioni a cambiare.

Ma gli illustratori stessi non si sono certo tirati indietro. Un testo così importante e straordinario, già illustrato dai migliori disegnatori italiani, era destinato, per effetto valanga, a diventare la pietra di paragone per ogni illustratore italiano di valore che intendesse davvero essere considerato tale. Mazzanti, Chiostrì, Mussino, Tofano, Pompei, Sarri, Toppi, Bernardini, Galizzi, Porcheddu, Angoletta, Sinopico, Mosca e Jacovitti, Accornero, Longoni, e poi ancora Innocenti, Mattotti e Toccafondo, a cui si aggiungono, fuori Italia ma non meno influenti per questo, Nicouligne, Topor e Disney: sono soltanto alcuni nomi, tratti dalle mie personali preferenze nel mare degli autori. Come ci ricorda Paola Pallottino (1998, p. 171), tutti gli illustratori che siano passati dall'incontro con Pinocchio finiranno

per ricevere una sorta di 'aura', così che come per l'ultimo dei futuristi l'aver appartenuto o l'essere stato comunque tangente al movimento sarà oggetto centrale di citazione, nella loro biografia verrà sempre premesso che illustrarono una edizione di *Pinocchio*.

Ed ecco dunque questo oceano di matite, la cui marea non ha certo l'aria di stare invertendo il suo corso nemmeno oggi.

Dal testo al fumetto:  
la versione di Jacovitti  
*Fabrizio Di Baldo*

*0. Introduzione*

*Pinocchio* ha rappresentato, nel corso degli anni, il soggetto ideale per una folta schiera di disegnatori, che hanno sentito l'esigenza di confrontarsi con le rocambolesche avventure del burattino. Ciò che molto probabilmente li ha attirati è stata la grande versatilità grafica del testo di Collodi, la sua capacità di tratteggiare un caleidoscopio di personaggi e di situazioni estremamente variegato e multicolore.

Il mondo del fumetto, in particolare, si è rivolto in passato e si continua tuttora a rivolgere con frequenza a *Pinocchio*. Domenico Volpi (1977) ricorda una decina di trasposizioni italiane, a partire da quella di Carlo Cossio del 1937, per arrivare a quelle del dopoguerra, la maggior parte affidate, di volta in volta, a Giobbe (1945), Bonelli e Galeppini (1953), Verdini e Rodari (1954) e Tovelli (1955). Le versioni che più risultano degne di nota appartengono a Manca nel 1967 (fig. 1) e a quella, già citata, di Rodari e Verdini. Questa versione a fumetti, pubblicata a puntate sulle pagine del giornale per ragazzi *Il Pioniere*, volle essere, nell'intenzione dei suoi autori: "una fedele traduzione in immagini e in filastrocca del racconto collodiano (...) un omaggio al Collodi, tutto qua" (Rodari 1981, p. 5) (fig. 2).



Fig. 1. G. Manca, 1967.



Nella stanza si prepara  
in un attimo la bara

e il monello, a tal visione,  
manda giù la sua pozione.

Fig. 2. G. Rodari e R. Verdini, 1981.

Nel periodo successivo, a cavallo fra gli anni Sessanta e Ottanta, si ebbero moltissime altre trasposizioni che non ebbero come obiettivo la fedeltà al testo di partenza, ma si posero come riletture o parodie. A titolo di esempio valgano il *Pinocchio super-robot* di Max Bunker del 1980 e il *Natale di Pinocchio* del 1961, partorito in casa Disney.

La fiaba di Collodi ha rappresentato, inoltre, un vero e proprio “chiodo fisso” per un artista particolarmente dotato: Jacovitti. Che, infatti, ha affrontato a più riprese la vicenda narrativa di Pinocchio, pubblicando già nel lontano 1943, a soli venti anni, un primo albo a fumetti sul burattino di legno, seguito, nel 1946-1947, da un'altra opera a fumetti che rappresenta un arricchimento e un completamento della precedente. Ma non basta. Nel 1964 Jacovitti decide questa volta di realizzare ben più di cento illustrazioni colorate per rappresentare la favola di Pinocchio. Tutte queste edizioni incontreranno grande successo e saranno ristampate molte altre volte nel corso degli anni.

La nostra analisi si concentrerà però sulla versione a fumetti in bianco e nero creata nel 1946<sup>1</sup>. In quest'opera, l'artista assume come riferimento le illustrazioni di Attilio Mussino, contaminandole con elementi presi da due dei primi illustratori del testo di Collodi, Mazzanti e Chiostri. Jacovitti caratterizza il suo burattino in maniera molto simile al burattino di Mussino, donandogli un nero parrucchino, delle scure scarpe lucide ed eliminando, soltanto, la “golettona plissettata”. In compenso, però, gli restituisce il berretto di midolla di pane, codificato graficamente dal Mazzanti e che Mussino aveva sostituito con una cuffietta, a cui aggiunge una sorta di “rametto di ciliegie”, un sottile legame con il mondo arboreo. Il risultato è una creazione assolutamente coerente e graficamente accattivante (fig. 3), capace di testimoniare la maggiore caratteristica di questa trasposizione a fumetti, e cioè l'assoluta fedeltà al testo delle *Avventure*, di cui viene ereditata anche la tradizione iconografica, per quanto completamente rinnovata.

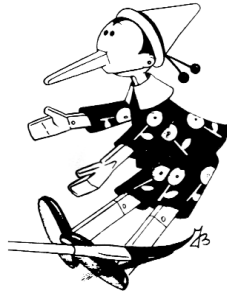


Fig. 3. Benito Jacovitti, 1946.

### 1. *La versione a fumetti disegnata da Jacovitti*

La versione a fumetti disegnata da Jacovitti, rappresenta un caso particolare all'interno del panorama delle trasposizioni del capolavoro collodiano, per la scelta dell'autore di porsi a metà strada tra l'illustrazione e la narrazione a vignette, rinunciando alle "nuvolette" e scomponendo la pagina in due, tre unità significative al massimo affiancate da ampie didascalie tratte direttamente dall'originale collodiano, tanto per il racconto quanto per i dialoghi (Gubern 1972). Nonostante questa sua natura ibrida, si tratta di una versione fedele della fiaba collodiana, e nello stesso tempo risulta una creazione assolutamente autonoma.

La nostra indagine si suddividerà in due tempi. In una prima fase compiremo un'analisi grafica mirante a individuare la struttura visiva messa in atto dal testo di Jacovitti, mentre nella seconda fase cercheremo di individuare le scelte traduttive compiute nel momento in cui si è trasposto il testo delle *Avventure* nel linguaggio iconico del fumetto.

### 2. *Analisi grafica*

Lo *schema grafico* del *Pinocchio* di Benito Jacovitti è molto particolare. La base è uno spazio grafico rettangolare bianco, che si estende per la maggior parte dell'opera su due

tavole affiancate. Su di esso si “appoggiano” le vignette, le quali si collocano in maniera decentrata, lasciando un ampio margine bianco nella parte alta della tavola. In questa zona viene stampato in grassetto il numero della pagina (fig. 4).



Fig. 4. Benito Jacovitti, 1946.

Jacovitti, inoltre, appoggia a sua volta lo spazio bianco che abbraccia due tavole e nel quale sono iscritte le unità significative<sup>2</sup>, su di uno spazio nero, in perfetto contrasto con il suo *antonimo*. In esso vengono iscritti degli *elementi paratestuali* molto significativi. Questa composizione plastica dello spazio grafico, rappresenta la struttura alla base della versione di *Pinocchio* che stiamo analizzando.

A questo particolarissimo schema grafico si affiancano delle variazioni che determinano una rottura ritmica. L'artista pone in ogni tavola un massimo di quattro vignette. Ciò alla lunga potrebbe ingenerare noia, ecco perché vengono inserite delle vignette che non hanno una struttura rettangolare. Questo permette di movimentare il ritmo grafico e di rispettare pienamente il carattere di costante cambiamento della favola di Pinocchio, che è una favola di trasformazione, una sorta di passaggio dal regno vegetale a quello umano attraverso quello animale.

Una struttura grafica della pagina così particolare determina, inoltre, un importante effetto. L'occhio viene catturato dal contrasto a “*scatole cinesi*” che Jacovitti crea con l'opposizione fra il nero dello sfondo, il bianco dello “*spazio connettivo*”, il nero degli elementi plastici della vignetta e il bianco dei personaggi. È una sorta di vortice che attira inevitabilmente l'attenzione del lettore.

Molte volte, la cornice che dovrebbe contenere il testo scritto delle didascalie si espande considerevolmente, fino a raggiungere i limiti ideali dello spazio grafico, consentendo alle vignette di “*appoggiarsi*” su di esso.

Gli elementi paratestuali, a cui abbiamo accennato in precedenza, possono essere definiti come tutto ciò che è intorno a un testo, secondo la definizione che Gérard Genette dà di *paratesto*, come l'insieme dei messaggi che precedono, accompagnano o seguono un testo. Nel *Pinocchio* di Jacovitti essi sono posizionati tutti intorno allo spazio grafico, nel quale sono incastonate le vignette. Consistono in una serie di piccole immagini bianche, che si stagliano su di un fondo nero, posto come un'ipotetica cornice intorno allo spazio plastico occupato dalle tavole. Questo spazio nero



Fig. 5. Benito Jacovitti, 1946.



Fig. 6. Benito Jacovitti, 1946.



corre lungo l'intero perimetro che abbraccia le due tavole di due pagine affiancate. Esso contribuisce a rinforzare quel ritmo grafico di cui avevamo parlato più in alto, consistente in un serrato contrasto fra il nero e il bianco, che porta inevitabilmente ad attirare lo sguardo del lettore verso il centro dell'immagine. Si viene a creare così una sorta di "recinto" visivo, cioè un *débrayage* nel quale, tramite un'operazione di disinnesto, vengono iscritti nel testo un personaggio, un tempo e uno spazio fittizi.

Gli elementi paratestuali hanno anche una *funzione narrativa*. Dividono infatti in macrosequenze l'enunciato oggetto della nostra analisi.

Dalla prima pagina fino alla pagina 167, corrispondente a un arco narrativo che va dalla nascita del burattino all'incontro con la Fata rediviva nel Paese delle Api industriali, abbiamo un'unica serie di elementi paratestuali che si ripetono nella stessa sequenza. Vediamo raffigurati in silhouette bianche gli innumerevoli personaggi che costituiscono l'universo grafico di Pinocchio, che contribuiscono al senso di eterno movimento e di continuo vortice di eventi nel quale il burattino si viene a trovare in questa prima macrosequenza. Le avventure del burattino si affastellano le une sulle altre, Pinocchio è caratterizzato da qualificazioni di movimento veloce e continuo (fig. 5).

La seconda macrosequenza si estende da pagina 168 a pagina 191, coprendo un arco narrativo che va dall'incontro con Lucignolo fino al ritorno di Pinocchio dalle sembianze d'asino a quelle di burattino (fig. 6).

L'ultima macrosequenza copre invece un arco narrativo che va dall'incontro di Pinocchio con il terribile pesce-cane fino alla sua sanzione positiva, la sua mutazione in bambino. Qui gli elementi paratestuali richiamano fortemente quelli della prima macrosequenza, ma con la significativa differenza di essere molto più radi, molto più ordinati, quasi volessero sottolineare la acquisita competenza di Pinocchio che riesce finalmente a ottenere delle qualificazioni cognitive quali la riflessività e la lungimiranza (fig. 7).

### 3. *Analisi intersemiotica*

Un testo è un corpo semiotico organico e coerente al suo interno, in grado di attuare uno scambio di natura comunicativa. Essendo un organismo complesso, altrettanto complessa e articolata sarà la sua traduzione, che non potrà ridursi a una mera equivalenza di enunciati o a una ripetizione di senso organizzata dietro la superficie dei significanti. Nell'interpretare e tradurre un testo di partenza, il testo di arrivo dovrà fare i conti con gli "impliciti" del testo tradotto, dovrà cioè attuare un processo in grado di sciogliere l'ambiguità poetica, intesa come polisemia, tramite l'elaborazione di alcune linee di coerenza della propria traduzione (Dusi 2000).

Per *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione*, si intende, sulla scorta delle riflessioni di Jakobson (1959), l'interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici (come nel nostro caso il passaggio dal testo di Collodi al linguaggio iconico della trasposizione a fumetti).

Jacovitti, nel momento in cui ha tradotto il testo delle *Avventure*, ha operato delle *scelte*, dando di fatto una *interpretazione, riscrivendo in maniera creativa* il testo di partenza e, al tempo stesso, ha cercato il più possibile di rappresentarne graficamente la vicenda di Pinocchio nella sua totalità.

In generale possiamo dire che, dal punto di vista del *piano del contenuto*, non sono state eliminate delle unità narrative e non ne sono state aggiunte di nuove. Dal punto di vista del *piano dell'espressione*, invece, sono riscontrabili delle innovazioni, rappresentate da tutti quegli elementi di natura grafica con cui Jacovitti ha costellato la sua traduzione del testo delle *Avventure*. Possiamo identificare due concetti guida utilizzati in questa trasposizione:

- a) la *semplificazione*
- b) la *condensazione* versus *l'espansione*.

Osserveremo la loro applicazione analizzando sia il piano del contenuto sia il piano dell'espressione del testo. Questi due livelli si occupano di elementi differenti all'interno dello stesso testo, affrontandolo da due prospettive

diverse, ma capaci di integrarsi e completarsi a vicenda, restituendo una visione pressoché globale della traduzione intersemiotica che è oggetto della ricerca.

Cominciamo proprio dal piano dell'espressione. La segmentazione operata da Jacovitti in relazione al suo *significante planare*, rappresentato dalle tavole a fumetti, si mostra considerevolmente differente dalla scansione operata da Collodi in relazione alla *linearità del significante*, rappresentata dal suo testo delle *Avventure*. La traduzione operata da Jacovitti, cioè, è priva della scansione in "puntate", che ha rappresentato uno degli elementi di successo di *Pinocchio*. Paradossalmente, se da una parte la scansione in capitoli non viene ripresa dal disegnatore, dall'altra, invece, Jacovitti tenta di concludere e completare, dal punto di vista grafico, ogni singolo capitolo all'interno di una pagina; per riprendere così la narrazione del capitolo successivo alla pagina seguente. In molti casi però chiude e apre un capitolo nella stessa pagina.

Questa scelta ha effetti immediati sull'articolazione *ritmica* del testo a fumetti.

### 3.1. *Il concetto di ritmo*

Il concetto di ritmo ha a che fare con l'articolazione di enunciati (testi poetici o testi visivi), al tipo di interazione che questi "spazi parziali" instaurano fra loro e a come questo rapporto fra segmenti testuali si riversa sul testo globale. Jacques Geninasca, sulla scorta delle riflessioni di Jakobson, afferma che ogni testo può essere scandito dal *ritmo*, in quanto quest'ultimo rappresenta un caso particolare dell'articolazione dello spazio testuale globale in spazi parziali (Geninasca 1997).

Il primo momento in cui si articola il ritmo si definisce *attesa* (una sorta di conoscenza in atto), in quanto alla percezione di una ripetizione (di qualsiasi natura siano le configurazioni reiterate), il lettore si aspetta una triplicazione. Il secondo momento è la *sorpresa*, in cui l'oggetto dell'attesa non si realizza, generando uno stato di tensione disorientata. La crisi così aperta, dovuta alla mancata

attualizzazione dell'oggetto atteso, porta a una *soluzione euforica*, terzo e ultimo momento. Il lettore, a questo punto, scopre un nuovo principio ordinatore capace di ribaltare il senso delle tensioni accumulate.

Daniele Barbieri (1992), per parte sua, definisce il ritmo come un tipo particolare di ordine, nel quale viene immesso un qualche elemento nuovo.

Se, per esempio, a una serie di tavole a fumetti con un numero fisso di vignette per pagina fa improvvisamente seguito una doppia pagina con una sola, colossale, vignetta ecco che, grazie all'intrusione violenta di una novità, l'ordine grafico a cui il lettore si era abituato si frantuma. Un nuovo ordine deve essere ripristinato per rendere conto della presenza della nuova componente.

Il sintagma ritmico teorizzato da Geninascia subisce, nel passaggio dal testo di Collodi al testo di Jacovitti, una brusca accelerata. Infatti, il significante planare si mostra come un flusso continuo di unità significative, in cui l'alto numero di novità, dal punto di vista grafico, è tale da far sì che molte volte non sortiscano l'effetto di rottura e divengano *sfondo*<sup>3</sup>. L'artista, pertanto, inserisce in alcuni punti delle vignette con una struttura plastica diversa dalle altre, capaci di occupare uno spazio grafico nettamente superiore alle precedenti e quindi di rallentare il ritmo narrativo estremamente concitato.

Un esempio di questo tipo lo possiamo vedere nel momento in cui, nel fumetto, fa il suo ingresso il Pesce-cane. Jacovitti ha affastellato una serie di vignette di piccole dimensioni che occupano e saturano due pagine affiancate. Questa progressione ritmica viene bruscamente rotta dalla doppia-pagina raffigurante il ventre del Pesce-cane (fig. 7). In questo modo si determina una forte battuta d'arresto, dovuta al maggior tempo di lettura che in teoria si richiede al lettore per decodificare tutti gli elementi che affollano la pagina.

Il tempo di lettura non deve essere confuso con la quantità di tempo che un lettore impiega per leggere una storia a fumetti, dato che ogni persona ha una propria

velocità di lettura, dei propri ritmi e delle proprie esigenze. Sostanzialmente, esso può essere definito come il tempo di lettura *medio*, o tempo di lettura *ideale*, che bisogna spendere per poter leggere una vignetta o una sequenza di pagine (Barbieri 1991). Pertanto, in un testo a fumetti il tempo di lettura ideale, necessario per decodificare i vari elementi di cui è costituita una tavola, dipende dal numero delle vignette presenti; dalla complessità e dalla ricchezza grafica delle immagini che raccontano un evento e dalla quantità di parole immesse nelle didascalie e nei balloon.

### 3.2. *La condensazione e l'espansione*

La *condensazione* e l'*espansione* agiscono proprio in relazione alla *scelta traduttiva* operata dall'artista che, eliminando la scansione in episodi, affida agli elementi plastici e ai giochi cromatici il compito di scandire il significante planare. L'alto uso delle silhouettes, che abbiamo già osservato, trova qui una sua spiegazione in relazione al concetto ritmico. Esse, infatti, permettono all'occhio di scorrere molto rapidamente sulla superficie planare delle vignette, avendo pochi elementi da decifrare, e gli consentono di indugiare solamente in presenza di passaggi *espansi* come quelli rappresentati dalle vignette di grandi dimensioni.

Jacovitti, inoltre, si dimostra estremamente prolifico nella creazione degli spazi grafici in cui si ambientano le avventure del burattino, sfoderando il suo estro creativo che rimane comunque rigorosamente disciplinato, e si concede soltanto delle lievi "irregolarità", rappresentate dall'introduzione di alcuni elementi non presenti nel testo di Collodi. Questi ultimi, in realtà, trovano una loro naturale spiegazione nel fatto che una traduzione intersemiotica è comunque una *riscrittura creativa*, che tiene conto del sistema espressivo di arrivo, con le sue leggi ben determinate, e dalla competenza che il lettore mostra nel saper riconoscere i vari codici, sottesi a questa forma di linguaggio per immagini.

In sostanza, Jacovitti sa che il lettore possiede una sorta di *competenza del testo di partenza*, e proprio per questo motivo sembra voler offrire al suo lettore modello tutta

una serie di elementi che egli non potrà riconoscere come appartenenti al corpus della fiaba, ma che sono giustificati dalle leggi che governano il linguaggio a fumetti di natura umoristica e dal suo idioletto di corpus, o stile personale, ben conosciuto dai suoi lettori.

Le considerazioni appena fatte, nel momento in cui si passa al piano del contenuto, si arricchiscono considerevolmente. Come abbiamo già detto, l'enunciatore ha deciso di eliminare la scansione in episodi. In questo modo viene meno quell'*arte del farsi aspettare* di cui parla Eco (1978), eliminando il continuo slittare del lettore dall'unità parziale del singolo episodio, all'unità globale della struttura testuale generale. Eliminando l'effetto *suspence*, che si dispiega nell'ultima parte di un episodio, per sciogliersi solamente all'inizio della puntata successiva, l'artista ha decurtato notevolmente il bagaglio prospettico che il lettore immagazzina nel corso della lettura. Viene meno quel cammino concitato che, di conclusione in conclusione, portava il lettore delle *Avventure* fino alla fine della vicenda.

L'effetto di *suspence* può essere compreso più chiaramente ricorrendo al concetto di *aspettualizzazione*. Questo effetto si determina quando un'azione che si trova nel suo stadio *terminativo* comincia a *durare*. Anche se molto spesso viene rafforzato con effetti di prospettiva, la *terminatività* e la *duratività* sono le marche che definiscono aspettualmente l'effetto che viene definito *suspence*.

Questi effetti vengono drasticamente ridotti nel testo a fumetti di Jacovitti, in quanto gli stati di natura tensiva che si vengono a determinare sono troppo esigui e hanno marche durative troppo brevi. Paradossalmente, però, se a una prima lettura possiamo dire che l'aver affiancato, su due pagine, una tavola che chiude un capitolo e un'altra che ne apre uno nuovo non ha giovato agli effetti di *suspence*, a una seconda lettura vengono alla luce, in Collodi e in Jacovitti, *due diversi modi di provocare un effetto di suspence*. Se quest'ultimo produce nel lettore due movimenti modalizzati rappresentati da un *voler sapere* e un *non poter sapere*, i due autori lo costruiscono in maniera differente.

Per Collodi si tratta di un sapere *non dato*: nessuna informazione viene offerta ai lettori, generando uno stato tensivo che dura nel tempo e si scioglie solamente all'inizio dell'episodio successivo. L'intreccio, come direbbe Eco, esige l'inaspettato, inserito a determinati intervalli. Il lettore di Collodi arriva, in pratica, completamente impreparato a questo appuntamento con la sorpresa.

Il lavoro che invece compie Jacovitti è più complesso. A partire dalla consapevolezza che la maggior parte dei lettori conosce il testo di Collodi, che da tempo è entrato a far parte del nostro panorama letterario, Jacovitti vuole sfruttare la *competenza intertestuale* del lettore, la capacità, cioè, di saper rintracciare degli elementi in comune con il testo di partenza, delle linee di coerenza con la fiaba conosciuta (Dusi 1998).

Facciamo un esempio. Nella fig. 8 il burattino bussa disperato a casa della Fata. Nella didascalia accanto Jacovitti pone una lumachina, che ancora non ha fatto la sua comparsa nel tessuto narrativo della storia. Questo personaggio compare così in un contesto che non è il suo, e infatti "sarà al suo posto" solamente nella pagina successiva, quando si affaccerà alla finestra del palazzo per rispondere a Pinocchio. Quello che l'artista fa è, dunque, un *far sapere mascherato*, "gioca d'anticipo" e conta su un'evidente piccola *empasse* del lettore, che dovrebbe rimanere disorientato. Conoscendo la storia, infatti, il lettore è in grado di anticipare la comparsa dei vari personaggi: ma se questi "irrompono" nel testo prima del tempo e prima della chiusura di un certo segmento narrativo, ecco che le maglie testuali si allentano e il soggetto non si sente più così "spavaldo" nella decodificazione dell'enunciato. Qualcosa, infatti, non è andato liscio. In termini modali, il lettore sa che apparirà la lumachina, dunque il suo *non poter sapere* diviene un *poter sapere*, ma, nel momento in cui Jacovitti gli pone questo personaggio estraniato dal contesto nel quale si dovrebbe venire a trovare, ecco che il sapere del lettore diviene un *non poter non sapere*.



Fig. 8. Benito Jacovitti, 1946.

### 3.3. La semplificazione

Jacovitti ha cercato di togliere il meno possibile dall'originale: ha operato una *semplificazione* solamente in relazione a due elementi: i brevi riassunti che Collodi poneva all'inizio di ogni episodio e tutto il complesso di spiegazioni che l'autore forniva in relazione ad alcuni passaggi dell'opera.

Nell'ambito del testo di Collodi i brevi riassunti svolgevano una funzione ben precisa: nello stesso tempo, infatti, essi rappresentavano il momento *incoativo* dell'episodio che stava per cominciare, ma, rappresentavano anche una struttura chiusa, a sé stante, fatta di momenti *incoativi*, momenti *puntuali* (le scene salienti) e da momenti *terminativi*, capaci di chiudere il testo e di anticipare la fine dell'episodio. Dunque il testo si caratterizzava per due movimenti: uno generato dal riassunto che anticipava la velocità dell'episodio immediatamente susseguente, e l'altro generato dal testo stesso, che svolgeva in forma più *espansa* ciò che era stato *condensato* dal breve sunto.

Jacovitti ha invece utilizzato molto le *espansioni* e le *condensazioni*. Jurij Lotman le definisce anche come forme di *ossificazione* o di *ammorbidente* tra due testi in tradu-

zione (Dusi 2000). Jacovitti ha saputo alternare parti in cui la narrazione è estremamente condensata, a parti in cui invece si assiste a una vera e propria espansione del testo. La condensazione si manifesta soprattutto in relazione all'uso delle didascalie e opera lungo due direttrici distinte:

1. In relazione al testo delle *Avventure*, l'autore elimina nella sua trasposizione grafica tutti i riassunti che Pinocchio fa di ciò che gli è capitato. Vengono inoltre condensati tutti i dialoghi del testo di Collodi, pur nel rispetto dell'ossatura generale. Jacovitti condensa anche i monologhi, ritenuti non fecondi, dal punto di vista grafico: infatti, si rischierebbe di avere una serie di vignette incentrate sul protagonista che medita, rallentando il ritmo narrativo.

2 In relazione al testo a fumetti, la funzione di condensazione agisce a diversi livelli narrativi.

Nel capitolo XXII, per esempio, vediamo che le quattro faine descritte da Collodi divengono nel testo di Jacovitti soltanto due. L'autore ha scelto di restare fedele al testo di *Pinocchio*, determinando esclusivamente un piccolo cambiamento, con la finalità di occupare meno spazio grafico, senza peraltro stravolgere l'episodio del burattino costretto a fare il cane da guardia. La condensazione è, dunque, di *attori figurativi*, in base all'*unico ruolo tematico* svolto.

L'artista determina anche una condensazione, in alcune parti del testo, di natura *aspettuale*: sintetizza, se così possiamo dire, tutti quei passaggi del testo di Collodi che sono caratterizzati da un *crescendo di natura emotivo-patemica*. Nel XV capitolo, per esempio, omette di raccontarci il fatto che gli Assassini, dopo aver impiccato Pinocchio a un ramo della Quercia grande, aspettino un bel po' che muoia prima di rinunciare e di andarsene e che il burattino, rimasto solo, aspetti disperatamente di veder comparire qualcuno all'orizzonte. Pertanto, gli stati tensivi possiedono, nel testo di Jacovitti, delle marche di duratività molto limitate e brevi.

L'ultimo livello che Jacovitti utilizza per condensare la narrazione è rappresentato dal montaggio. Possiamo vedere come questo strumento consenta all'artista di *fondere*



Fig. 9. Benito Jacovitti, 1946.

*più movimenti in un'unica figura*, rappresentando lo scorrere del tempo all'interno dello spazio plastico delle vignette. Con questo espediente Jacovitti può concentrare la narrazione delle vicende del burattino in un numero definito di vignette, scegliendo, di volta in volta, quando ricorrere a un uso massiccio della tecnica del montaggio e quando, invece, far sì che lo scarto fra *tempo raccontato* e *tempo rappresentato* sia invece molto breve.

Lo stato di *espansione* o di *ammorbidimento*, invece, viene attuato tramite un uso particolare delle vignette. L'artista utilizza un formato più grande per racchiudere quelle vignette che giudica significative per la narrazione (fig. 9).

Infatti, ricorrendo a una cornice più ampia rispetto alla media di quelle che racchiudono le vignette all'interno del testo, utilizzando una maggiore ricchezza grafica e, infine, variando anche i caratteri e il formato del *lettering*, inevitabilmente il tempo di lettura diviene più lungo e il ritmo narrativo subisce un rallentamento. L'artista, come abbiamo visto a proposito del *piano dell'espressione*, ricorre sovente anche a un formato tondeggiante o semi-tondeggiante per le proprie vignette, in grado di spezzare ulteriormente la sequenza continua di unità grafiche aventi una struttura regolare e attirare così l'occhio del lettore.

L'ammorbidimento o l'espansione sono utilizzati per sottolineare un passo dell'opera di Collodi ritenuto importante, o per espandere gli effetti patemici prodotti dal segno grafico. Sono così espansi i paesaggi in cui compaiono Mangiafoco, Lucignolo o il Gatto e la Volpe, che ricoprono ruoli attanziali di rilievo per la vicenda del burattino. Inoltre, si procede a un ampliamento grafico anche di certi spazi scenici nei quali Pinocchio si trova ad agire, come ad esempio il Paese dei Balocchi o il Paese delle Api industriali. Pertanto anche qui, come abbiamo visto per lo stato di condensazione o, per usare un termine di Eco, di *narcotizzazione*, l'espansione opera sia a livello *attanziale*, sia a livello *spaziale*, sia, infine a livello *temporale*. Quest'ultimo caso risulta in particolare significativo perché è

connesso intimamente con il tempo di lettura, e quindi si riverbera sia nei passaggi di espansione attanziale, sia in quelli di natura spaziale, dato che un ingrandimento dell'immagine comporta ragionevolmente un aumento del tempo di lettura della vignetta.

Nell'ambito dell'analisi delle forme di espansione, ad esempio, Jacovitti traduce totalmente o semiparzialmente in immagini le descrizioni dei personaggi del testo delle *Avventure*.

Le raffigurazioni del burattinaio Mangiafoco, del Pescatore Verde, del cane Medoro, della Bambina dai capelli turchini sono frutto da un lato delle indicazioni fornite dal testo del Lorenzini, dall'altro delle capacità artistiche del soggetto dell'enunciazione, capace di ricorrere al segno grafico per veicolare un surplus di senso. In un linguaggio iconico come il fumetto, infatti, l'utilizzo delle categorie eidetiche, cromatiche e topologiche consente di organizzare delle figure in maniera molto efficace e immediata.

Nel capitolo XXVIII, per esempio, Collodi descrive in questo modo il Pescatore verde:

E nel tempo stesso vide uscire dalla grotta un pescatore così brutto, ma tanto brutto, che pareva un mostro marino. Invece dei capelli aveva sulla testa un cespuglio foltissimo di erba verde; verde era la pelle del suo corpo, verdi gli occhi, verde la barba lunghissima (Collodi 1995, p. 137).

La descrizione presa dal testo di *Pinocchio*, fatta da Jacovitti (fig. 10) è estremamente scarna: "...e vide uscire dalla grotta un pescatore che pareva un mostro marino" (Jacovitti 1972, p. 155).

La scelta interpretativa è ben precisa. Eliminando del tutto la descrizione fatta da Collodi all'interno dei sintagmi iscritti nelle didascalie, Jacovitti ha fatto sì che le informazioni, relative all'inquietante e orrido Pescatore, venissero veicolate dalla integrazione fra il segno grafico e una cornice-formato estremamente ampia, capace di proiettare al suo interno moltissimi elementi. Ciò da una parte consente



Fig. 10. Benito Jacovitti, 1946.

all'enunciatorio di avere tutte le informazioni fornite da Collodi e veicolate soltanto da un linguaggio non verbale, dall'altra consente al ritmo narrativo di rimanere sostenuto e concitato, senza la presenza di vignette ridondanti che, di fatto, ne determinerebbero un rallentamento.

Aprendo una piccola parentesi, risulta estremamente interessante analizzare il modo in cui Jacovitti caratterizza le sue immagini, in particolare quella relativa alla comparsa di Mangiafoco (fig. 11).

Qui il tratteggio gioca un ruolo importante. Infatti, la tessitura a maglie larghe delle vesti di Mangiafoco ci avverte subito della corpulenza del terribile burattinaio. Essa si infittisce verso il basso, fino a dissolversi in una



Allora uscì fuori il burattinaio, un omone così brutto, che metteva paura soltanto a guardarlo.

Fig. 11. Benito Jacovitti, 1946.

macchia nera, segno che Mangiafoco emerge dalle tenebre. L'ingresso del terrificante burattinaio rappresenta una scena spaventosa. Jacovitti, grazie anche al sapiente gioco di contrasti chiari e scuri, riesce a sottolinearla efficacemente. Alla barba nera, sorta di vuoto che inghiotte lo sguardo, si contrappone il bianco spettrale, quasi privo di tratteggi, delle serpi della frusta; al nero delle sopracciglia si oppone il bianco luminescente delle orbite degli occhi, a cui si raffronta la fitta ombra che li circonda. Il ritmo dunque, creato dalle tessiture, è un ritmo alternato molto serrato che non permette all'occhio di percepire dei punti in cui rilassarsi. Jacovitti ha inoltre posto la fonte luminosa in basso. Grazie all'infittirsi della tessitura nella parte superiore della figura, la scena acquista un'atmosfera da incubo spettrale. La trama della tessitura viene inoltre a diversificarsi, infatti si manifesta sotto forma di una serie di linee orizzontali sulla trave, segno che la luce batte in quel punto, mentre ha maglie strettissime sul pavimento, dove la luce non batte, e ci rimanda l'idea di un pavimento di mattoni molto cupo. Dietro le spalle di Mangiafoco, infine, la luce è del tutto assente, il burattinaio emerge da una oscurità fitta. Sul naso di Mangiafoco, sulle mani, sui denti e sui serpenti non sono presenti tratteggi, il che rende immediatamente visibili tre elementi spettrali e spaventosi: le mani che tengono la frusta, i serpenti che compongono la frusta e il volto del personaggio.

A volte vengono però inserite delle vignette *ridondanti*, vignette, cioè, in cui testo e immagini veicolano praticamente la stessa cosa. Questo genere di unità significativa viene utilizzata per rallentare il tempo di lettura, e introdurre un ambiente. Come abbiamo già detto per lo stato di condensazione, anche nell'ambito dell'analisi delle forme di espansione sarà utile parlare dell'aspettualità. Ampliando, infatti, alcuni passaggi narrativi sottolineati con più forza, inevitabilmente si inseriscono delle marche di duratività. Accanto ad azioni caratterizzate da un breve lasso di tempo, si inseriscono così delle vignette che hanno un

formato e un'importanza maggiori, in cui le marche puntuali dilatano considerevolmente l'unità narrativa in questione.

L'ultimo elemento che dobbiamo analizzare è rappresentato dalle novità introdotte nel testo a fumetti rispetto alla fiaba collodiana. In linea generale possiamo dire che Jacovitti non aggiunge nulla di nuovo, si limita solamente a definire quelle zone d'ombra lasciate ai margini del testo e della narrazione del Lorenzini, pur non deviando mai dal suo immaginario fiabesco e definito dagli illustratori storici del burattino.

In conclusione possiamo dire che l'opera realizzata da Jacovitti si caratterizza come molto originale e al tempo stesso molto riguardosa nei confronti del testo. Secondo Franco Cavallone, autore della prefazione alla ristampa del 1972, l'artista ha coinvolto l'intero suo prestigio, in una sorta di sfida percepita come mortale ed estremamente ardua, accostandosi con amore e rispetto infiniti a un testo divenuto a tutti gli effetti un testo "sacro". Jacovitti è riuscito nell'impresa, ottenendo un duplice successo: da una parte è riuscito a darci un "suo" Pinocchio; d'altra parte è riuscito a non tradire né il racconto originale né l'idea affettuosa che se ne tramanda, senza permettersi scherzi, attualizzazioni pericolose, facili effetti parodistici. L'opera che ne risulta è caratterizzata da tavole a fumetti "gremite di folla e prodigi, una festa, una sagra un 'millennio' in cui si mescolano incanto e pena di vivere, mistero e letizia" (Cavallone 1972, p. XI).

<sup>1</sup> L'edizione a fumetti sulla quale si è svolto il lavoro di analisi è la ristampa del 1972 di Jacovitti 1943, mentre l'edizione di riferimento de *Le avventure di Pinocchio* di Collodi è quella del 1995, pubblicata dalla casa editrice Giunti e arricchita dalle illustrazioni di Attilio Mussino.

<sup>2</sup> Roman Gubern definisce come *macrounità significative* le forme di definizione estetica globale, cioè la struttura della tavola adottata. Essa contiene le *unità significative*, rappresentate dalle vignette e le *microunità significative*, determinate da tutti gli elementi che definiscono e si compongono nella

vignetta (inquadrature, illuminazione, balloon, onomatopee e figure cinetiche) (Gubern 1972).

<sup>3</sup> Qualora all'interno di una certa configurazione la ripetizione sia normale e comprensibile, allora la forma e il ritmo è già divenuto *sfondo*, e gli elementi ripetuti o mantenuti devono essere fortemente sottolineati in qualche modo e resi pertinenti. In caso contrario, essi si sposterebbero naturalmente sullo sfondo, uscendo solamente nel momento in cui si determinasse un mutamento. Passando sullo sfondo, l'aspettativa da essi generata "non sarebbe quella di un cambiamento bensì quella della *persistenza* della forma e del ritmo" (Barbieri 1992, par. 2.2.1.4., 28b)

# Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro<sup>1</sup>

Raffaele De Berti

## 1. La prospettiva metodologica

Davanti alle innumerevoli possibilità offerte dallo studio del libro di Collodi e dalle sue filiazioni nel campo dell'industria culturale (Bettetini 1994) è necessario, per non perdersi, delimitare il campo di ricerca, ponendosi precise domande preliminari.

Il nostro interesse non è legato alla ricostruzione dell'esegesi critica su Pinocchio o ad aggiungere una qualche variante interpretativa e tanto meno a uno studio comparativo del grado di fedeltà tra l'ipotesto (hypotext) di partenza e l'ipertesto (hypertext) cinematografico derivato per usare le categorie di Genette (1982). L'analisi che seguirà, incentrata sul film *Pinocchio* (1911) di Giulio Antamoro, tenterà di capire le motivazioni di specifiche varianti presenti in questa prima riduzione cinematografica rispetto al testo letterario, cercando di metterle in relazione sia al mass-media utilizzato e sia al nuovo contesto comunicativo. Non si tratterà tanto di segnalare semplicemente le trasformazioni semantiche e sintattiche quanto di capire la nuova situazione comunicativa in cui il testo filmico s'inserisce. La prospettiva metodologica assunta è quella intermediale (Muller 2000) e si cercherà di analizzare il film scelto come un prodotto culturale complesso, frutto di un gioco interattivo fra testi provenienti da media diversi nell'ambito di uno specifico contesto storico-sociale<sup>2</sup>.

In questo senso *Pinocchio* è un caso estremo d'intermedialità perché lo stesso libro di Collodi con le sue tante e

diverse edizioni illustrate si presenta fin dalla sua nascita come un testo “multimediale” in cui parola e immagine s’integrano fra loro.

Alla prospettiva intermediale mi pare proficuo unire l’idea di comunicazione come stipulazione di un patto implicito fra emittente e destinatario, frutto di processi di negoziazione continui legati ai mutati contesti socio-culturali. 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).

Per cui ogni nuova riduzione o anche semplicemente ogni traduzione e riedizione illustrata di *Pinocchio* riformula il patto comunicativo che s’instaura con il lettore-spettatore, aprendo ad altre interpretazioni e modificando contemporaneamente il contesto culturale e sociale di consumo.

Il nostro obiettivo è di analizzare, all’interno della prospettiva teorica sopraccitata, il caso della prima riduzione cinematografica di *Pinocchio*, realizzata nel 1911 dalla Cines di Roma con la direzione di Giulio Antamoro.

## 2. *Pinocchio (1911) di Giulio Antamoro*<sup>3</sup>

Il *Pinocchio* di Antamoro, oltre a essere la prima trasposizione cinematografica del romanzo di Collodi, è anche uno dei primi lungometraggi nella storia del cinema italiano. Nel 1911 siamo in una fase di passaggio verso il lungometraggio che Burch (1990) identificherebbe come di transizione dal cinema primitivo a quello classico del modo di rappresentazione istituzionale. Il 1911 è un anno importante per la cinematografia italiana perché pochi mesi prima di *Pinocchio* esce *L’Inferno*<sup>4</sup>, riduzione dei canti della *Divina Commedia* di Dante. Non a caso per realizzare i primi lungometraggi si fa riferimento a testi molto conosciuti dal pubblico e considerati come patrimonio comune dell’identità culturale italiana. Un tentativo volto non solo ad attirare un vasto pubbli-

co, ma a valorizzare e nobilitare culturalmente l'istituzione cinematografica<sup>5</sup>. Entrambi i film sono, però, ancora fortemente "preistituzionali" nella loro struttura<sup>6</sup>. Rispetto a una concatenazione lineare del racconto, data da un uso del montaggio che segmenta lo spazio filmico, prevale una narrazione più per accostamento di "quadri", di piani autonomi della scena, uniti all'utilizzo della profondità di campo e al movimento degli attori nello spazio filmico<sup>7</sup>.

La forma preistituzionale del *Pinocchio* di Antamoro, come tutto il cinema delle origini, è il terreno ideale per esercitare un'analisi intermediale, che rivaluti le altre serie culturali finora penalizzate rispetto a una presunta superiorità della serie letteraria. Il cinema delle origini, secondo André Gaudreault, è un reticolo intermediale che assume e rimodella diverse serie culturali, come "la féerie, il museo delle cere, il numero di scena o di circo, la pièce teatrale" (1988, p. 182).

La copia del film visionata è quella restaurata nel 1994 dalla Cineteca Nazionale di Roma, a partire da un negativo della Cineteca Italiana di Milano. Giacomo Manzoli e Roy Menarini (1997) nella loro preziosa e precisa analisi del film osservano come la copia restaurata sia lunga 1086 metri (rispetto ai 1203 del visto di censura). I due studiosi suppongono che la perdita di circa il 10% del film sia distribuita lungo tutto il film e non riguardi singoli episodi.

Il film è un libero adattamento del libro di Pinocchio e pur presentando gli episodi principali, ha diverse varianti rispetto al testo di Collodi, sia per l'eliminazione di personaggi e avvenimenti che per l'ordine in cui sono presentati, rispetto al libro. In particolare a sorprendere spettatori di ieri e di oggi è l'inserimento di un'avventura di Pinocchio e Geppetto nel Paese degli indiani d'America totalmente estranea al testo originario. Nei paragrafi successivi si concentrerà l'attenzione a questa parte del film, cercando di capire le motivazioni di un inserimento, apparentemente, così eccentrico.

Prima di passare all'analisi puntuale sono necessarie alcune informazioni più generali sul film e il contesto in cui nasce (Manzoli, Menarini 1997; Mosconi 2000).

Come si è già detto il grande successo editoriale del libro porta fin dai primi anni del Novecento a una serie di filiazioni e adattamenti di ogni tipo del personaggio Pinocchio. Nel 1911 parodie e contaminazioni della storia del burattino con materiale di altre serie culturali – come i racconti di viaggio, la letteratura comica e fantastica (per esempio i libri di Jules Verne e Albert Robida<sup>8</sup>), il cinema comico e di Méliès – sono una pratica ampiamente consolidata nella nascente industria culturale italiana. Scegliendo casualmente fra i tanti titoli di nuove storie che mettono al centro il personaggio di Pinocchio, le cosiddette “Pinocchiate”, si possono ricordare: *Il segreto di Pinocchio. Viaggio ignorato del celebre burattino di Collodi* (1894), *Lucignolo, l'amico di Pinocchio* (1900), *Le strabilianti avventure di Pinocchio poliziotto* (1910), *Pinocchio nella luna* (1911), *Pinocchietto al mare: ovvero avventure curiose illustrate* (1910), *Pinocchietto esploratore* (1910), *Pinocchietto palombaro* (1910), *Pinocchietto in Egitto* (1910), *Pinocchietto al Polo Nord* (1910), *Pinocchietto giornalista* (1911)<sup>9</sup>.

Il tema del viaggio mi pare centrale in questa serie di pubblicazioni. Ad esempio in *Pinocchietto giornalista*<sup>10</sup>, il protagonista non è più un burattino di legno, ma un giovane allampanato, un po' eccentrico e con un grande naso per assimilarlo a Pinocchio. Il direttore del giornale per cui lavora Pinocchietto lo manda negli Stati Uniti per fare un *reportage* su quello che viene definito il nuovo mondo. La parte americana della vicenda ambientata a New York riprende esplicitamente un famoso libro: *Un italiano in America*, scritto dal giornalista Adolfo Rossi (Rossi 1892)<sup>11</sup>. Come si vede l'intreccio delle filiazioni e contaminazioni Pinocchiesche è vorticoso e imprevedibile e il film di Antamoro s'inserisce, almeno per l'episodio degli indiani, in questo filone, rendendolo già meno eccentrico rispetto alla tradizione di quanto si potesse pensare.

Altro elemento da tenere in considerazione per quanto riguarda le fonti iconografiche del film sono le edizioni illustrate del libro di Collodi. In particolare è evidente nel film il rapporto con le immagini realizzate, sempre nel

1911, da Attilio Mussino per una nuova edizione del libro presso l'editore Bemporad di Firenze. I disegni di Mussino rimarranno nel corso degli anni successivi il punto di riferimento più noto del mondo immaginario creato da Collodi. Mussino reinventa l'iconografia di Pinocchio rispetto alle illustrazioni precedenti e il suo burattino ha molte somiglianze sia fisiche che di abbigliamento con la figura di Guillaume, interprete del film di Antamoro.

Manzoli e Menarini, a proposito dei rapporti fra illustrazioni di Mussino e film, non si preoccupano, giustamente, di trovare un ordine gerarchico fra i due testi, ma avanzano l'ipotesi che si tratti di

un'operazione combinata, un tentativo di utilizzare il personaggio in chiave multimediale" fra cinema, letteratura e illustrazione, con la Cines e Bemporad che cercano di sfruttare reciprocamente la forza di questo marchio-Pinocchio che deve essere immediatamente riconoscibile e perciò fissato in un aspetto stabile (Manzoli, Menarini 1997, p. 216).

Altro elemento che caratterizza il film rispetto al libro è l'accentuazione, oltre al lato fantastico-avventuroso, del tono burlesco-parodistico della storia di Pinocchio. Una comicità che nel film di Antamoro è strettamente legata alla scelta come interprete di Pinocchio di Ferdinand Guillaume.

Nel 1910 Ferdinand Guillaume, insieme al fratello Natale, dopo aver lavorato per anni nel circo di famiglia, è scritturato dalla Cines. Con lo pseudonimo di Tontolini gira fra il 1910 e il 1911 circa 135 comiche, molte delle quali dirette da Giulio Antamoro<sup>12</sup>. Successivamente, lasciata la Cines per la Pasquali Film di Torino, Guillaume proseguirà la sua carriera di comico con il nome di Polidor<sup>13</sup>. Si può dire che Antamoro e Guillaume quando girano *Pinocchio* sono un binomio ormai consolidato nella realizzazione di comiche e portano in modo evidente la loro esperienza nel film. La contaminazione del genere comico nel film è evidenziata anche da una significativa riduzione degli aspetti moralistici e pedagogico-educativi. In alcune didascalie si ritrovano

generici richiami a Pinocchio per comportarsi bene, ma non c'è mai una vera contrapposizione fra bene e male. In questo senso mi pare assolutamente significativa e coerente, ad esempio, la cancellazione del personaggio del Grillo parlante. In fondo il Pinocchio interpretato da Guillaume è molto simile a un bambino vivace e monello con la tendenza a mettersi nei guai come Tontolini. La maschera di Guillaume-Tontolini entra nei panni di Pinocchio, ma continua a mantenere in molte situazioni le sue caratteristiche clownesche di agilità acrobatica, di mimica e di gusto per la gag comica e l'inseguimento. Per altro è lo stesso incipit del film a suggerire l'identificazione Guillaume-Pinocchio. La prima scena del film mostra il sipario di un palcoscenico teatrale da cui esce Guillaume vestito normalmente. L'attore, dopo aver salutato il pubblico, compie la sua tipica capriola e si trasforma in Pinocchio. Un vero marchio di garanzia rivolto al pubblico che già ben conosce il comico e le sue interpretazioni (Manzoli, Menarini 1997).

Per riassumere quanto detto si può dire che il film di Antamoro si delinea già come un testo sincretico dove confluiscono il libro di Collodi, il cinema e la letteratura di viaggio e fantastica, la vasta serie delle "Pinocchiate", l'iconografia delle illustrazioni di Pinocchio e la comicità clownesca di Ferdinand Guillaume.

All'interno di un quadro già così poliedrico dei referenti culturali e intermediali del film risulta sicuramente possibile e coerente l'inserimento dell'episodio di Pinocchio con gli indiani. Tra l'altro nello stesso libro di Collodi si trova un piccolo riferimento all'America identificata come "Il nuovo mondo" dove Geppetto su una barca va alla ricerca di Pinocchio e finirà per essere ingoiato dal Pesce-cane.

### *3. Pinocchio, la balena e gli indiani*

L'episodio dell'incontro di Pinocchio con gli indiani occupa circa un quinto della durata complessiva del film e si lega all'episodio dell'inghiottimento di Pinocchio da parte

della balena. Il primo dato interessante da osservare è come già nel 1911 il Pesce-cane del libro sia diventato una balena come poi sarà per molte “traduzioni” in altri media, tra cui quella famosa di Walt Disney del 1940. Evidentemente la balena per i suoi richiami mitico-biblici, Giona inghiottito dalla balena, è più radicata nell’immaginario popolare per contenere nel suo ventre degli uomini che non un pescecane. Inoltre già l’illustrazione di Mussino per il libro presenta un grande pesce più simile a una balena che a un pescecane. Probabilmente un altro elemento d’influenza da non sottovalutare proviene dall’iconografia popolare precedente riguardante *Le avventure del Barone di Münchhausen*, dove un grosso pesce ingoia il protagonista<sup>14</sup>. La variante non è perciò frutto di una casualità, ma è coerente con una serie culturale esterna al testo di Collodi e ampiamente riconosciuta.

Per chiarezza espositiva e dato che il film non è facilmente visibile si riporta la descrizione, solo a livello dei contenuti essenziali, delle inquadrature che costituiscono l’episodio. Per quanto riguarda i movimenti della macchina da presa si tenga conto che sono piuttosto rari. Altra osservazione generale riguarda la funzione anticipatrice delle didascalie rispetto all’azione successiva. La didascalia sembra quasi svolgere il ruolo dell’imbonitore o del cantastorie di piazza che illustra i “tableaux vivants” e spesso ha la funzione di anticipare quanto le immagini successive mostreranno. Questo dato conferma come *Pinocchio* appartenga ancora per molti aspetti a una fase preistituzionale del cinema che privilegia la semplice “mostrazione” alla linearità del racconto (Gaudreault 1988).

- 1) Pinocchio, dopo esser fuggito dalla prigione del paese degli Acchiappacitrulli, si tuffa in acqua e inizia a nuotare;
- 2) didascalia: “Pinocchio e la balena”;
- 3) didascalia: “Dopo 99 giorni di nuoto Pinocchio è arrivato vicino al paese degli indiani”;
- 4) Pinocchio sta nuotando;
- 5) didascalia: “Scappa! Scappa! Ecco la balena!”;
- 6) Pinocchio continua a nuotare e in secondo piano si muove la balena che progressivamente si avvicina al burattino;

- 7) didascalia: “Gli indiani che hanno visto la balena corrono per prenderla...”;
- 8) gli indiani saliti sulle piroghe si dirigono verso la balena;
- 9) didascalia: “...ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito”;
- 10) la balena raggiunge Pinocchio e lo inghiotte;
- 11) breve inquadratura della balena sul mare;
- 12) didascalia: “Nel ventre della balena”;
- 13) l'interno del ventre della balena;
- 14) breve inquadratura della balena sul mare;
- 15) Pinocchio si muove nel ventre della balena;
- 16) didascalia: “Gli indiani hanno preso la balena”;
- 17) gli indiani attaccano la balena;
- 18) Pinocchio all'interno della balena incontra Geppetto;
- 19) didascalia: “Oh babbo mio! e come tu sei qui?... Figlio mio sono venuto in cerca di te e la balena mi ha inghiottito!”;
- 20) Pinocchio e Geppetto si abbracciano;
- 21) didascalia: “Fuggiamo da questa parte!”;
- 22) Pinocchio e Geppetto camminano all'interno della balena;
- 23) didascalia: “Pinocchio e Geppetto sono catturati dagli indiani”;
- 24) Pinocchio e Geppetto escono dalla bocca della balena e vengono imprigionati dagli indiani che dirigono le loro imbarcazioni verso riva;
- 25) didascalia: “Pinocchio che era di legno è creduto un mago e fatto capo degli indiani. Geppetto è messo arrosto”;
- 26) Pinocchio, con in testa il tipico copricapo di piume dei capi indiani, esce da una tenda ed è adorato dagli indiani dell'accampamento;
- 27) didascalia: “Comando io!! Lasciate libero quest'uomo!!”;
- 28) indiani che danzano attorno a un girarrosto di legno su cui è legato Geppetto. Pinocchio parla e gesticola rivolgendosi agli indiani che poi slegano Geppetto;
- 29) didascalia: “Vattene alla pelle mia ci penso io!”;
- 30) Geppetto e Pinocchio parlano fra loro in primo piano, in secondo piano ci sono gli indiani. Pinocchio con le mani fa segno a Geppetto di scappare di corsa;
- 31) didascalia: “Pinocchio fugge. È inseguito. Arriva al campo dei soldati canadesi”;
- 32) Pinocchio esce furtivamente da una tenda. Un indiano si accorge e sveglia tutto l'accampamento;
- 33) Pinocchio corre inseguito dagli indiani;

- 34) Pinocchio arriva a un campo di soldati canadesi e chiede aiuto;
- 35) Arrivano gli indiani che si scontrano con i soldati;
- 36) didascalia: "I canadesi ammazzano tutti gli indiani e rimandano Pinocchio a casa... come vedrete";
- 37) i soldati infilano Pinocchio in un cannone e lo sparano su una palla di cannone. Pinocchio in volo a cavalcioni della palla sopra il mare. La palla esplose e Pinocchio cade verso terra;
- 38) didascalia: "Pinocchio mio ancora non torni?";
- 39) Geppetto è seduto nella sua casa e appare molto preoccupato. Precipita Pinocchio sfondando il tetto della casa. I due si abbracciano affettuosamente.

Davanti a un episodio come quello descritto, superata l'ipotesi di una semplice bizzarria dell'autore del film, ci si deve chiedere da quale serie culturale o altro media possa provenire l'immaginario "indiano" sopra descritto. Naturalmente si deve trattare di una fonte ampiamente condivisa e accettata da buona parte del pubblico visto il successo del film. Tra l'altro si è visto come la storia e il personaggio di Pinocchio siano un contenitore ideale di diversi immaginari.

La prima risposta a cui si potrebbe pensare è che si tratti di riferimenti provenienti dal genere western cinematografico americano, inseriti come una delle tante possibili citazioni avventurose. Sicuramente nell'immaginario infantile italiano del primo decennio del Novecento il mondo avventuroso del West, come vedremo, occupava già un suo posto, ma non si era ancora affermato un genere western cinematografico autonomo. Fino al 1910, secondo Rick Altman, gli scenari del western sono inseriti in altri generi che li contengono.

In fact, it might reasonably be claimed that many of the pre-1910 films produced in the west by Essanay, Kalem, and Selig were actually not westerns. They may have imitated the outward trappings of the currently popular Wild West shows, and offered identifiably western scenery, but always in association with a dominant already existing genre, and without the civilization versus savagery plot motifs that later come to characterize the genre (...). A careful study of the Western's early development would certainly point to a combination of

the travel genre's exotic locations (...) with the crime genre's suspenseful situations (and their melodramatic trappings) (Altman 1999, pp. 36-37).

#### 4. *Scenari western*

Seguendo le indicazioni di Altman mi pare che lo scenario western in *Pinocchio* sia, senza dubbio, da inquadrare all'interno del più ampio genere dei viaggi (*travel genre*) e della tematica esotica che anche in Italia conosce grande diffusione nell'Ottocento e nei primi del Novecento in libri e periodici. Un esotismo che mescola con grande facilità luoghi e popoli reali e di fantasia. La dimostrazione è data dallo stesso episodio esaminato dove si ritrovano elementi iconografici appartenenti a tradizioni e paesi diversi. In particolare il tentativo di arrostitire Geppetto rimanda a una pratica di cannibalismo legata non agli indiani d'America e del mondo del western, ma a più generiche tribù di selvaggi. È interessante osservare come emerga nel film, analogamente a tanti romanzi popolari del periodo, un punto di vista fortemente colonialista che considera genericamente dei selvaggi cannibali tutti i diversi dall'"uomo bianco", sia che vivano in America, in Africa o in Asia. Nel film gli indiani sono solo delle comparse prive di una loro identità, cattivi e pericolosi che agiscono in modo irrazionale e possono essere ammazzati tutti senza tanti problemi. Un'immagine stereotipata degli indiani che per molti anni dominerà anche nel genere western cinematografico. Tra l'altro i soldati canadesi che sterminano con tanta rapidità gli indiani e salvano Pinocchio non sono vestiti con le famose giubbe rosse, ma con l'abbigliamento delle truppe coloniali italiane che proprio nel 1911 sono impegnate a conquistare la Libia<sup>15</sup>.

Infine, sul tema dei viaggi, il ritorno a casa di Pinocchio sulla palla di cannone è una evidente citazione ripresa da *Le avventure del Barone di Münchhausen* di Rudolf Heinrich Raspe. Un libro, come si è già detto, molto conosciuto in varie edizioni illustrate e che probabilmente per l'episodio

del pesce che inghiotte Pinocchio influenzò direttamente anche Collodi. L'opera di Raspe è un libro di viaggi meravigliosi per mare e per terra e per questo mi pare possa essere considerato come uno dei modelli di riferimento del film di Antamoro anche per l'episodio degli indiani.

Se è valida l'ipotesi che il riferimento non è il genere western cinematografico, ma il genere esotico del viaggio avventuroso, rimane da indagare quale sia la provenienza di quelli che Altman chiama *Western scenary*.

Passiamo, allora, a individuare da quali altre fonti, condivise da un vasto pubblico, possono arrivare, nel gioco intermediale, gli scenari del West.

Il primo scenario è perfettamente condiviso con gli Stati Uniti e si tratta del famoso spettacolo di William Frederick Cody: il *Buffalo Bill's wild West*, che esibiva gli indiani come fenomeni da baraccone, privi di una loro identità culturale e di popolo come nel film. Anche in Europa Buffalo Bill rappresenta la leggenda del West e nel 1890 arriva in Italia con il suo spettacolo. L'incontro di tutta la troupe dello spettacolo con papa Leone XIII ha grande risonanza sulla stampa italiana. Nello stesso 1890 il "circo" di Buffalo Bill gira dal Sud al Nord nelle principali città italiane (Napoli, Firenze, Bologna, Milano, Verona e Mantova) sempre con enorme successo di pubblico. Nel 1906 ritroviamo ancora lo spettacolo di Buffalo Bill e dei suoi Rough Riders in un tour italiano. Dal corposo programma ufficiale dello spettacolo italiano del 1906 (75 pagine), corredato da diverse fotografie, si desumono alcune interessanti notizie sulla fortuna europea e italiana di Buffalo Bill. Il colonnello Cody spettacolarizza il mondo del Far West e contribuisce a creare una serie di miti e stereotipi che saranno propri anche del cinema. Tra i ben venti numeri dello spettacolo del 1906 ritroviamo i seguenti titoli: *La vita del Far West*, *L'ultimo combattimento del generale Custer*, *Cow-boys nei loro divertimenti*, *Il Pony Express e il suo cavaliere*. Il programma specifica anche che è "la riproduzione esatta di episodi reali, è la storia vivente". Allo stato attuale delle nostre ricerche non siamo, inve-

ce, in grado di affermare con certezza quanto siano circolati in Italia i film interpretati da Buffalo Bill, ma vista la fama del protagonista è presumibile in una buona misura<sup>16</sup>.

Il personaggio di Buffalo Bill è una figura mitica, identificata con il West e che passa da un media all'altro con assoluta facilità: dallo spettacolo dal vivo al cinema e alla letteratura popolare.

In Italia, per quanto riguarda la letteratura popolare, le imprese eroiche di Buffalo Bill sono pubblicate, a fascicoli, una prima volta nel 1890, in coincidenza con il tour dello spettacolo. Il titolo del libro è *Buffalo Bill/Terribili avventure fra i Selvaggi Indiani*<sup>17</sup>.

La più ampia e capillare diffusione letteraria delle imprese di Buffalo Bill nel Far West si ha, però, tra il 1908 e il 1910 quando la Casa Editrice Americana di Milano pubblica, a scadenza settimanale, ben 150 episodi tradotti direttamente dalle *dime novel* uscite negli Stati Uniti<sup>18</sup>.

Non può essere considerato solo un caso che l'uscita delle dime novel con Buffalo Bill anticipa di poco il film di Antamoro per spiegare l'episodio degli indiani.

In Italia la circolazione di scenari western in letteratura non si limita al solo caso di Buffalo Bill, ma è ricca di materiali. Senza dilungarsi in una ricostruzione puntuale che esula dai propositi di questo lavoro si possono ricordare alcuni esempi.

Nel 1828 si hanno già le prime traduzioni di romanzi di James Fenimore Cooper come *The Pioneers* e *The Last of the Mohicans* e nel 1837 l'edizione italiana di *A tour on the prairies* di Washington Irving. A partire dal 1868 ottengono un grande successo popolare le edizioni italiane dei romanzi avventurosi di Thomas Mayne Reid<sup>19</sup>.

Nella seconda metà dell'Ottocento sull'onda dell'affermazione della letteratura di viaggio, dove dominano il fascino dell'esotico e dell'Africa, si comincia anche a scoprire il West con i suoi abitanti e le sue praterie. I racconti di viaggio, pubblicati in libri, fascicoli a puntate o in riviste come «Giro del mondo», o «Il Giornale Illustrato dei Viaggi e delle Avventure di terra e di mare»<sup>20</sup> sono

sempre corredati da illustrazioni che costituiscono già nell'Ottocento l'iconografia sul West e gli indiani.

Un immaginario e un'iconografia del *wild West* che incontra la sua definitiva consacrazione nella società e nella cultura italiana non solo nelle traduzioni, ma, soprattutto, nella riutilizzazione creativa degli scenari del western da parte di Emilio Salgari, il più importante e famoso scrittore italiano di romanzi d'avventure tra fine Ottocento e primi del Novecento. Salgari, poco prima di suicidarsi nel 1911, inizia a scrivere un ciclo di romanzi del Far West (*Sulle frontiere del Far West*, 1908, *La scotennatrice*, 1909 e *Le selve ardenti*, 1910)<sup>21</sup>.

Poco prima del film *Pinocchio* di Antamoro l'immaginario del mondo del West è entrato ormai a far parte a pieno titolo della letteratura popolare nazionale più nota. Infatti, i romanzi di Salgari sono conosciuti e amati dal grande pubblico italiano quanto il libro di Collodi.

### 5. Il circuito intermediale

Il film mi pare confermi una tendenza italiana all'apertura nei confronti della cultura straniera e al suo riutilizzo creativo (Colombo 1988) – spesso anche in chiave parodistica – all'interno di una riaffermazione, comunque, delle proprie peculiarità culturali nazionali. Un esempio di questa tendenza sarà il genere degli *spaghetti western* che negli anni Sessanta si affermerà anche fuori dall'Italia. A livello di pura curiosità si può notare che come tanti registi degli spaghetti western anche Giulio Antamoro firma *Pinocchio* con un pseudonimo, Gant, dalle chiare assonanze americane.

Ritorniamo, appunto, al *Pinocchio* di Antamoro. Si tratta, come si è cercato di dimostrare, di un testo filmico fortemente sincretico che si pone come un punto di snodo di un reticolo intermediale che assume e rimodella diverse serie culturali. Non solo si aggiunge ai tanti ipertesti derivati dall'ipotesto di Collodi, ma si rilancia all'esterno, contribuendo a preparare il terreno anche presso il pubbli-

co italiano alla ormai imminente affermazione del western cinematografico come genere autonomo.

Infine il film entra nel circuito intermediale partecipando sia all'affermazione di una nuova iconografia di Pinocchio, insieme alle illustrazioni di Mussino, che a diventare a sua volta modello per le famose *Pinocchiate* letterarie. Un esempio per tutti: nel 1930 l'editore Nerbini di Firenze pubblica nella sua collana con protagonista il personaggio di Pinocchio (un ragazzino monello in carne e ossa), l'episodio *Pinocchio esploratore. Avventure straordinarie di terra e di mare* (Provaglio 1930)<sup>22</sup>. In questo episodio si ritrova, con alcune varianti, l'incontro di Pinocchio con gli indiani d'America che ci riporta alla memoria cinematografica del film di Antamoro. È bene ricordare che in Italia il film continuò a essere proiettato periodicamente e con successo nelle sale cinematografiche minori per tutti gli anni Venti. Le varianti del breve racconto letterario, 24 pagine, rispetto al film sono però spie del mutato contesto storico dell'Italia, ora governata da Benito Mussolini. Se a rischiare di arrostire non è più Geppetto, ma un Padre Missionario, a salvarlo è un battagliero Pinocchio che con una mitragliatrice fa strage lui stesso degli indiani e si dichiara seguace di Balilla (il nome dell'organizzazione giovanile fascista). Ancora nel 1930 sopravvive, evidentemente, lo stereotipo, simile a quello già visto nel film, degli indiani d'America come generici selvaggi cannibali. Gli indiani sono selvaggi da civilizzare e la sostituzione di Geppetto con un buon Padre Missionario mi pare assolutamente significativa in questa direzione.

Questo ultimo caso dimostra come Pinocchio, o meglio la sua icona mitica, non solo salta con estrema facilità da un media all'altro, originando nuove avventure e contaminazioni di ogni tipo, ma che la sua natura metamorfica gli consente di vestire panni sempre diversi in corrispondenza dei mutati contesti socio-culturali e di viaggiare in ogni luogo e in ogni tempo.

In una prospettiva di uno studio intermediale non ha nessun significato chiedersi se il film ha rispettato o ha

ben interpretato “lo spirito” del libro di Collodi o gli è stato fedele. Infatti si è visto come a sua volta l’ipertesto cinematografico, nel caso specifico il *Pinocchio* di Antamoro, oltre a essere una spia sintomatica della società in cui è stato prodotto, diventa ipotesto per successivi adattamenti inserendosi in una catena intermediale che interagisce e influenza la cultura in cui è situato. L’analisi intermediale porta dunque anche a interrogarsi sulla discorsività sociale che i testi mettono in gioco attraverso una continua riaffermazione e contemporaneamente rinegoziazione delle condizioni del patto comunicativo con il pubblico (Casetti 1999, p. 31). Questo spiega perché nel 1930 in Italia Pinocchio possa identificarsi con un giovane Balilla e nello stesso tempo mantenere le sue caratteristiche di ragazzo monello.

<sup>1</sup> Questo scritto nasce, nella sua prima ideazione, da una comunicazione realizzata insieme a Ruggero Eugeni per il convegno: *Le aventure di Pinocchio* organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell’Università di Urbino (16-18 luglio 2001) e curato da Paolo Fabbri e Isabella Pezzini. Sono anche debitore a diverse persone che mi hanno generosamente fornito materiali, informazioni e suggerimenti, un grazie particolare a: Piermarco Aroldi, Elena Mosconi, Giacomo Manzoli e Matteo Pavesi. In questi paragrafi riprendo in buona parte un testo scritto per un libro sui rapporti tra cinema e letteratura di prossima pubblicazione negli Stati Uniti e curato da Robert Stam.

<sup>2</sup> Per maggiori approfondimenti teorici e bibliografici sulla prospettiva intermediale rimando, fra gli altri, al numero monografico della rivista «CiNéMAS» (*Intermedialité et cinéma* 2000) e in particolare all’intervento di Jurgen E. Muller, che intende per intermedialità: “il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction nait, entre autres, de l’évolution historique de ces relations (...) un média recèlen soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement... Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu’au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cors de l’histoire sociale des médias et de l’art figuratif occidental” (Muller 2000, pp. 112 -113).

<sup>3</sup> Riporto i dati relativi al film della scheda elaborata da Vittorio Martinelli: “*Pinocchio*: regia Gant (Giulio Antamoro) - soggetto: dal romanzo omonimo di Carlo Collodi - interpreti e personaggi: Ferdinand Guillaume (Pinocchio), Augusto Mastripetri (Geppetto), Lea Giunchi (Fatina), Natalino Guillaume (Lucignolo) - produzione: Cines (Roma) - prima proiezione pubblica:

dicembre 1911 - lunghezza m 1.350" (Martinelli 1996, p. 65). Si evidenzia una differenza di metraggio tra quanto scrive Martinelli nella scheda (1.350 metri) e quello, credo più attendibile, (1.203 metri) che compare nei titoli di testa della copia restaurata dalla Cineteca Nazionale di Roma e dalla Cineteca Italiana di Milano.

<sup>4</sup> *L'Inferno* è prodotto dalla Milano Films e diretto da Adolfo Padovan, Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro. La lunghezza della pellicola è di 1.200 metri.

<sup>5</sup> Vittorio Martinelli riporta un significativo commento, di un anonimo giornalista pubblicato nel maggio 1911 sulla rivista «La Cine-Fono e Rivista Fono-Cinematografica», che annuncia la prossima uscita del film: "Il nuovo film poi verrà ancora una volta di più a confermare l'utilità e la praticità del cinematografo applicato all'istruzione della mente e del cuore, e potrebbe essere il primo film da adottarsi nelle nostre scuole primarie, dal momento che il libro del Collodi è già libro di testo" (Martinelli 1996, pp. 65-66). Un commento che dimostra la consapevolezza di una tendenza del periodo a cercare l'integrazione fra cinema e letteratura in funzione pedagogica e di consolidamento dell'identità nazionale italiana. A questo proposito si veda anche (Brunetta 1993, pp. 151-173).

<sup>6</sup> Il termine preistituzionale è ripreso da Burch (1990) e non vuole avere nessuna accezione negativa.

<sup>7</sup> Su questi aspetti si rimanda a Dagrada, Gaudreault, Gunning 1998, pp. 151-183. Si tratta di uno studio che mette in evidenza le differenze di stile filmico nella prima metà degli anni Dieci negli Stati Uniti (analisi dello spazio attraverso la sua segmentazione a fini narrativi) e in Europa (analisi dello spazio attraverso la sua composizione in profondità a fini prevalentemente non narrativi).

<sup>8</sup> Un'analisi esemplare sull'influenza della letteratura fantastica di Robida e Verne sul cinema italiano è quella di Antonio Costa a proposito del film *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* realizzato da Marcel Fabre nel 1914, per la casa di produzione Ambrosio (Costa 1998, pp. 295-310).

<sup>9</sup> I titoli citati sono contenuti nella bibliografia curata da Pasquale Marchese (Marchese 1983).

<sup>10</sup> *Pinocchietto giornalista* fa parte della collana "Le strabilianti avventure di Pinocchietto", pubblicata dall'editore Bietti di Milano nel primo decennio del Novecento.

<sup>11</sup> Per inciso, ricordo che fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si hanno grandi flussi migratori dall'Italia verso gli Stati Uniti e anche questo spiega una crescente attenzione e curiosità verso l'America da parte del pubblico italiano.

<sup>12</sup> Tra i tanti titoli si possono citare: *Tontolini fa il salto mortale* (1910), *Tontolini toreador* (1910), *Tontolini ipnotizzato* (1910), *Tontolini al circo equestre* (1911) e così via...

<sup>13</sup> Per maggiori approfondimenti sulla figura di Polidor si veda Marlia 1997 e Mosconi 2000.

<sup>14</sup> Tra gli illustratori più noti del libro di Raspe si ricorda Gustav Doré, che, tra l'altro, realizzò anche una famosa edizione della *Divina Commedia* alle cui illustrazioni s'ispirarono gli autori del film *L'Inferno* (1911), primo lungometraggio italiano.

<sup>15</sup> Sono debitore per questa osservazione a Paolo Fabbri che insieme a Isabella Pezzini coordinava il convegno *Le avventure di Pinocchio* (*The adventures of Pinocchio*) organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino (16-18 luglio 2001).

<sup>16</sup> Tra i film con Buffalo Bill che generalmente riproducevano i suoi spettacoli si possono ricordare, a titolo d'esempio, alcuni titoli: *Buffalo Bill's wild West parade* (1900), *Buffalo Bill's wild West show* (1902) e *Buffalo Bill's West and Pawnee Bill's Far East* (1910).

<sup>17</sup> Il libro è pubblicato da Edoardo Perino, un editore romano minore. Per le informazioni sulle pubblicazioni popolari con protagonista Buffalo Bill si vedano Gallo, Bonomi 1996 e Detti 1990.

<sup>18</sup> L'edizione italiana riprende fedelmente il modello americano. Si tratta, infatti, di fascicoli di 32 pagine venduti a un prezzo molto popolare (25 centesimi) che contengono un episodio completo. Negli Stati Uniti a promuovere la pubblicazione di *dime novel* con protagonista Buffalo Bill è nel 1869 l'editore Street & Smith. La diffusione dei racconti con Buffalo Bill è un'operazione che coinvolge altri paesi europei, infatti le prime pubblicazioni di *dime novel* si hanno nel 1905 in Germania. Su questi aspetti si confronta Gallo, Bonomi 1996.

<sup>19</sup> Alcuni titoli sono: *I cacciatori di capigliature* (1868, Sonzogno), *Il capo bianco* (1878 e rist. 1887, Muggiani e Guigoni) e *La schioppettata mortale* (Treves, 1886).

<sup>20</sup> *Giro del mondo* è l'edizione italiana, pubblicata da Treves a partire dal 1863, della rivista francese «Tour du Monde», mentre «Il Giornale Illustrato dei Viaggi e delle Avventure di terra e di mare» è edito da Sonzogno dal 1879. La prima è una rivista più classica e rivolta a un pubblico "alto", mentre la seconda è più popolare e unisce senza problemi resoconti di viaggio a romanzi d'avventura. Per maggiori approfondimenti su questo tema si rimanda a Colombo 1998.

<sup>21</sup> Altri due cicli di romanzi, di chiara ambientazione esotico-avventurosa, hanno dato grande notorietà a Salgari: *Il ciclo Indo-Malese* che ha per protagonista il personaggio di Sandokan e *Il ciclo dei corsari*. Tra gli altri libri ambientati in America di Salgari si ricordano: *Duemila leghe sotto l'America* (1888), *Il re della prateria* (1896), *Avventure fra le Pelli-Rosse* (1900) firmato con lo pseudonimo di G. Landucci e *La sovrana del Campo d'Oro* (1905), dove, per la prima volta in un libro italiano, compare Buffalo Bill. Tra l'altro Salgari come cronista del quotidiano «Arenas» aveva seguito a Verona lo show del 1890 di Buffalo Bill (Sarti 1994).

<sup>22</sup> Un ringraziamento particolare a Piermarco Aroldi che mi ha segnalato il testo.

## Pinocchio nella balena

Nicola Dusi

Il primo a svegliarsi sarà il Pesce. Nel fondo dello specchio scorderemo una linea sottile, e il colore di questa linea non rassomiglierà a nessun altro. Poi verranno svegliandosi le altre forme: gradualmente, differiranno da noi; gradualmente, non ci imiteranno. Romperanno le barriere di vetro o di metallo, e questa volta non saranno vinte. Al fianco delle creature degli specchi combatteranno le creature dell'acqua.

J. L. Borges, *Manuale di zoologia fantastica*

E così non c'è al mondo maniera di scoprire a che cosa somigli veramente la balena. E il solo modo di avere almeno una qualche ragionevole idea del suo profilo vivo è di andare personalmente a caccia di balene.

H. Melville, *Moby Dick or the Whale*

### 0. Premessa

Partiremo da una breve indagine sulle influenze e le possibili "fonti" della figura del "Pescecane" che inghiotte Pinocchio nel racconto di Collodi, ripercorrendo il motivo ricorrente, letterario e figurativo, dell'eroe mangiato e vomitato dalla balena, per passare a un secondo movimento intertestuale, di tipo traduttivo. Le configurazioni discorsive di *Pinocchio* divengono, come si sa, la base di partenza per moltissimi testi d'arrivo, che si presentano come legati al testo di partenza ma, al contempo, come insiememente originali e coerenti nei loro nuovi effetti di senso. Vedremo sotto questa luce alcune *trasposizioni filmiche* di *Pinocchio* prestando attenzione alle varianti testuali di una stessa configurazione discorsiva. Per tratteggiare una mappa dei modi traduttivi, confronteremo la sequenza letteraria dell'*inghiottimento* di Pinocchio con dei film realizzati in ambiti espressivi diversi<sup>1</sup>: il cartone animato di marca Disney (1940), il film di finzione di Guardone

(1947), il film per la TV di Comencini (1972). Distingueremo così le trasposizioni che mettono in luce potenzialità semantiche del testo letterario rimaste implicite da quelle che, invece, tentano di costruire nuovi destinatari adeguandosi alla cultura di arrivo, spesso perdendo le intenzioni del testo di partenza.

### 1. *Aperture intertestuali: mostri, balene, zaratàn*

Alla fine del suo *Manuale di zoologia fantastica* Borges parla della balena, o meglio, dello *zaratàn*:

c'è una favola che ha percorso la geografia e le epoche: quella dei naviganti che sbarcano su un'isola senza nome, che subito si inabissa e li perde, perché è viva. Quest'invenzione figura nel primo viaggio di Simbad, e nel canto VI dell'*Orlando Furioso*<sup>2</sup>.

La figura della balena come isola infida, spiega Borges, si trova

nella leggenda irlandese di san Brandano, e nel bestiario greco di Alessandria; nella *Storia delle nazioni settentrionali* del prelado svedese Olao Magno (...)³, e in quel passo del primo canto del *Paradiso Perduto* dove si paragona Satana a una gran balena che dorme sullo spumoso mare norvegese (Borges 1957, p. 157).

Una delle prime redazioni della leggenda, racconta Borges, figura in un'opera che la riferisce per negarla, definendola "il più assurdo e favoloso di tutti i racconti assurdi e favolosi". È il *Libro degli animali* di Al-Yahiz, zoologo musulmano del principio del secolo IX, che sostiene l'esistenza dello *zaratàn*, per quanto mai visto con i propri occhi, poiché confermata da alcuni marinai<sup>4</sup>. Borges ritrova la leggenda anche in un testo del XIII secolo, *Meraviglie delle creature*, del cosmografo Al-Qazwinī, nel quale si parla però di una "tartaruga marina (...) di così smisurata grandezza che la gente della nave la prende per un'isola". Stessa

storia per la citata *Navigazione di san Brandano*, con i monaci che fuggono dall'isola che si muove, lasciando il fuoco e la carne arrosto. San Brandano, che non aveva voluto scendere dalla nave, li conforta spiegando che “quello era un gran pesce chiamato *Jasconye*, che giorno e notte cerca di mordersi la coda, ma è così lungo che non può”.

La particolare spiegazione di San Brandano servirà ad aprirci una pista. Ma ecco le conclusioni di Borges sullo “zaratàn”:

Nel bestiario anglosassone del codice di *Exeter*, la pericolosa isola è una balena “astuta nel male”, che inganna deliberatamente gli uomini. Questi s'accampano sul suo dorso, per riposarsi dalle fatiche del mare; tutt'a un tratto l'Ospite dell'Oceano s'immerge, e i marinai affogano. Nel bestiario greco la balena rappresenta la meretrice dei Proverbi (“i suoi piedi scendono alla morte, e i suoi passi fanno capo all'inferno”), nel bestiario anglosassone il Diavolo e il Male; quest'ultimo valore simbolico lo riacquisterà in *Moby Dick*, dieci secoli dopo (Borges 1957, p. 158).

Abbiamo messo l'accento sulla balena, e non sul “Pesce-cane”, per alcune forti somiglianze. Soffermandoci sulla relazione costitutiva, in questi racconti, di alcune categorie di fondo: tra balena e uomini sono in gioco marche semantiche di *immobilità/movimento*, *inorganico/organico*, *non vita* (come isola)/*vita*, quiete e grandezza smisurata (inumana) dell'essere mostruoso, di contro alle *performance* affrettate e tutto sommato minime degli umani; infine, una basilare *astuzia infida* della balena e, al contrario, una sorta di naturale *ingenuità* dell'uomo. A connotare il tutto, troviamo le varie associazioni possibili con il diavolo e il male, la morte e l'inferno, che si tratti di balene o di *zaratàn*.

### 1.1. *Il serpente inghiottitore*

Cerchiamo di risalire alle influenze intertestuali e alle possibili “fonti” letterarie e figurative della configurazione discorsiva che analizzeremo, ossia la figura del “Pesce-

cane” che inghiotte Pinocchio nel racconto di Collodi, legata a un motivo ricorrente nei miti indoeuropei e nelle fiabe di magia. Propp (1946) ha brillantemente spiegato come il motivo del combattimento con il drago sia derivato da quello dell’inghiottimento. La forma arcaica sarebbe quella del “serpente inghiottitore”<sup>5</sup>:

dal serpente o da un altro animale esce fuori il cacciatore nel rito, e il gran cacciatore, il gran stregone nel mito. (...) e ancor più tardi il dio. (...) Può darsi che nell’immagine di Cronos che divora i suoi figli e torna a eruttarli abbiamo reminescenze della medesima rappresentazione. (...) Del medesimo ciclo fa parte il profeta Giona, inghiottito e vomitato dalla balena (Propp 1946, p. 365).

Si avvicina particolarmente a *Le avventure di Pinocchio* l’osservazione di Propp che in altri miti l’eroe inghiottito si libera con i propri mezzi (p. 375), e inoltre che il mito stesso si trasforma: nell’essere inghiottiti non vi è più nulla di eroico e anzi “il mito si costruisce su due persone: una che viene inghiottita e l’altra (l’eroe) che libera la prima” (p. 379).

Ricordiamo la spiegazione di san Brandano: la balena è simile a un serpente che si morde la coda. Il “Pesce-cane” che incontriamo in *Pinocchio* si può allora mettere in relazione con l’animale studiato nelle sue varianti e connessioni mitiche e favolistiche da Propp. In questi casi, è il *serpente* il vero antisoggetto con il quale l’eroe deve fare i conti nella prova decisiva della lotta. Serpente, animale marino, e infine drago che, ritualmente, passa dall’inghiottimento dell’eroe alla sua eruttazione.

Talvolta, spiega ancora Propp, nello stomaco del mostro l’eroe vede i suoi genitori morti e accende un fuoco, per reagire all’inghiottimento e uccidere il mostro marino: in questo modo libera sé e i suoi, che “escono fuori dalla bocca aperta insieme con la barca” (p. 374). La cosa interessante in questo caso è che “l’eroe inghiottito non viene più vomitato, ma si cava fuori da sé” (p. 375). Il mostro marino della nostra storia è il “Pesce-cane” che si

mangia Pinocchio: un essere che nel racconto di Collodi mantiene il trattino, e la sua esoticità di “*pesce-cane*”, solo fino all’incontro col burattino. Ricordiamo però che il serpente viene effettivamente incontrato da Pinocchio (nel cap. XX). È come se la figura dell’antisoggetto, o meglio dell’opponente, si sdoppiasse in animale di *terra* e animale *marino*. Il primo è una sorta di dragone, un mostro pericoloso che potrebbe effettivamente inghiottire Pinocchio; il secondo è una sua variante, un enorme serpente marino, pescecane o balena, che lo inghiottirà veramente.

### 1.2. *Inghiottimenti intratestuali*

Per avvalorare la nostra ipotesi, consideriamo la sequenza iniziale del XX capitolo. Pinocchio è appena uscito dalla prigione del paese degli “Acchiappacitrulli”, e corre dove dovrebbe essere la casa della “bella Bambina”:

A motivo del tempo *piovigginoso*, la strada era diventata tutto un *pantano* e ci si andava fino a mezza gamba. Ma il burattino non se ne dava per inteso. (...) correva a salti come un can levriero, e nel correre le *pillacchere* gli schizzavano fin sopra il berretto (Collodi 1883, cap. XX, p. 97, corsivo nostro).

Abbiamo evidenziato in corsivo, nella sequenza, una ridondanza semantica: c’è in questo passaggio infatti un’*isotopia dell’acqua*, o meglio del miscuglio di acquatico e terrestre, il terracqueo “pantano”, che schizza dappertutto. Pinocchio è descritto con un fare animalesco, dato che corre come un “can levriero”. Si fermerà spaventato alla vista di “un grosso Serpente disteso attraverso alla strada, che aveva la pelle verde, gli occhi di fuoco e la coda appuntata che gli fumava come una cappa di camino” (cap. XX, p. 98). Il Serpente se ne sta immobile per lungo tempo, e Pinocchio osserva il “rosseggiar de’ suoi occhi e la colonna di fumo che gli usciva dalla punta della coda”. Il burattino si fa quindi coraggio, e gli chiede gentilmente di passare; invece il mostro adotta una particolare tecnica di attacco, si finge morto: “il Serpente, che fin allora pareva arzilla e

pieno di vita, diventò immobile e quasi irrigidito. Gli occhi gli si chiusero e la coda gli smesse di fumare” (ib.). È una *quasi-morte*, che colloca il Serpente nel regno di passaggio tra due stati, come un essere *in between*, un guardiano, simulacro del male e della morte: “Che sia morto davvero?” si dice infatti Pinocchio. Mentre sta per scavalcarlo, quello “si rizzò all’improvviso come una molla scattata, e il burattino, nel tirarsi indietro spaventato, inciampò e cadde a terra”. Al guizzo vitale del mostro, segue una caduta dell’eroe, e non solo: Pinocchio “cadde così male, che restò col capo conficcato nel *fango* della strada e con le gambe ritte su in aria”. Ecco la prova che cercavamo: l’isotopia acquatica che collega il “Serpente” al “Pesce-cane” diventa decisiva per la nostra storia: *Pinocchio viene inghiottito*, certo solo simbolicamente, solo parzialmente, dall’elemento terracqueo, il fango-pantano. Questa è anche la sua fortuna:

Alla vista di quel burattino che sgambettava a capo fitto con una velocità incredibile, il Serpente fu preso da una tal convulsione di risa che, *ridi ridi ridi*, alla fine, dallo sforzo del troppo ridere, gli si strappò una vena sul petto: e quella volta morì davvero (ib.).

Dunque Pinocchio ha innescato il passaggio del mostro dalla *vita* alla *non-morte* fino alla *morte* vera e propria, è stato la causa (involontaria) della repentina trasformazione dell’altro. Ma come ci è riuscito? Attraverso una *performance* maldestra e simbolica al contempo, suo malgrado *comica*, che provoca nel Serpente un *eccesso di vita* che lo uccide. L’intensità della foga di Pinocchio si traduce infatti nello *sforzo intenso e prolungato* del Serpente (che “ride, ride, ride”). È un essere liminare, abbiamo detto, tra il terrestre e l’acquatico, tra il vitale e il mortifero, abituato certo al passaggio dalla quieta immobilità alla subitanità quasi meccanica, alla rapidità del suo scattare “come una molla”, ma non alla duratività di uno sforzo divertito, cioè *positivo*, non maligno. Non è infatti una risata diabolica, quella del Serpente, ma una convulsione di risa: Pinocchio

ha vinto perché sposta l'anti-soggetto (forse un semplice attante opponente), verso il suo mondo valoriale, come avviene anche nel suo incontro con Mangiafoco, la cui trasformazione passionale si manifesta con un altro eccesso di vita, il suo "sonorosissimo starnuto" (ivi, cap. XI).

Anche la balena-Pesce-cane, come si sa, *starnutisce*, quando Pinocchio e Geppetto stanno per riuscire nella loro prima fuga. È un moto intenso, puntuale, improvviso, che rispetto all'inghiottimento è una sorta di rima: Pinocchio e Geppetto vengono infatti "rimbalzati all'indietro" e devono ripartire. Ma andiamo con ordine.

### 1.2.1. *Il pescatore verde*

Prima di arrivare a confrontarsi col fatidico Pesce-cane, Pinocchio incontra il "Pescatore verde". Anche lui non riuscirà a riacciuffarlo a causa di un fastidioso "nodo di tosse" che lo frena nell'inseguimento: è un'altra figura di passaggio verso il Pesce-cane, un nuovo inghiottimento mancato. Ecco la descrizione del racconto:

un pescatore così brutto, ma tanto brutto *che pareva un mostro marino*. Invece di capelli aveva su la testa un cespuglio foltissimo di erba verde, verde era la pelle del suo corpo, verde gli occhi, verde la barba lunghissima che gli scendeva fin quaggiù. Pareva un grosso ramarro ritto su i piedi di dietro (Collodi 1883, cap. XXVIII, p. 147, corsivo nostro).

Il Pescatore verde dunque è un essere umano, ma dall'aspetto dragonesco, a metà tra mostro marino e rettile anfibio, cioè qualcuno che sta ancora una volta sulla soglia tra il terrestre e l'acquatico. In questa occasione, Pinocchio viene assimilato agli altri pesci pescati, buttati in "una conca senz'acqua" e infarinati: "triglie, naselli, muggini, sogliole, ragnotti, acciughe" (ib.). Il Pescatore verde scambia infatti Pinocchio, dapprima, per un "granchio di mare", poi, su sua pronta precisazione, lo chiama "pesce burattino". Lo considera cioè un "pesce raro" ("un pesce che ha la fortuna di parlare e di ragionare come me"), al

quale per questo motivo lascia il privilegio di scegliere come essere cucinato. Nella sequenza del romanzo, Pinocchio *diventa gradualmente pesce*, almeno nelle azioni: prima si lamenta e si dispera, poi “si divincola come un’anguilla”, cercando di “isgusciare dalle grinfie del Pescatore verde”. E nel momento in cui tocca a lui, dopo che il Pescatore ha infarinato e buttato in padella tutti gli altri pesci, Pinocchio dal terrore è muto, non parla più: “Il povero figliolo si raccomandava con gli occhi”.

In effetti, potremmo rintracciare un’isotopia dell’acqua e della tensione a *divenire animale* marino in tutto il racconto di Collodi, a partire dalla secchiata d’acqua che bagna Pinocchio nella sua prima fuga da casa (cap. VI), fino al delfino che informa Pinocchio sulla mostruosità del Pesce-cane; senza dimenticare quando Pinocchio, buttato in acqua come ciuchino zoppo, viene liberato dall’incantesimo-metamorfosi da pesci aiutanti che mangiano il ciuco. È una morte simbolica che lo libera, facendolo ritornare inorganico, *essere vegetale*, anche se “Pinocchio, essendo tutto di legno, galleggiava facilmente e nuotava come un pesce” (cap. XXIII, p. 118). Insomma, Pinocchio come “pesce burattino”, vive una *tensione verso l’organicità*, al punto che la sua animalità può essere considerata *commestibile* dal Pescatore verde<sup>6</sup>.

### 1.3. Pinocchio nel Pescecane

Ripercorriamo le descrizioni collodiane del “Pescecane” prima del suo incontro con Pinocchio. Nel cap. XXIV, un delfino dice a Pinocchio:

Se gli è grosso!... perché tu possa fartene un’idea, ti dirò che è più grosso di un casamento di cinque piani, ed ha una boccaccia così larga e profonda, che ci passerebbe comodamente tutto il treno della strada ferrata colla macchina accesa (Collodi 1883, cap. XXIV, p. 122)

l’idea di qualcosa di enorme, di smisurato, è confermata dai ragazzi con cui Pinocchio gioca (prima di azzuffarsi),

che gli spiegano che nel mare è arrivato “un Pesce-cane, grosso come una montagna” (cap. XXVI, p. 134). Una volta inghiottito, Pinocchio si informerà ancora una volta: “ – È molto grosso questo Pesce-cane che ci ha inghiottiti?” – domandò il burattino. – “Figurati che il suo corpo è più lungo di un chilometro, senza contare la coda” gli risponde il tonno filosofo, incontrato nella bocca del pesce (cap. XXXIV, p. 208).

Ed ecco la sequenza dell’inghiottimento di Pinocchio, con la terrificata descrizione del mostro. Il burattino, rinato dopo la morte del ciuchino, sta nuotando in alto mare. Vede “uno scoglio che pareva di marmo bianco: e su in cima allo scoglio, una bella caprettina che belava amorosamente e gli faceva segno di avvicinarsi” (cap. XXXIV, p. 204). La capretta ha una lana turchina “sfolgorante”, che rammenta a Pinocchio i capelli della bella Bambina, per questo egli gioiosamente (il cuore gli comincia “a battere più forte”), “raddoppiando di forza e di energia si diè a nuotare verso lo scoglio bianco”:

...ed era già a mezza strada, quand’ecco uscir fuori dell’acqua e venirgli incontro un’orribile testa di mostro marino, con la bocca spalancata come una voragine, e tre filari di zanne che avrebbero fatto paura anche a vederle dipinte.

E sapete chi era quel mostro marino?

Quel mostro marino era, né più né meno, quel gigantesco Pesce-cane ricordato più volte in questa storia, e che, per le sue stragi e per la sua insaziabile voracità, veniva soprannominato “l’Attila dei pesci e dei pescatori”.

Immaginatevi lo spavento del povero Pinocchio, alla vista del mostro. Cercò di scansarlo, di cambiare strada: cercò di fuggire: ma quella immensa bocca spalancata gli veniva sempre incontro con la velocità di una saetta.

– Affrettati, Pinocchio, per carità! – gridava belando la bella caprettina.

E Pinocchio nuotava disperatamente con le braccia, col petto, con le gambe e coi piedi.

– Corri, Pinocchio, perché il mostro si avvicina!...

E Pinocchio, raccogliendo tutte le sue forze, raddoppiava di lena nella corsa.

– Bada, Pinocchio!... il mostro ti raggiunge!... Eccolo!... Eccolo!... Affrettati per carità, o sei perduto!...

E Pinocchio a nuotar più lesto che mai, e via, e via, e via, come andrebbe una palla di fucile. E già era presso allo scoglio, e già la caprettina, spenzolandosi tutta sul mare, gli porgeva le sue zampine davanti per aiutarlo a uscire dall'acqua!...

Ma oramai era tardi! Il mostro lo aveva raggiunto: il mostro, tirando il fiato a sé, si bevve il povero burattino, come avrebbe bevuto un uovo di gallina: e lo inghiottì con tanta violenza e con tanta avidità, che Pinocchio, cascando giù in corpo al Pescecane, batté un colpo così screanzato, da restarne sbalordito per un quarto d'ora (Collodi 1883, cap. XXXIV, pp. 204-206).

La sequenza letteraria crea un *crescendo drammatico* grazie alle trasformazioni passionali, spaziali e ritmiche: la velocità dell'azione aumenta, scandita dalle descrizioni della forza impiegata dal burattino per nuotare, cresce la prossimità tra gli attori narrativi, commentata dalle incitazioni dell'aiutante dell'eroe, la capretta turchina che sullo scoglio bianco lo chiama a gran voce. In termini spaziali, Pinocchio si sposta all'aperto, in mezzo al mare, con un movimento direzionato, raddoppiando la sua velocità ("di forza e di energia") al vedere la capretta, poi cercando una via alternativa all'arrivo del Pesce-cane, nuotando sempre più forte, aumenta ancora "la lena nella corsa", è "più lesto che mai, e via e via e via", diventa rapido come qualcosa di non umano, ma tecnologico-artificiale: va "come andrebbe una palla di fucile"; è quasi giunto al sicuro ("era già presso lo scoglio"). In termini aspettuati il movimento è *durativo*, Pinocchio *sta* nuotando, *intensifica* la velocità, varia la direzione, riduce cioè la distanza alla meta, fino al puntuale inghiottimento finale, rapido e decisivo. La sua dimensione patemica passa gradualmente dall'euforia alla disforia: è "di buon umore" al vedere la capretta, si spaventa nell'accorgersi del mostro, nuota "disperatamente", si sforza, infine è sbalordito nel trovarsi all'interno della bocca del pesce, inghiottito. L'aiutante dell'eroe, la capretta, è più statica rispetto alla dinamicità del burattino: è un punto stabile, lontano, serve da indicatore di direzione, diventa più vici-

no, a metà strada tra Pinocchio e il Pesce-cane, infine quasi gli porge le zampe; anche nel suo caso la dimensione patemica subisce un rapido cambiamento: se prima chiama amorosa, poi grida, si preoccupa, incita, si coinvolge sempre di più fino a muoversi verso di lui rischiando a sua volta la vita (“spenzolandosi tutta sul mare”)<sup>7</sup>. La scansione ritmica della microsequenza dell’inghiottimento è data certo dal *montaggio alternato* delle azioni dei personaggi, ma viene marcata anche dalle trasformazioni passionali e da quelle aspettuali: la capretta che incita (“affrettati”) dà l’avvio incoativo; Pinocchio che nuota disperato (“corri!...”) vive nella duratività dell’azione; infine Pinocchio accelera inutilmente (“Bada... ti raggiunge! Eccolo!”), verso la terminatività dell’azione, tutto nell’altalenare tra primo *débrayage* enunciativo, dato dalla voce del narratore, e secondo *débrayage*, di tipo enunciazionale, la voce della capretta che incita Pinocchio (cfr. Greimas, Courtés 1979).

Consideriamo ora l’antisoggetto, il temibile “Pesce-cane”. “Era già a mezza strada *quand’ecco* uscir fuori” si presenta come un movimento *puntuale*, improvviso, proprio dell’apparizione, che rompe l’armonia delle azioni precedenti e dà inizio alla fuga di Pinocchio: è quindi a sua volta incoativo iniziale rispetto alla configurazione della fuga-inghiottimento. Il Pescecane si muove chiaramente in controdirezione rispetto a Pinocchio; la sua bocca, paragonata a una “voragine”, ci ricorda l’isotopia della “enormità” del mostro, padrone di una *profondità* che viene dagli abissi. Inoltre il pesce va incontro a Pinocchio non come un essere artificiale, com’era la “palla di cannone”, ma stabilendo un’isotopia del mondo naturale: con la “velocità di una saetta”. Quando raggiunge il burattino, lo inghiotte “tirando il fiato a sé”: crea quindi un risucchio, con una marca di fluidità ma anche una forza contraria rispetto a quella del movimento di Pinocchio, qualcosa che è proprio della bocca-voragine, che permette di cascare “giù in corpo al Pesce-cane”. Anche il mostro presenta una sua *dimensione patemica*, dapprima solo attribuita (l’orribile testa di mostro marino, i tre filari di zanne che “avrebbero fatto

paura anche a vederle dipinte”; l’insaziabile *voracità*; “l’Attila dei pesci”), poi acquisita e dimostrata nell’azione, quando incontra il burattino: se lo beve “come avrebbe bevuto un uovo di gallina”, senza sforzo, chiudendo la sua caccia con il movimento rapido e puntuale, terminativo, dell’inghiottimento (anche Geppetto, sapremo poi, era stato inghiottito “come un tortellino di Bologna”): in ogni caso, è un gesto compiuto con violenza e avidità, repentino, dato che “Pinocchio batté un colpo così screanzato”.

Riassumiamo rapidamente la scena di Pinocchio all’interno della bocca del Pesce-cane: Pinocchio, stordito, si trova in “un gran buio”. È passato da una tensione verso lo scoglio, qualcosa di terrestre, alto e bianco, sul quale stava un essere turchino e fatato, a un “buio così nero e profondo, che gli pareva di essere entrato col capo in un calamaio pieno d’inchiostro” (ib.): una caduta nel basso, nel mostruoso (talmente sgradevole da far riemergere, come paragone, qualcosa di legato alla scuola e, come vedremo, alla scrittura). L’unico rumore è una sorta di “vento interno”, dato dal respiro affannoso del pesce: è anche questo è un antisoggetto un po’ malandato, “il Pesce-cane soffriva moltissimo d’asma, e quando respirava, pareva proprio che tirasse la tramontana” (ib.). Segue l’incontro con il tonno, il prossimo aiutante dell’eroe, che fornisce a Pinocchio nuove coordinate sulla lunghezza smisurata del Pescecane. Dopo il primo contrasto tra la luce del mondo esterno e la nerezza interna, Pinocchio scopre che il buio è solo in superficie, mentre c’è luce in profondità: “parve a Pinocchio di veder lontano lontano una specie di chiarore [... un] lumaticino lontano lontano” (ivi, p. 208). Siamo alla fine del capitolo. In quello successivo, Pinocchio si muove verso l’incontro con Geppetto:

nel camminare sentì che i suoi piedi sguazzavano in una pozzanghera d’acqua grassa e sdruciolona, e quell’acqua sapeva di un odore così acuto di pesce fritto, che gli pareva di essere a mezza quaresima. E più andava avanti, e più il chiarore si faceva rilucente e distinto (Collodi 1883, p. 209).

L'interno del Pesce-cane è untuoso, sdruciolevole, odora di pesce fritto, è insomma una perfetta sintesi figurativa delle due figure che accompagnavano i precedenti personaggi opposti e "inghiottitori" che abbiamo descritto: il Serpente incontrato da Pinocchio su una strada in cui vige l'elemento terracqueo, il fango, e il mostruoso Pescatore verde che si vuole mangiare Pinocchio come un "pesce raro". L'antro del Pescatore verde, ricordiamo, era "una grotta buia e affumicata, in mezzo alla quale friggere una gran padella d'olio, che mandava un odorino di moccolaia, da mozzare il respiro" (ivi, cap. XXVIII)<sup>8</sup>. Fin da questo episodio, come dicevamo, si fortifica l'isotopia di Pinocchio come "animale-pesce", non a caso inghiottito poi dal pesce-cane: alla visione di Geppetto, "un vecchietto tutto bianco, come se fosse di neve o di panna montata" che mangia pesciolini vivi ("tanto vivi, che alle volte mentre li mangiava, gli scappavano perfino di bocca"), Pinocchio rimane senza parole: "Voleva ridere, voleva piangere, voleva dire un monte di cose; e invece mugulava confusamente e balbettava delle parole tronche e sconclusionate" (ivi, p. 210). Prima di poter gridare di gioia, Pinocchio "mugula": per la troppa emozione, ha una reazione animalesca.

#### 1.4. Balena o "pesce-cane"?

Ritroviamo le suggestioni di apertura se consideriamo che Carlo Lorenzini (il nostro Collodi), in un articolo del 1859, riprendeva la tradizione misogina di Giovenale (già riproposta nelle satire di Ariosto) parlando della "fedeltà della donna" come di un "dorso della balena", cosa infida se lo si scambia per uno scoglio e ci si ferma. Ricordando questo passaggio, Tempesti formula una prima ipotesi riguardo alla scelta di Lorenzini-Collodi di non usare il termine "balena" nella sua *Storia di un burattino*. L'episodio del pesce-cane viene scritto nel 1883, spiega Tempesti, e Collodi preferisce la parola "pesce-cane", per indicare "l'Attila dei pesci e dei pescatori" – senza preoccuparsi delle sue fattezze piuttosto da cetaceo –, perché "pescecanè"

ha una più immediata, dentuta e familiare ferocia; ma anche perché [teme] che *balena* fosse nome troppo raro, oltre che pacioso, per i suoi lettori, che ancora non conoscevano i molti racconti di caccia alle balene venuti di moda dopo (Tempesti 1972, p. 118).

Apriamo una breve parentesi su *Moby Dick*<sup>9</sup>. Il cap. XXXII del romanzo di Melville, intitolato *Cetologia*, fornisce abbondanti istruzioni per poter dire che il Pesce-cane di Collodi, se si pensa anche alle prime illustrazioni fatte da Mazzanti e da Chiostrì, potrebbe essere non un “Capodoglio”, bensì una “Balena Franca”, o meglio una “Balenottera”. Quest’ultima sembra avere una pinna a forma di triangolo che le spunta verticalmente in fondo al dorso, ma va detto che “i fanoni, la gobba, la pinna dorsale e i denti sono cose le cui peculiarità sono disseminate a casaccio tra ogni genere di balena” (p. 133). Ricordiamo lo sforzo fatto dal romanzo di Melville per circoscrivere il problema della descrizione della balena, attraverso i capitoli LV-LVII, di cui basterà indicare il titolo: *Delle figurazioni mostruose delle balene; Delle figurazioni meno erronee delle balene e delle vere pitture di scene di caccia; Delle Balene in pitture, in denti, in legno, in fogli di ferro, in pietra, in montagne e in stelle*. Il narratore di *Moby Dick* giunge infatti alle sconsolate conclusioni del cap. LV riguardo all’impossibilità di rappresentare esattamente una balena in un ritratto, che abbiamo riportato anche in *exergo*:

E così non c’è al mondo maniera di scoprire a che cosa somigli veramente la balena. E il solo modo di avere almeno una qualche ragionevole idea del suo profilo vivo è di andare personalmente a caccia di balene (p. 247).

Più avanti, nel cap. LXXXII, dedicato a *L’onore e la gloria della baleniera*, Melville ritrova come precursori del mestiere del “baleniere” niente meno che Perseo, San Giorgio, Ercole, Giona e Visnù<sup>10</sup>, e proprio a Giona dedica il capitolo successivo (cap. LXXXIII) *Giona storicamente considerato*. Melville propone una interessante ipotesi su Giona: se alcu-

ni balenieri hanno dei dubbi, spiega il narratore, sulla veridicità della storia, “non è necessario, [come] dice il Vescovo [Jebb], pensare a Giona come seppellito nella pancia della balena; si sarà alloggiato temporaneamente in qualche cantuccio della bocca” (p. 329). Questo sembra piuttosto “ragionevole” al narratore, che gioca con il paradosso:

veramente la bocca della balena franca potrebbe dare sistemazione a un paio di tavoli da *whist* e a comode sedie per tutti i giocatori. Probabilmente, poi, Giona avrebbe potuto accomodarsi in qualche dente cavo, ma a ripensarci bene la balena franca è sdentata (ib.).

Tra vertigini di intertestualità e ironiche prese di posizione, *Moby Dick* ci insegna che l'episodio dell'inghiottimento è un simbolo della morte e della risurrezione di Cristo, e per questo la figura di Giona appare così spesso nell'arte paleocristiana, sui sarcofagi o sugli affreschi delle catacombe, sia in atto di uscire dalla balena, sia in riposo dopo la missione<sup>11</sup>.

Ecco allora una seconda ipotesi sull'inghiottimento di Pinocchio, che riprende intertestualmente la storia di Giona. Secondo Frosini (1990) si tratta senza dubbio di una balena, perché Lorenzini-Collodi non poteva non conoscere le *Opere minori in versi e in prosa* dell'Ariosto, pubblicate con clamore nel 1857 con *Cinque canti* che nella versione diffusa dell'*Orlando Furioso* erano stati espunti. Nel quarto di questi canti, in un episodio che a sua volta deriva dalla *Storia vera* di Luciano di Samosata, Ruggiero cade in mare ed è bevuto da una balena. Nel ventre del mostro incontra, dopo averlo intravisto da lontano, un vecchio con una rete da pesca nella mano destra e un lume nella sinistra. I riferimenti testuali all'episodio dell'Ariosto, cioè “le coincidenze e le corrispondenze”, argomenta Asor Rosa, “sono troppo fitte e precise per lasciar spazio a dubbi”<sup>12</sup>.

Tra ri-uso o *remake* dell'Ariosto, citazioni dantesche, echi delle *Metamorfosi* di Apuleio e dell'*Asino d'oro*, tutti i

materiali letterari riutilizzati da Collodi sembrano subire ogni volta il medesimo trattamento: “il procedimento citazionistico appare sempre lo stesso: parodico e riduttivo, alla maniera (...) dei pezzi giornalistici più riusciti del nostro” secondo Asor Rosa (1972, p. 610). Potremmo concluderne, come sintetizza Fausto Colombo, che “il capolavoro di Collodi inghiotte una quantità di materiale letterario, magari un po’ alla rinfusa, [...proprio] come il ventre del pescecane” (Colombo 1994a, p. 34).

## 2. *Pescecane o balena? Traduzioni intersemiotiche*

Come secondo movimento, di tipo traduttivo, soffermiamoci sulle configurazioni discorsive del testo collodiano per verificare come possano divenire una base di partenza per nuovi testi d’arrivo. I testi secondi analizzati, nello specifico alcune *trasposizioni filmiche* di *Pinocchio*, sono pertinenti per le loro fedeltà a diversi livelli testuali, se consideriamo la “fedeltà” o la “differenza” come una serie di effetti di senso organizzati da precise strategie interpretative ed enunciative (cfr. Eco 1990).

Grazie a Jakobson (1959) definiamo la *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione* come “l’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici”, ma è con la teoria di Hjelmslev (1943) degli “strati” che contribuiscono a formare i piani dell’espressione e del contenuto di un linguaggio che possiamo parlare più generalmente di traduzione intersemiotica come di una riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell’espressione, di una forma del contenuto simile a quella del testo di partenza. Più precisamente, nella traduzione intersemiotica non si tratta solo di riproporre in un nuovo testo le stesse forme del contenuto del primo testo, ma di riattivare e selezionare il sistema di relazioni tra i due piani nel testo di partenza, cercando di tradurre tali relazioni in quello di arrivo (cfr. Dusi 2000a; 2000. Cfr. anche Vanoye 1989, Torop 1995).

Abbiamo analizzato la sequenza dell'inghiottimento nel testo di Collodi a diversi livelli: enunciativo, figurativo e tematico e infine – attraverso le marche aspettuali – nella sua specifica costruzione ritmica (cfr. Greimas, Courtés 1979; Geninasca 1997). Per mantenere una omogeneità di metodo, daremo conto brevemente delle nostre analisi sul piano discorsivo, narrativo e ritmico di tre testi audiovisivi realizzati in ambiti espressivi e socioculturali diversi: *Pinocchio*, cartone animato Disney (USA 1940), il film *Le avventure di Pinocchio* di Guido Guardone (Italia 1947) e *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini, film per la TV a puntate (Italia 1972), uscito successivamente nelle sale in versione ridotta. La scelta di queste trasposizioni è motivata da alcune riflessioni critiche: analizzando le varianti del testo di Collodi nelle trasposizioni cinematografiche e televisive, Colombo giunge infatti alla conclusione che

la matrice di fondo delle trasposizioni audiovisive di *Pinocchio* [è] triplice: da un lato vi sono le versioni direttamente ispirate dal libro di Collodi, dall'altro quelle ispirate dalla versione disneyana, dall'altro ancora quelle ispirate alla versione di Comencini (Colombo 1994b, p. 118).

Inoltre, nel capitolo dedicato alle tattiche della traduzione nella ricerca *La fabbrica di Pinocchio* curata da Bettegini (1994), Aroldi distingue tra “illustrazione, rilettura, semplificazione”, proponendo un crescendo dalla minima equivalenza alla massima originalità, con il criterio di fedeltà reso pertinente solo per la cosiddetta relazione di “illustrazione”. Aroldi pone *Le avventure di Pinocchio* di Guardone sotto la voce “illustrazione”, in quanto massima fedeltà al testo letterario, mentre quelle di Disney e di Comencini vengono classificate come “riletture”. Dal nostro punto di vista, il problema della fedeltà si pone invece sempre in modo molto dinamico nella traduzione e interpretazione intersemiotica: da un lato un testo può tendere verso una equivalenza dei suoi effetti di senso con quelli previsti dal testo di partenza, dall'altro deve sempre

fare i conti con lo scopo della trasposizione e con il suo destinatario, le diverse competenze intertestuali ed enciclopediche del nuovo spettatore modello (cfr. Eco 1995). Se confrontiamo le varianti figurative della configurazione discorsiva già studiata intertestualmente, l'*inghiottimento* di Pinocchio da parte del pescecane-balena, possiamo verificare come le nuove interpretazioni riescano a produrre una risonanza o *effetto rebound* una con l'altra, giungendo in alcuni casi fino a *risemantizzare* il testo di partenza<sup>13</sup>. Allontanandoci dalla classificazione di Aroldi, distingueremo da un lato le trasposizioni che mettono in luce potenzialità semantiche del testo letterario rimaste implicite; dall'altro quelle che invece abbandonano radicalmente le intenzioni del testo di partenza e tentano di costruire nuovi destinatari adeguandosi alla cultura di arrivo<sup>14</sup>.

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. In Disney le assiologie valoriali mutano radicalmente e il racconto diviene una lotta tra il "bene" e il "male", figurativizzata da attori narrativi esplicitamente negativi o positivi. La balena diviene un capodoglio in piena forma e vendicativo, con la feroce intelligenza di Moby Dick, che tenterà di inseguire, dopo la fuga, Geppetto e Pinocchio. Tra le molte soppressioni narrative, Pinocchio non viene impiccato, né venduto come ciuco, né tantomeno buttato in mare e spolpato dai pesci per tornare burattino; e neppure incontra il terribile Serpente o il Pescatore verde, né la capretta turchina.

Un'aggiunta interessante del film di Disney è invece l'inghiottimento di Pinocchio preceduto da una lunga passeggiata sottomarina, in compagnia del Grillo, senza alcun problema di annegamento. Ma sul fondale dorme la grande balena. Mancano nel film molte delle categorie cromatiche, ritmiche e spaziali che abbiamo analizzato in Collodi, perdendo così il semisimbolismo che legava i termini dell'espressione *bianco, alto, statico* e i loro contrari

*nero, basso, dinamico*, ai contenuti *fatato, vitale (salvifico)* contrari a termini come *mostruoso e mortale*<sup>15</sup>. Non ci sono salti enunciativi marcati, anche se lo spettatore è portato immediatamente a scoprire Geppetto dentro la balena, ben prima che lo faccia Pinocchio<sup>16</sup>, ma qualcosa rimane: come nel testo di Collodi, l'inghiottimento di Pinocchio avviene nella *rapidità* e nella *furia* della balena, che ha la meglio sulla disperazione impotente di Pinocchio. Al crescendo frenetico delle azioni e del sonoro, che culmina nel salto fuori dell'acqua dell'enorme balena nell'atto di inghiottire il burattino, segue una quiete improvvisa, il silenzio dopo la catastrofe, con il quale il film di Disney traduce lo stordimento di Pinocchio nel buio pesto collodiano.

Geppetto e Pinocchio fuggono dalla balena intossicandola: Pinocchio accende un gran fuoco, e la fa starnutire per poter uscire: ritroviamo così alcuni dei motivi mitici accennati più sopra. Un'aggiunta finale, dicevamo, è lo scontro finale tra i due fuggiaschi e la balena: in un nuovo crescendo di velocità e intensità narrativa, la balena insegue ferocemente Geppetto e Pinocchio, e solo grazie al sacrificio della vita, che fino a questo momento Pinocchio non aveva mai rischiato veramente, il burattino potrà tornare bambino.

Il nuovo spettatore modello previsto dal cartone animato di Disney presenta una competenza legata a costruzioni narrative lineari e facilmente comprensibili, con temi e figure spogliati della loro indecidibilità, che "chiudono" le interpretazioni possibili e ridefiniscono in modo semplificante l'universo di valori del racconto di Collodi<sup>17</sup>. La strategia enunciativa del film è infatti di costruire poco a poco la competenza finzionale dello spettatore e sostenerla nel suo entrare nella finzione e nel seguire le svolte narrative, ad esempio con l'espedito del Grillo parlante come narratore e coscienza – sempre in scena – di Pinocchio. Lo spettatore viene confermato nella sua adesione ai valori del racconto attraverso meccanismi testuali che lo mantengono affettivamente complice, grazie anche all'uso di sinestesie visive e sonore tra musica e immagini, di forme dinamiche e

cromatismi carichi, tese alla costruzione plastica di un coinvolgente ritmo narrativo. All'interno di una evidente *strategia della differenza* rispetto al testo di partenza, la configurazione discorsiva dell'inghiottimento dell'eroe riprende però alcune marche aspettuali e patemiche del libro di Collodi: il rapido movimento del pericoloso mostro marino, descritto nel cartone animato come mosso dalle passioni della "violenza" e della "avidità", recupera infatti la "insaziabile voracità" di cui parlava il testo letterario.

Nel film *Le avventure di Pinocchio* di Guardone (Italia 1947), invece della costruzione di una competenza finzionale prevale una "competenza spettacolare" (cfr. Helbo 1998), per cui lo spettatore modello è previsto conoscere intertestualmente il teatro delle marionette e quello per bambini. Come in Disney, però, la strategia traduttiva è censoria e semplificante per tutto il racconto: siamo di fronte a una "narrazione guidata", in questo caso con una semplice *voce off* metadiegetica, senza figurativizzazioni attoriali. Il progetto enunciativo del film di Guardone, decisamente pedagogico, prevede a sua volta uno spettatore "ingenuo" (cfr. Bettegini 1984; Eco 1990), competente del basilare intreccio narrativo del testo letterario. Il testo di partenza viene rispettato maggiormente a livello delle strutture narrative di base, ma anche qui si trasforma nelle sue configurazioni valoriali, che perdono ambiguità a vantaggio di una netta distinzione tra i valori di fondo. Nel suo addomesticare il lato terrifico e notturno del *Pinocchio* di Collodi (cfr. le analisi di Asor Rosa 1972; Garroni 1975), il film di Guardone vuole garantire una fruibilità allargata a un pubblico "parrocchiale" del secondo dopoguerra, e la stessa configurazione dell'inghiottimento ne risente, connotandosi con una paciosa staticità legata a modi cinematografici che si basano su una competenza sedimentata nell'enciclopedia intertestuale dello spettatore. Nel film, infatti, l'inghiottimento del burattino viene risolto con un semplice cambio di inquadratura, uno *zoom* sul fotogramma fisso del muso spalancato del pescecane, e lo sguardo dello spettatore viene guidato all'interno del

corpo del pesce con una sorta di basilare invito alla “soggettiva” (cfr. Metz 1991). Il mostro è di evidente cartapesta: riprende figurativamente le illustrazioni di Mazzanti, che spesso vengono inframmezzate al racconto assieme ad altre, creando una narrazione *ibridata*. C'è quindi una leggera *mise en abyme* data dai *débrayages* interni che costruiscono un livello discorsivo su un altro: il film didattico per ragazzi, con il narratore che commenta le cattive azioni di Pinocchio, o lo incita, si apre grazie al film in costume e agli inserti delle illustrazioni a modalità meno finzionali e più teatrali.

In questo mondo di scenografie e costumi carnevaleschi<sup>18</sup>, con dialoghi affettati e caricaturali, Pinocchio resta sempre bambino, con una semplice maschera da burattino, un naso lungo sul viso. Il film lo presenta però come abbastanza fedele al libro, nel suo essere “cattivo” e insensibile, svogliato e tutto preso dalla sua ansia di libertà, ma si mantiene una scelta di linearizzazione narrativa: Pinocchio infatti non incontra il Serpente, e solo grazie all'intervento della *voce off* del narratore – e agli inserti delle illustrazioni – si risolverà la nota trasformazione di Pinocchio in ciuchino (che è un somaro vero) e la sua rinascita come burattino<sup>19</sup>. Nella scena dell'inghiottimento, manca inoltre la figura della capretta turchina: è il narratore in *voce off* che spiega e ricuce i salti narrativi, smussando le azioni ritenute più spaventose, ad esempio dicendo che è naturale che “un pesce mangi l'altro” e ponendosi sempre dalla parte dello spettatore ingenuo per istruire sul tono patemico della sequenza. Attraverso il gioco tra la voce narrante che parteggia per Pinocchio, durante l'inutile fuga a nuoto del burattino, si ricrea parzialmente il ritmo concitato della narrazione letteraria legato alla drammaticità dell'inghiottimento: le esclamazioni che nel libro appartengono alla capretta, come “affrettati Pinocchio, attento!”, vengono assunte dal narratore. Se il Pescecane è inesorabilmente finto, nonostante la grande pinna e i dentoni, si mantengono tuttavia alcune isotopie figurative del racconto di Collodi, come quella luminosa legata al passaggio dal buio alla luce fioca, fino alla bocca aperta al chiaro di luna<sup>20</sup>.

Nel film per la TV a puntate *Le avventure di Pinocchio* di Comencini (Italia, 1972), la scelta traspositiva è di rinnovare il verosimile filmico: gli eventi fantastici del racconto ricevono una spiegazione simbolica, la Fata è ad esempio la proiezione della moglie morta di Geppetto, ma più spesso l'impronta è realistica. Il Gatto e la Volpe sono due saltimbanchi in costume; il Paese dei Balocchi è una sagra di paese; Pinocchio è subito bambino e si altalena con il suo essere burattino proprio quando potrebbe morire per le sue avventure, grazie all'intervento della Fata. Anche la configurazione discorsiva dell'inghiottimento viene trasformata in un più "verosimile" graduale scivolamento, un *lento inesorabile risucchio*, figurativizzato dallo spostamento della massa d'acqua che avvolge il burattino (di legno, in questo momento) mentre sta cercando di nuotare via. Il narratore, nel film, non è onnisciente e palese come in Collodi o in Disney, e non filtra il racconto dal suo punto di vista, ma diviene perlopiù esterno alla storia, ne sa meno dei personaggi, è anzi anche lui testimone, con lo spettatore, di quello che accade. Pinocchio, anche qui, non incontra il Serpente, ma trova invece il Pescatore verde, per quanto ben poco mostruoso. Comencini sceglie soprattutto un'espansione narrativa rispetto al testo di Collodi: la difficoltà del rapporto padre-figlio viene accentuata da un racconto a storie parallele, in cui alle avventure di Pinocchio si alternano le vicende di Geppetto<sup>21</sup>.

Nella sequenza che ci interessa, poco prima dell'inghiottimento, il somarello annega, e viene tirato su come burattino. Vispo e sprezzante, questi si ributta in mare e se ne va salutando, mentre la folla si chiede se, lontano, si intraveda nel mare un "pesce-cane" oppure una "balena". Il pescecane, questa volta, si avvicina lentamente, apre la bocca e Pinocchio, semplicemente, cade nel risucchio. Manca del tutto la capretta, e si ritrova quindi solo l'*isotopia della caduta* del testo di Collodi. Inoltre non è mai veramente buio: si vede piuttosto un delicato chiarore dentro il pesce, una luminosità data dalla candela di Geppetto, che guiderà il burattino. Il ventre è un luogo umido, pieno di scrosci d'acqua, e invaso dal battito cardiaco, oltre che dal respiro

asmatico, della balena, e Geppetto e Pinocchio faticheranno non poco per uscire dalla bocca, scivolando più volte, incastrandosi nella membrana interna. Geppetto, inoltre, uscirà da lì controvoglia poiché, nuova variazione sul tema, solo dentro la balena il falegname ha imparato a leggere e ha finalmente mangiato a sazietà: se ne sta quindi benissimo lontano dal bieco “mondo degli uomini”. Sarà lo stesso Geppetto, tra l'altro, a fare una lunga paternale sulla morale delle avventure di Pinocchio, prendendosela con la Fata: per lui, la trasformazione rinviata di continuo è un modo educativo “troppo crudele”. Proprio per queste parole, Pinocchio diventerà definitivamente bambino *prima* dell'atto eroico di salvare il padre a cavallo del tonno.

La trasposizione di Comencini mantiene dunque una efficace coerenza narrativa interna, e costruisce uno spettatore modello molto competente, che sa giudicare la proposta comunicativa del testo accettando tutte le scelte di “testualizzazione” (Greimas, Courtés 1979) delle virtualità narrative del romanzo, nonché la segmentazione in episodi televisivi. La strategia enunciativa è tesa alla valorizzazione e riattualizzazione di un testo che si vuole far uscire dal sistema paraletterario delle narrazioni per l'infanzia, aprendolo a nuove possibilità metadiscorsive e costruendo così delle competenze finzionali e spettacolari “critiche” rispetto a quelle previste dal testo di partenza. Il film di Comencini si avvicina più degli altri, a nostro avviso, a quella consapevolezza di Pinocchio bambino che, guardando il suo guscio vuoto, il suo corpo inorganico di burattino, dimostra una vena di umanità marcata di *auto-ironia*: “com'ero buffo quand'ero burattino!”.

### 3. Per concludere: una mappa

Quel che ci premeva verificare nei testi di arrivo, a partire da specifiche configurazioni discorsive del testo letterario, è come una scelta interpretativa possa funzionare, riguardo alla costruzione enunciativa del testo di

partenza, non solo nella trasformazione traduttiva, tra equivalenze e differenze, ma anche nell'adattarsi *plasticamente* ai vincoli dei sistemi estetici e culturali di arrivo (cfr. Nepoti 1982; Bettetini, a cura, 1994).

Per far emergere attraverso un'analisi testuale del testo *ad quem* la strategia di traduzione adottata, va però considerato non solo il sistema della cultura di arrivo, a un livello "macro" delle scelte traduttive, ma anche quello a livello "micro", che riguarda il confronto polemico-contrattuale tra i due testi. A quest'ultimo livello si possono cogliere quelle strategie testuali che scelgono la *fedeltà*, tra tutte le altre possibilità di relazione con il testo di partenza, attraverso la creazione di specifici *effetti di equivalenza*. Essi si addensano soprattutto in particolari "zone" del testo di arrivo, come dimostrano le brevi analisi testuali presentate, rivelando l'esistenza di *tattiche enunciative di equivalenza locale*. L'equivalenza è tuttavia solo una delle possibilità di una trasposizione e di un *remake*, a seconda delle strategie traduttive e interpretative decise dal testo di arrivo e di quali livelli testuali vengono considerati *pertinenti* valutando le isotopie dominanti nel testo da tradurre.

La mappa delle possibilità traduttive e della replicabilità tracciata in queste pagine presenta un percorso che va dall'*equivalenza* alla totale *differenza* (o *distanza*), in una prospettiva dinamica e funzionale (cfr. Reiss, Vermeer 1984). Fasi e scelte *parziali* rispetto all'intenzione del testo, *gradualità* e sovrapposizioni, sono modalità dell'equivalenza riassumibili in una tipologia da intendersi come una semplificazione di un campo di relazioni che, oltre ai due grandi modi traduttivi in tensione oppositiva tra loro prevede delle posizioni complementari o contraddittorie, definibili come zone di *non-equivalenza* e di *non-differenza*. Questo complica ulteriormente la nostra proposta, con la possibilità di interrelazioni e nuove sovrapposizioni.

a) La *distanza* può prevedere delle equivalenze scelte tra le possibilità traduttive – almeno per limitate e specifici

che zone testuali – anche nei casi di *differenza* più manifesti, se sono posti a livello superficiale del testo. È ciò che accade ad esempio per la breve e limitata configurazione dell'inghiottimento nel *Pinocchio* di Disney. Si hanno infatti, rispetto al testo di partenza, forme dell'espressione diverse per forme del contenuto solo parzialmente differenti. Se accettiamo che la nozione di equivalenza sia determinata dallo *scopo* di una traduzione, si può tendere a ricreare nel nuovo lettore modello percorsi cognitivi e affettivi relativamente equivalenti a quelli del testo di partenza, pur utilizzando una costruzione discorsiva quasi completamente differente da quella proposta nel testo di partenza.

Ma il film di Disney produce nel suo complesso un effetto di senso distante dall'intenzione del testo di Colloidi, mentre *Le avventure di Pinocchio* di Comencini mira a un'equivalenza strutturata in modo particolare nel testo.

b) A livello delle forme del piano del contenuto, si possono trovare infatti i tipi di *equivalenze* più studiate nel campo dell'adattamento cinematografico (cfr. Vanoye 1989). Si tratta ad esempio di quelle legate in modo più evidente ai modi dell'enunciazione e ai suoi simulacri nell'enunciato, soprattutto per le informazioni esplicitate o occultate riguardo al "sapere" narrativo, veicolate dal punto di vista e dal gioco tra "osservatore" e "informatore" (una coppia che diversifica quella classica di "narratore" e "narratario" [cfr. Fontanille 1990]). I nostri testi dimostrano come questa non sia sempre la più efficace in termini di equivalenza traduttiva, soprattutto se si perde di vista l'intenzione del testo di partenza, come accade per il teatralizzante film di Guardone. Per poter parlare di una traduzione riuscita è fondamentale in questo tipo di relazione tra testi la riproposta degli *equilibri dell'universo valoriale* del testo di partenza, attraverso il mantenimento di isotopie semantiche e pragmatiche e la ricerca del rispetto dell'*intenzione del testo* (cfr. Eco 1995; 2000). È quella che si può dire l'equivalenza più marcata dei due testi, cioè una *sovrapposizione quasi-totale*.

c) Spostandoci a livello della forma dell'espressione, si potrebbero dare casi riscontrati solo parzialmente nei nostri esempi di *equivalenza espressiva*, risultato di una precisa ricerca di *corrispondenza formale* tra testo di partenza e di arrivo. Nel restare invece al livello delle forme del piano del contenuto dei due testi in traduzione, e approfondire l'area delle *sovrapposizioni parziali*, troveremo *equivalenze parziali* a molti altri livelli del testo di arrivo. Ad esempio quando si rispetta la messa in discorso attoriale e spaziale del testo di partenza, ma se ne cambia fortemente la prospettiva valoriale. Un caso comune nella trasposizione e nel *remake* sono infatti le scelte di *aggiornamento* del mondo possibile narrativo del testo di partenza, in un nuovo "arredamento", un diverso spazio e tempo, che mantiene intatte le relazioni tra gli attori della narrazione. Potremmo parlare in questo caso di una traduzione *non* del tutto *equivalente*, come risulta dall'analisi del film di Comencini.

Quando si analizza una trasposizione, e anche un *remake*, ci si trova di fronte a scelte testuali che valorizzano *in modo graduale* procedure potenziali o realizzate di *similitudine*, cioè strategie che scelgono solo alcuni livelli di pertinenza nella relazione traduttiva tra due testi. Tradurre tali strategie vuol dire pensare sempre a una *relazione globale*, che passi dalle dinamiche espressive ai processi enunciativi ed enunciazionali, informando tutti i livelli del testo. La sfida di un testo di arrivo comporta, nei film più riusciti, la creazione di significati inattesi che possono giungere fino a risemantizzare il testo di partenza. È questo l'effetto di senso della configurazione discorsiva dell'inghiottimento del film di Disney, che innesta nel *Pinocchio* di Collodi uno sguardo "americano", una competenza intertestuale culturalmente marcata come quella legata a *Moby Dick*. Un effetto di senso molto diverso da quello marcatamente teatralizzante e didattico del film di Guardone, e ancora di più dalla scelta metadiscorsiva di Comencini, che apre a una nuova freschezza e credibilità il mondo valoriale del testo di Collodi.

<sup>1</sup> Sull'intertestualità di *Pinocchio* rinviamo alle analisi contenute in Bettetini, a cura, 1994; Colombo, 1994; D'Arcais, a cura, 1994. Sul remake, cfr. Casetti, a cura, 1984.

<sup>2</sup> Borges 1957, p. 157. "Ch'ella sia una isoletta ci credemmo" racconta Astolfo a Orlando: Astolfo crede all'inganno e segue la bella maga Alcina sull'isola, senza poter più tornare a riva. Dopo due mesi d'amore finirà tramutata in mirto, poiché la maga si invaghisce di un ennesimo cavaliere.

<sup>3</sup> Datata da Borges come "Roma, 1555".

<sup>4</sup> I marinai, "pretendono d'essere sbarcati su certe isole in mezzo al mare, dove c'erano boschi e valli e crepacci, e d'aver acceso un gran fuoco: e quando il fuoco raggiunse il dorso dello zaradàn, questo cominciò a scivolare [sulle acque] con loro [sopra] e con tutte le piante che ci crescevano, per modo che solo chi riuscì a fuggire subito poté salvarsi" (Borges 1957, p. 157).

<sup>5</sup> Nei rituali di iniziazione studiati in antropologia culturale si fa attraversare all'iniziando un passaggio che ha la forma di un animale totemico: egli viene così, simbolicamente, "digerito" e vomitato come un "uomo nuovo": la permanenza nello stomaco della fiera conferisce a chi ne esce proprietà magiche (Propp 1946, p. 361). Cfr. Lévi-Strauss 1958.

<sup>6</sup> Si veda su questo anche l'analisi di Garroni (1975) e il saggio di Fabbri in questa raccolta.

<sup>7</sup> Sulle trasformazioni patemiche nei testi letterari, si veda Pezzini 1998.

<sup>8</sup> Asor Rosa rileva che i più importanti "processi di metamorfosi" del racconto di Collodi avvengono durante la notte o sono legati all'oscurità, nell'esplorazione di Pinocchio di uno spazio "cavo, interno e sconosciuto", si tratti del ventre del Pesce-cane o dell'antro del Pescatore verde (Asor Rosa 1972, p. 617).

<sup>9</sup> Melville, incidentalmente, dà la sua opinione sulle ricerche intertestuali: "ci sono lavori per cui un disordine accurato è il metodo giusto" (Melville 1851, p. 82).

<sup>10</sup> Secondo la versione di Ismaele, il narratore di *Moby Dick*, Perseo libera Andromeda legata a una roccia sulla costiera mentre il leviatano è sul punto di rapirla, arpionandolo e uccidendolo "al primo lancio"; e anche il drago di San Giorgio è probabilmente una balena: "perchè in molte cronache antiche balene e draghi sono buffamente accozzati assieme e spesso scambiati l'uno per l'altra. "Tu sei come un leone delle acque, e come un dragone del mare", dice Ezechiele, e con ciò indica chiaramente la balena, che anzi certe versioni della Bibbia usano senz'altro la parola" (Melville, p. 327). Inoltre Ercole "fu inghiottito e ributtato da una balena (...) la balena acchiappò lui, se non lui la balena (...) Ma le migliori e opposte autorità pensano che questa storia greca di Ercole e la balena sia derivata dalla storia ebraica ancora più antica di Giona e della sua balena, e viceversa. Certe storie si somigliano parecchio" (p. 328). Infine, secondo il nostro narratore, il "tremendo Visnù", nei Libri Sacri indiani, "con la prima delle sue dieci incarnazioni terrene ha dato eterna distinzione e santità alla balena": infatti Visnù recupera i *Veda* gettati in fondo alle acque incarnandosi in una balena e "tuffandosi nella pelle di quest'ultima fino ai più profondi abissi" (ib.).

<sup>11</sup> Si veda l'approfondito studio di Steffen 1982.

<sup>12</sup> Nelle parole dell'Ariosto: "[il mostro] Visto il salto, v'accorre, e senza noia / con un gran sorso d'acqua se lo ingoia / [...Ruggiero] non s'avvide al cader, come condotto / fosse in quel luogo tenebroso e chiuso; / ma perché gli pareva fetido e brutto, /esser spirto pensò di vita escluso; / (...) un picciol lumicin d'una lucerna vide apparir lontan per la caverna [...trova un vecchio]. La barba alla cintura si congiunge, / le spalle il bianco crin tutto copriva; / [...che spiega:] Poco inanzi, un naviglio da le bande / di Vinegia, spezzato ne le coste, / la balena s'avea cacciato sotto / e tratto in ventre in molti pezzi rotto; / e le botte e le casse e gli fardelli / tutti nel ventre ingordo erano entrati. / Gli naviganti soli coi battelli / ai legni di conserva eran campati: / sì che v'è da dar fuoco, e nei piattelli / da condir buoni cibi e delicati / con zucchero e con spezie; et avean vini / e còrsi e grachi, preziosi e fini" (Ariosto, *Cinque canti*, Torino, Einaudi, 1977).

<sup>13</sup> Sull'effetto "rebound" si vedano Genette 1982; Costa 1993. Di "rismantizzazione" parla Lotman 1993.

<sup>14</sup> Sono in gioco, tra l'altro, diverse posizioni teoriche, per le quali rinviamo a Eco 2000; Fabbri 2000a; 2000b; Calabrese 2000.

<sup>15</sup> Sul semisimbolismo si veda Greimas 1984.

<sup>16</sup> Con una deliberata espansione delle possibilità narrative, nella balena Geppetto è accompagnato dal suo gatto (Figaro) con il quale parla amabilmente, e dal suo pesce rosso (con tanto di vaso).

<sup>17</sup> In quanto trasposizione marcatamente interculturale, il film di Disney presenta tutta una serie di rielaborazioni stereotipate dell'*italianità*: Geppetto è un artigiano di orologi a cucù, Pinocchio è vestito da piccolo tirolese, Mangiafoco viene ribattezzato "Stromboli", e le sue marionette fanno solo balli folkloristici.

<sup>18</sup> Nel film di Guardone, il Gatto e la Volpe sono in maschera, con costumi carnevalescamente finti; la Fata dai capelli turchini è fin da subito una gentile signora con il cappello a cono delle favole.

<sup>19</sup> Nell'incontro con il Pescatore verde, Pinocchio fuggerà da solo, senza l'aiuto del cane Alidoro, e così avviene anche per la fuga dal Pescecane, eliminando la figura del tonno filosofo.

<sup>20</sup> Quest'ultima immagine, d'altronde, è ripresa dalle illustrazioni canoniche del romanzo.

<sup>21</sup> Si veda l'analisi di Annibaleto e Luchi, per i quali Comencini "rifiuta la gratuità narrativa che caratterizza il romanzo collodiano" (Annibaleto, Luchi 1990, p. 21).

# L'abito di Pinocchio

*Antonella Gradellini*

## *1. Introduzione*

La mia ricerca sull'abito di Pinocchio si muove nel mondo del teatro. Ho cercato di ricostruire almeno parte delle varie interpretazioni che sono state date del romanzo collodiano tramite le scelte nei costumi fatte per gli allestimenti teatrali, in prosa e danza, del testo.

Naturalmente è stata necessaria una rigida selezione, dal momento che il numero degli allestimenti di *Le avventure di Pinocchio* e derivati è pressoché infinito, dalla prosa alla danza e dall'opera lirica al teatro per ragazzi (ne esiste anche una versione in musical dal titolo *Pinocchio cha cha cha*, realizzata nel 1994, per la regia di Angelo Savelli, alla quale farà presto seguito quella di Saverio Marconi).

I criteri di scelta che ho applicato sono diversi, purtroppo a volte sono stata forzata da motivi "tecnici" (mi è stato impossibile, ad esempio, trovare informazioni adeguate sulla versione per l'opera lirica di *Pinocchio* realizzata da Marco Tutino per il Teatro dell'Opera Stabile di Genova nel 1965, con i costumi di Santuzza Calì), ho comunque cercato di riportare tutte le interpretazioni che mi sono sembrate interessanti e particolarmente significative.

Unico punto di riferimento comune a tutti è, naturalmente, il testo di Collodi.

## 2. *Da Collodi a Comencini*

Il vestito, nel romanzo collodiano, compare per la prima volta come un bisogno. Siamo nell'VIII capitolo quando Pinocchio, ormai convinto di dovere andare a scuola, dopo avere soddisfatto gli altri bisogni primari quali la fame (con le pere) e la sostituzione dei piedi bruciati, sente il bisogno di coprirsi: "Ma per andare a scuola ho bisogno di un po' di vestito". La scuola è la prima esperienza di vita sociale di un bambino, ci sono alcune regole che devono essere rispettate perché questi vi si possa inserire. Il primo abito del burattino è "un vestituccio di carta fiorita [corredato di] un paio di scarpe di scorza d'albero e un berretto di midolla di pane" (Collodi 1991, p.132). Con questi indumenti Pinocchio si sente "un signore", e il babbo gli conferma che "non è il vestito bello che fa il signore, ma piuttosto il vestito pulito"<sup>1</sup>.

L'abito di carta fiorita è quello che accompagnerà il burattino lungo la maggior parte del romanzo, ed è lo stesso che ha ispirato quasi tutte le successive iconografie del personaggio, con qualche clamorosa eccezione, a partire dalle prime illustrazioni a opera di Enrico Mazzanti (1883). Ma nel romanzo compaiono anche un altro vestito e un paio di accessori. In particolare, nel cap. XXIX, Pinocchio, appena sfuggito dalle grinfie del Pescatore verde e avendo, immaginiamo, perso i vestiti in mare, sente il bisogno di coprirsi per poter tornare a casa. Tutto ciò che ha a disposizione è "un piccolo sacchetto, dove [si tengono] i lupini", il burattino prende il sacchetto vuoto, vi apre un buco sul fondo e due buchi dalle parti e se lo infila "a uso camicia" (p. 332). Questo è l'ultimo riferimento agli abiti di Pinocchio-burattino che troviamo nella favola. Naturalmente il libro non termina qui, ma dopo questo episodio il burattino torna alla casa della Fata dai capelli turchini e immaginiamo che questa lo provveda di un nuovo abito (uguale a quello che aveva in precedenza? Non lo sappiamo).

Troviamo però due riferimenti interessanti a due "accessori", entrambi costituiscono un corredo fondamentale alla storia: abbiamo infatti un collare (capp. XXI-XXII) che viene

messo al collo di Pinocchio quando questi si trova a “vestire i panni” del cane Melampo: “un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone”, legato a una catena (p. 244), che ci dà l’idea di essere appartenuto a un cane molto robusto e, probabilmente, cattivo. Indossando il collare Pinocchio si comporta da vero cane da guardia: si accovaccia sull’aia, dorme nel suo “casotto” e, infine, abbaia. L’altro accessorio del testo compare nel Paese dei Balocchi: per coprire le orecchie d’asino Pinocchio indossa “un gran berretto di cotone [che gli arriva] fin sotto la punta del naso” (p. 378). Il cappello è, qui, come nel caso del sacchetto di lupini, una sorta di “indumento d’emergenza” per nascondere i segni della “febbre del ciuchino” (ib.) ed evitare, così, la vergogna.

Di nuovo, alla fine (cap. XXXVI), torna il riferimento all’abito come a una connotazione di “status” sociale, Pinocchio ha messo da parte un po’ di soldi e può finalmente acquistare un vestito nuovo: “Quando tornerò a casa (...) sarò vestito così bene che mi scambierete per un gran signore” (p. 454). Pinocchio ha ormai imparato la legge degli uomini, ovvero che l’abito non dovrebbe fare il monaco, sente dunque il bisogno di vestirsi in modo adeguato, non più come un burattino né come un bambino. Per l’ennesimo gesto di generosità, questa volta nei confronti della Fatina, il burattino non solo viene trasformato in bambino vero, ma “Saltando giù dal letto, trovò preparato un bel vestiario nuovo, un berretto nuovo e un paio di stivaletti di pelle, che gli tornavano una vera pittura” (p. 458). Anche l’abito, dunque, fa da corollario al passaggio di stato del burattino.

Nel suo peregrinare tra infinite edizioni e trasposizioni, l’abito di Pinocchio ha subito, come la storia stessa, modifiche e adattamenti. Tre versioni visive, in modo particolare, hanno contribuito al formarsi di una idea di “abito di Pinocchio” per pubblici specializzati e non. Come già osservato da Fausto Colombo, i tre principali punti di riferimento nella produzione pinocchiesca sono, infatti, l’edizione originale del romanzo di Collodi e le illustrazioni di Enrico Mazzanti (1883), la versione cinematografica di

Disney (1940) e quella per la TV di Comencini (1972) (cfr. Flores d'Arcais 1994, pp. 95-120).

I disegni di Mazzanti vedevano il burattino indossare un abito a metà tra quello di un bambino dell'epoca e uno da marionetta, forse da clown: un cappello a cono, una camicetta a fiori con collo a gorgiera, un paio di calzoncini corti e stivaletti. Se questa versione a stampa era molto fedele alla descrizione collodiana e necessariamente storicizzata al momento della prima pubblicazione del testo, la sua successiva trasposizione a colori l'ha vista arricchita di un ulteriore elemento. Per essa si sono scelti infatti i colori rosso e verde, dunque i colori della bandiera italiana, a connotare anche geograficamente come italiano d.o.c. il burattino toscano.

La versione successiva alle tre sopra citate è quella americana di Walt Disney. Pinocchio indossa in questo lungometraggio un completino da tirolese, con salopette, panciotto e piuma sul cappello. Il burattino non è più toscano, dunque, ma è comunque caratterizzato geograficamente, almeno come "europeo". Altri due sono gli elementi interessanti di questa versione: un nastro azzurro al collo caratterizza il burattino come bambino e, assieme ai guanti, lo avvicina al personaggio dei fumetti simbolo di casa Disney, Topolino, collocandolo così anche all'interno del filone delle fiabe hollywoodiane (pp. 21-22). La caratterizzazione è dunque doppia: europeo di produzione americana.

Il Pinocchio di Comencini, infine, riflette meglio la dimensione non solo storica ma anche sociale in cui si colloca la vicenda. Per quanto riguarda l'abito, anche in questo caso è Geppetto che, appena finito di costruire il burattino, sente il bisogno di vestirlo. Il primo indumento di Pinocchio in questa versione per la televisione è un sacco di iuta, probabilmente simile a quelli che, nel romanzo originale, erano indossati dagli assassini (strana coincidenza). Geppetto, però, fornisce Pinocchio anche di un secondo abito, questa volta ritornando fedele all'illustrazione della prima pubblicazione: si tratta di un abito a fiori, decisamente di carta visto che anche l'abecedario è rivestito con lo stesso materiale, e un cappello a cono bian-

co<sup>2</sup>. Da qui in poi il guardaroba del burattino si arricchisce molto rispetto alla versione originale della favola, probabilmente grazie anche alla maggior durata del film per la TV: Mangiafoco regala a Pinocchio un vestito da uomo, di qualche taglia troppo grande: giacca blu su camicia bianca, pantaloni e cappello di panno grigi: “Dono di lustrissimo Mangiafoco”, dice il burattino al Gatto e alla Volpe.

Diversi sono i vestiti che vengono donati a Pinocchio dalla Fata, a partire da un pigiama azzurro, che il burattino di legno indossa nella casa sul lago, quando si trova a letto malato. Si succedono in seguito un abito verde, uno marrone e uno nero, da bambino per bene. La conclusione del racconto si ha, però, con la fuga di Pinocchio e del padre dalla balena. Il burattino rimasto nudo torna a essere bambino, questa volta per sempre (confermato dalla battuta “com’ero buffo quand’ero burattino”, pronunciata da Pinocchio), quando i due personaggi sono ancora nel ventre del mostro marino. Il bambino si ritrova vestito col sacco di iuta che aveva all’inizio, appena finito di costruire. Un ragazzo per bene, dunque, per Comencini, non lo si vede dall’abito che indossa, il vestito serve a riparare dal freddo ma non ha, in questa versione per la televisione, un connotato sociale forte come quello che aveva per Collodi.

### 3. Allestimenti teatrali

- 1998, Carmelo Bene, *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*.

La produzione dello spettacolo *Pinocchio* da parte di Carmelo Bene ha assunto, nel percorso teatrale dell’artista, un posto non occasionale raggiungendo nel 1998 la IV edizione. La prima, intitolata semplicemente *Pinocchio*, risale al 1961, la seconda è del 1965 e la vicenda del burattino vi è accostata alla parodia dell’Italiotta di fine secolo con i suoi moralismi piccolo-borghesi, vi compaiono bandiere italiane e viene citato il romanzo di De Amicis. Il terzo allestimento, *Pinocchio (Storia di un burattino)*, è del 1981 e lo

spettacolo si sviluppa in un contesto più mentale, con maschere splendide ma inquietanti che evocano un paesaggio psicanalitico dove tutto il testo viene recitato in playback. L'ultimo, dal titolo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*, è invece del 1998 ed è un connubio degli spettacoli precedenti (Palazzi 1998). Le quattro edizioni sono state ogni volta originali ma non troppo dissimili tra loro da un punto di vista iconografico.

Nell'ultima edizione la costumista Luisa Biglietti (R. S. 1998) ci consegna un Pinocchio dalle sembianze molto umane ma con un costante ricordo del burattino di legno tradizionale. Scompare il vestito a fiori collodiano, sostituito da un abito rosso con casacca e pantaloncini a sbuffo di velluto lucente, che conferisce a Bene l'aria di un ragazzino d'epoca<sup>3</sup>, corredato di un lungo collo di camicia bianco molto simile, forse volutamente, a una paio di lunghe orecchie d'asino (altro elemento iconografico tradizionalmente legato alla magia di Pinocchio). I capelli neri corvini tagliati alla fratino, assieme al trucco nero molto evidente degli occhi e delle sopracciglia, strano in qualche modo il personaggio dalla realtà elevandolo a una dimensione surreale, un po' inquietante ma sicuramente fiabesca (De Monticelli 1981). L'insieme ricorda l'immagine di un clown (quindi in parte anche il mondo del circo), comico ma anche malinconico (R. S. 1998).

Il viso e le gambe, minuziosamente decorate, mostrano in modo molto delicato le venature, per ricordare che il personaggio è di legno. Questo elemento e la presenza, immancabile, di un naso dritto e sottile, accompagnati dalla mimica di Bene, anch'essa appuntita e rigida, sottolineano la natura vegetale del personaggio (De Monticelli 1981).

Anche la bambina dai capelli turchini, unico altro personaggio ad apparire in carne e ossa, è vestita, simmetricamente al burattino, in velluto rosso fuori dal tempo, mentre tutti gli altri personaggi prendono forma e spessore attraverso maschere e pupazzi animati da Sonia Bergamasco, con la voce in playback di Bene, diversamente modulata volta per volta (Savioli 1981).

La scena è una vecchia aula di scuola, anche questa dunque un po' nostalgica, ma dall'aria autoritaria e repressiva, a destra è posizionata una lavagna, al centro una cattedra e a sinistra un banco che è anche macchina di tortura, dove siede Pinocchio, spostandosene di rado, perché è a esso legato per il collo tramite la lunga catena del cane Melampo, metafora di una più generale condizione di sottomissione.

Tutte le presenze "umane" del racconto collodiano, coloro che fanno parte di quella società fondata sull'etica del sacrificio, vengono presentate come mostruosi fantocci, maschere appunto, mentre una sghemba umanità, una specie di anarchismo infantile, viene conferita, nel suo abito un po' goffo e forse d'altri tempi, a Pinocchio (Palazzi 1998). E la sua trasformazione in bambino per bene, in bambino in carne e ossa avviene in modo molto semplice quando egli, solo alla ribalta, con ansia e tristezza, si toglie piano piano il naso di carta che ha avuto sempre sul viso e il legno diventa metaforicamente carne. Sia il burattino che il bambino sono stati uccisi. "Crescendo si è entrati nel mondo dei vivi, dei veri assassini" (Savioli 1981).

Ed è così che si conclude per Carmelo Bene la rappresentazione, definendo *Pinocchio* come

la storia di una sepoltura, la sepoltura dell'infanzia prematuramente sepolta, che scalcia nella propria bara. Adulta è la terra che ricopre Pinocchio. Adulta è la crescita insensata, "civile" e disumana (Rapaci 1981).

- 1992, Balletto di Toscana: *Pinocchio*.

Il *Pinocchio* del Balletto di Toscana, coreografato da Fabrizio Monteverde, con i costumi di Santi Rinciari, abbandona completamente l'iconografia più tradizionale del burattino. Eugenio Scigliano, che interpreta il protagonista, indossa un costume molto essenziale, una canotta e un paio di braghette corte bianche. Anche il caratteristico naso a punta manca nella caratterizzazione del personaggio, esso compare solo quando, in presenza della fata, si allunga a dismisura (una sola volta durante tutto lo spettacolo, forse

con riferimento freudiano), ed è in questa occasione che diventa talmente ingombrante da necessitare l'aiuto di quattro conigli neri (in frac) per essere trasportato. Come Pinocchio è vestito il compagno Lucignolo, anch'egli ragazzino, che trascinerà il Nostro nel Paese dei Balocchi.

Solo sul finale Pinocchio cambierà d'abito, indosserà camicia e pantaloni lunghi, da vero "adulto". Questa vestizione avviene sul palcoscenico o, meglio, su un lato di esso, in una zona che una poltrona segna come facente parte di un ambito familiare e intimo. Come nel romanzo di Colloidi, la vestizione con i panni di un adulto segna il termine del rito di passaggio. Allo stesso tempo, però, tutta la scena è occupata da altri "Pinocchi" che ballano<sup>4</sup>: un gruppo di danzatori, senza nasi finti ma con lo stesso abbigliamento che è stato del burattino per tutta la durata dello spettacolo, e che proprio grazie a ciò che indossano, né per alcun altro elemento caratterizzante, sono identificabili come altri burattini. Il mondo fuori è dunque un mondo di Pinocchi, o forse il mondo reale è in realtà un Paese dei Balocchi, dove non esistono regole, o dove ognuno si crea le proprie.



A Pinocchio cresce il naso per avere detto una bugia alla Fata, da *Pinocchio* del Balletto di Toscana, foto Marco Montanari, 1991.

Fabrizio Monteverde afferma:

Voglio mettere l'accento su tutto ciò che il racconto, e le fiabe in genere, hanno di fosco, nero, inquietante, su tutto quello che può restare impresso nella mente di un bambino che legge Pinocchio, sul mio ricordo più netto della lettura che feci da piccolo e che fu la martellata del Grillo Parlante (Cabassa 1992).

Ed effettivamente la scena più violenta di tutto lo spettacolo è senz'altro l'uccisione del Grillo, che Pinocchio colpisce accanitamente e ripetutamente con un lungo bastone. Anche altre sono le figure che contribuiscono a creare questa dimensione volutamente surreale e ambigua, come Mangiafoco, creatura androgina, dal corpo femminile e dalla testa pelata, con un costume che ricorda un giullare di corte e accompagnato da un vero e proprio esercito di bambole di ceramica, inespresse e inquietanti, le sue marionette. Il taglio che viene dato all'allestimento è una rilettura moderna delle problematiche della crescita nella fase adolescenziale. L'educazione è intesa come violenza: "Pinocchio è un bimbo, perciò istintivo, e rifiuta i condizionamenti impostigli dagli adulti" (Cabassa 1992), egli rimane affascinato dalle figure voluttuose del Gatto e della Volpe, che in questo allestimento diventano Gola e Lussuria, provocanti e sensuali. "Emblematica la fine quando tutti i personaggi, vestendosi, riprendono gli abiti di Pinocchio rivelandosi un'umanità di Pinocchi bugiardi" (ib.), l'educazione si ostina a farci crescere plasmandoci con bugie e falsità, come da rousseauiano "mito del buon selvaggio" (Cabassa 1992b). Il balletto si colloca fuori dal tempo, non c'è un riferimento a un periodo preciso, ma elementi di epoche diverse affiorano nel tempo della fiaba (Cabassa 1992c).

- 1994, Teatro della Tosse, *Nel Campo dei Miracoli o il sogno di Pinocchio*.

L'allestimento di *Nel Campo dei Miracoli o il sogno di Pinocchio*<sup>5</sup>, prodotto dal Teatro della Tosse, per la regia di Tonino Conte, del 1994, è realizzato, per quanto riguarda i costumi e le scene, su disegni di Emanuele Luzzati. Ricalca



Il carabiniere acciuffa Pinocchio per il naso, da *Nel Campo dei Miracoli o il sogno di Pinocchio* del Teatro della Tosse di Genova, foto Giorgio Bergami/Publifoto, 1994.

in gran parte un altro allestimento del 1982 dello stesso scenografo e dello stesso regista intitolato *Pinocchio Bazar in cielo e in terra*, una giornata di spettacolo organizzata a Pescia, tra la piazza di Pescia, quella di Collodi e il parco di Pinocchio, nell'ambito dei festeggiamenti per il centenario del libro (Ferrari 1995). L'abito di Pinocchio, nella forma, ricorda i disegni originali di Enrico Mazzanti, del resto tutto lo spettacolo, dal testo alle scelte registiche, è molto fedele al racconto di Collodi. A questo proposito, alcuni dettagli sono particolarmente interessanti.

Il primo è che Pinocchio è di legno: nella prima immagine Geppetto “si sveglia freudianamente con un grosso ceppo di legno ritto tra le gambe, e l'idea di sbizzarrirne un burattino” (Tortoreto 1995), e comincia a lavorare su un vero e proprio tronco. Anche Francesca Donato, l'attrice che impersona il protagonista, è “rivestita” di una “corazza” lignea, una sorta di armatura, con tanto di elmo, una calotta rigida e marrone a coprirle i capelli, che le “dà le movenze e la rigidità di una marionetta” (Guerrieri 1995) e



Pinocchio e i Pinocchioni nella casa di Geppetto, da *Nel Campo dei Miracoli o il sogno di Pinocchio* del Teatro della Tosse di Genova, foto Giorgio Bergami/Publifoto, 1994.

che ci rammenterà per tutta la durata della rappresentazione la vera natura del burattino. Questo “corpo” ligneo viene in seguito coperto con un vero e proprio “vestituccio di carta”, l’unica variante è nella decorazione: i fiori diventano pois, disegnati a mano, dunque volutamente artigianali come il burattino stesso<sup>6</sup>. L’abito della Donato rimane lo stesso per tutto lo spettacolo, vi vengono aggiunti alcuni dettagli con la trasformazione in ciuchino: sopra la scorza lignea (che in seguito dovrà essere liberata dai pesci), e sopra il vestito, che lo rendono ai nostri occhi ancora riconoscibile, Luzzati pone una testa d’asino e due “protesi” di iuta alle braccia (lo stesso materiale povero già usato da Comencini per rivestire il burattino appena nato), una sorta di prolunga in sacco dell’abito, che terminano in una paio di zoccoli di legno, le zampe anteriori del somaro. È così che Pinocchio passa dal paese dei balocchi al circo ed è così che qui si esibisce.

Importante, per questo spettacolo, fare riferimento anche ad alcuni costumi di altri personaggi. In particolare, sempre per la fedeltà al testo collodiano, il bisogno di inserire una voce narrante esterna alla rappresentazione viene risolto con l’invenzione dei “Pinocchioni”, Conte li definisce infatti dei “Pinocchi adulti” (c.r. 1994): quattro figure caratterizzate da una maschera “alla Pinocchio” dal lungo naso adunco, “quasi dei becchi di corvi” (Quadri 1994), che in qualche modo recitano la parte di Collodi, ovvero del narratore, e che si trasformano, all’occorrenza, in altri personaggi della fiaba. Uno di essi diventa, ad esempio, il Grillo parlante, anch’egli con naso da “Pinocchione” e frac verde. Ancora, con naso lungo, l’inquietante carabiniere, così cupo col suo lungo abito nero, e così alto sui trampoli:

Nere e minacciose – scrive Ferruccio Giromini – sono le divise del Potere, dei perennemente incombenti giudici e carabinieri, sempre pronti ad additare ideali di giustizia alti, ma astratti, dislocati immancabilmente altrove, sospesi in qualche iperuranio trascendente, non certo accessibili nella nostra povera realtà irta di sbarre e cancelli (Collodi 1996, prefazione di F. Giromini).

Dalla rappresentazione teatrale Luzzati passerà, in seguito, nuovamente al disegno, illustrando una edizione del romanzo di Collodi nel 1996 (ib.).

- 1996, Compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, *L'Isi fa Pinocchio ma sfar lo mondo desierebbe in ver.*

L'allestimento del gruppo Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa ruota tutto attorno a due figure principali: Marco Isidori, regista e primo attore della compagnia, che interpreta infatti il protagonista, da cui il titolo dello spettacolo: *L'Isi fa Pinocchio ma sfar lo mondo desierebbe in ver*, e una sorta di "rochetto-macchina delle meraviglie" (Gregori 1996), paragonata da alcuni alle macchine celibi di Picaia (Rigotti 1996), da cui escono tutti gli altri personaggi.

Pinocchio entra in scena con un gessato da gangster anni Trenta e cappello in coordinato, dalla distruzione di questo personaggio nasce Pinocchio-fanciullo. Sono quattro "pretini" in tonaca bianca, che compongono il coro, a strappare di dosso a Pinocchio gli abiti da "mondo dei doveri" e a lasciarlo in boxer, maglietta e scarpe nere: "uno stralunato fanciullo in calzoncini blu e maglietta bianca" (Garnero 1996).

Il bambino vero, dunque, il "progresso", la crescita è vista nel passaggio dal grande al piccolo, dall'uomo schiavo dei suoi doveri e delle imposizioni della tradizione all'attore libero, che recita in boxer e maglietta; è avvenuto esattamente l'inverso di quanto visto nell'allestimento del Balletto di Toscana. La produzione dei Marcido è da sempre volutamente contro il teatro colto, imbalsamato nelle forme più tradizionali, di conseguenza anche l'interpretazione di un testo tanto noto quanto *Le avventure di Pinocchio* passa attraverso uno stravolgimento totale degli usuali canoni rappresentativi, ovvero del mondo che l'Isi nel titolo annuncia di volere sfare. Il vero protagonista, infatti, non è tanto il personaggio Pinocchio quanto l'attore che lo interpreta: c'è il desiderio di mettere a nudo la realtà, fuori dalla finzione del teatro.

Quello di Isidori è un burattino anarchico, "sognante un mondo di evasione senza doveri" (Gregori 1996). E il naso? Una lunga bacchetta da direttore argentata, che chiaramente

te non porta sul viso bensì sotto braccio e che lo accompagna per tutta la durata dello spettacolo (Quadri 1996a).

-1999, Stefano Benni, *Pinocchia*

La Pinocchia di Benni, interpretata da Angela Finocchiaro, nasce con indosso l'abito del Pinocchio più comune, quello con maglietta rossa e braghette verdi, dei pupazzetti che compriamo come souvenir all'uscita dal Parco Collodi a Pescia e su tutte le bancarelle d'Italia. La Finocchiaro interpreta una marionetta moderna, senza fili ma con qualche microchip all'interno, un robot non creato dal padre Geppetto ma acquistato da una multinazionale giapponese. La sua caratteristica più importante è proprio il sesso, trattasi di esemplare femminile, voluto non da un uomo con desiderio di paternità ma da un fanciullo cresciuto che ha bisogno di un'amante e di una madre. Non si tratta dunque più della storia di un bambino che vuole crescere e diventare uomo, ma di quella di un uomo che desidera ritornare bambino. In questa versione della favola, infatti, la Fata dai capelli turchini non compare.

Presto vediamo Geppetto, Ivano Marescotti, istruire la bambola sui suoi doveri di "donna di casa" ed è proprio durante questa fase di "istruzione" che al costume della protagonista è aggiunto un dettaglio fondamentale, la gonna, a sottolinearne il sesso e, dunque, il ruolo sociale nel microcosmo del nucleo familiare. È lo stesso Geppetto che veste Pinocchia, attribuendole dei compiti.

Naturalmente il burattino-robot scappa e trova un Paese dei Balocchi che è "Babele griffata, un fronte di megavetrine" (AA.VV. 2000, p. 21), un mondo fatto di ambienti e situazioni profetizzati nei romanzi dello stesso autore. Nel mondo reale, fuori dalla casa di solitudine di Geppetto, l'abito è soprattutto segno per il riconoscimento del valore della persona, del suo carattere e del suo ruolo all'interno della società, non più solo nella famiglia; Pinocchia qui è diventata una sorta di pop-star e ne torna indossando una giacca di pelle borchiatà ma anche l'evidente segno del cedimento agli stereotipi della società di massa: un "gran berretto di cotone" (Collodi 1991, p. 378) con orecchie d'asi-



Geppetto mette la gonna a Pinocchia, da *Pinocchia* di Stefano Benni, foto Alfredo Anceschi, 2000.

no. Il vero Paese dei Balocchi è il mondo reale, che fa sì che i personaggi tornino a essere e a sentirsi soli.

Nell'interpretazione di Benni anche Pinocchio viene necessariamente coinvolto nel cambiamento che l'Italia sta subendo per allinearsi agli altri paesi del Mondo, scrive Franco Quadri:

Pinocchio come icona di questa Italiotta ansiosa di globalizzarsi che vediamo percorsa da mimetici intrallazzatori, mentre quei carabinieri che ci facevano paura leggendo Collodi da bambini restano significativamente assenti, inghiottiti dallo spirito conciliatore da grande papocchio che ci circonda (AA.VV. 2000, p. 21).

- 1973, Valentino Orfeo, *Pinocchi...ia*.

Esiste un'altra Pinocchia o, meglio, *Pinocchi...ia* nella produzione teatrale italiana. Si tratta di uno spettacolo del 1973, messo in scena dal Teatro Lavoro di Roma per la regia di Valentino Orfeo. In realtà Pinocchio è donna solo per il titolo, riadattato poiché la protagonista, Luciana Iannace, è, appunto, al femminile. Questa indossa una gonna a fiori, che riprende l'abito tradizionale disegnato da Mazzanti, ma sulla scena viene chiamata "Pinocchio", non si tratta dunque di una rilettura in chiave femminile della fiaba come per la versione di Stefano Benni, ma piuttosto di un'analisi della condizione umana che riguarda entrambi i sessi.

Di nuovo siamo davanti a una lettura rovesciata della morale collodiana, di nuovo infatti Pinocchio è un innocente che viene travolto da una società malata:

la spiritata e poetica protagonista passa attraverso tutte le esperienze di iniziazione al non-vivere sociale (...) il burattinaio sembra la maschera del potere, le sopraffazioni sessuali di questo Pinocchio ambiguo, innocente, cialtrone, la Fata che lo guida all'alcool e al sesso ("chiamami Turchina, sarò la tua Fata") (Doplicher 1973, p. 36).

Alla fine la protagonista rimane legata da fasce, simboliche catene, che condizionano l'esistenza dell'uomo (Danzusa 1973): "Dal fantoccio nascerà, sì, un essere umano,

come vuole il buon Collodi: ma il bimbetto appena nato si dibatte tra fasce che sembrano già catene” (Polacco 1973).

- 2001, Compagnia Virgilio Sieni Danza, *Babbino caro – Pinocchiulus sextet*.

Nell'allestimento di Virgilio Sieni i Pinocchi sono più di uno. La narrazione non segue il romanzo collodiano ma sembra piuttosto appoggiarsi alla versione “parallela” di Manganelli (Manganelli 1977), organizzata in una serie di frammenti non disposti in ordine cronologico, né legati per conseguenza logica. Il sipario si apre su un Pinocchio nero su scena nera, poco illuminata, il burattino è ancora di legno ma è ormai vecchio e, seduto, racconta la sua storia: “C’era una volta...”.

Durante il corso della narrazione, in immagini successive, vediamo poi apparire diverse versioni del protagonista. Il primo è il burattino appena nato, vestito molto semplicemente, il colore verde dei pantaloni rimane come collegamento al “Pinocchio italiano” e ce ne ricorda la natura vegetale, “di legno ancora fresco”<sup>7</sup>: è questa la fase della nascita e, poi, dei primi passi, Pinocchio esce da una quinta trasparente come dalla placenta materna, poi lo vediamo lottare per ottenere il controllo completo del proprio corpo.



Pinocchio rosa e verde da *Babbino caro*, *Pinocchiulus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Alessandro Botticelli, 2001.



Pinocchio bianco, da *Babbino caro*, *Pinocchiulus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Alessandro Botticelli, 2001.



Pinocchio nero, da *Babbino caro*, *Pinocchiulus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Alessandro Botticelli, 2001.

Appare in seguito un Pinocchio bianco, vestito come nei disegni di Enrico Mazzanti, come bianchi sono i personaggi che, per errore, hanno fatto la loro apparizione sulla scena: un re e una regina, probabilmente sfuggiti a qualche altra favola<sup>8</sup>. Questo burattino è “idealizzato”, è come dovrebbe essere in una favola per bambini, innocente e puro anziché crudele e violento. È timido e impaurito da una fatina sexy, con “sgargiante parrucca turchina, tailleur rosa e tacchi a spillo” (Quadri 2001) (mentre in un'altra scena, alle prese con il Grillo parlante: prima lo uccide poi cerca di farne sparire il corpo).

Nel balletto finale Pinocchio è nuovamente nero, si è però moltiplicato: ci sono infatti cinque Pinocchi, questa volta scuri non perché vecchi, bensì per lasciare spazio allo spettatore di proiettare loro sopra le immagini che si sono viste, le altre interpretazioni della favola, gli stereotipi più o meno infondati che ci portiamo dietro. Questa volta il colore neutro è una ricerca di identità, è Pinocchio che ricerca il vero se stesso. Il bianco e il nero degli abiti si contrappongono, dunque, come un pieno e un vuoto di significati: se il bianco attira tutti gli stereotipi della favola tradizionale (“C'era una volta un Re”), il nero costituisce una sorta di tabula rasa dove alle più diverse interpretazioni e versioni della favola è dato lo spazio per mostrarsi. I Pinocchi danzano su una scena senza quinte, la placenta che avvolgeva il palcoscenico è stata rimossa per svelare la natura del teatro e la finzione della favola, niente più bugie, dunque<sup>9</sup>.

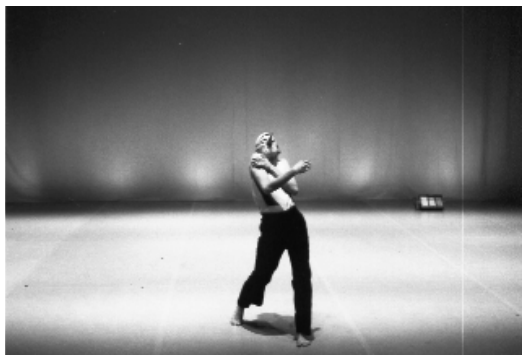
Nell'ultima immagine Pinocchio rimane nuovamente solo, terminato il sogno, ultimato il racconto, è adagiato su una sedia a dondolo. È ancora burattino perché ancora porta quel naso a punta che lo ha accompagnato durante tutta la narrazione. Ora il nero dell'abito torna a essere il nero della solitudine e della vecchiaia, della riflessione silenziosa, della ricerca dentro sé. Il Pinocchio dell'ultima scena si copre con una pelle d'asino, è quella del caro amico Lucignolo o è la sua, a ricordagli come era e come potrebbe ridiventare? “Il Pinocchio vecchio, alla fine davvero “Babbino Caro” sul dondolo, come la nonna delle fiabe, a suggerire (...) che l'ex burattino è leggenda. Morirà con una cicatrice al



Pinocchio bianco incontra la Fata dai capelli turchini, da *Babbino caro*, *Pinocchiusus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Massimo Agus, 2001.



Pinocchio e la Fata dai capelli turchini, da *Babbino caro*, *Pinocchiusulus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Massimo Agus, 2001.



Pinocchio, Mastro Ciliegia, Lucignolo e Geppetto, da *Babbino caro, Pinocchiulus sextet* della Compagnia Virgilio Sieni Danza, foto Massimo Agus, 2001.

naso ma non sarà mai altro che rinato” (Guatterini 2001). Lo spettacolo si inserisce nella ricerca di Virgilio Sieni sulla Fiaba e sui suoi personaggi archetipici (Poletti 2001).

- 2001, Teatri Uniti, *Pinocchio*.

Ritengo importante citare anche lo spettacolo messo in scena dai Teatri Uniti poiché, nonostante non presenti tratti particolarmente innovativi, è stato realizzato l'anno scorso, ed è dunque uno degli ultimi nati del filone “Pinocchio”. I riferimenti iconografici vanno, e li cita esplicitamente il regista Andrea Renzi, alle prime illustrazioni di Mazzanti per la pubblicazione a episodi e alla versione per la televisione di Comencini:

Il Pinocchio di Comencini rappresenta il più importante punto di riferimento – spiega il regista – soprattutto per chi appartiene alla mia generazione, e che aveva 10-12 anni quando venne trasmesso in TV (Gattuso 2001).

Il burattino - De Francesco viene alla luce con maglietta bianca e calzoncini corti, poi è vestito dal padre con l'ormai classica casacca a fiori e cappello a cono. Diversamente dalle illustrazioni di Mazzanti e dai costumi per altri spettacoli, primo tra tutti quello di Carmelo Bene, la casacca non ha colletto, risulta quindi alleggerita, in una versione più moderna e più pratica.

Il naso è una maschera, volutamente evidente come tale, “per De Francesco è come la maschera di Arlecchino” (Bandettini 2001). Tutto lo spettacolo parte da un desiderio di fedeltà all'originale collodiano, “ben sapendo che a teatro è un'illusione” (ib.).

#### 4. Conclusioni

Come abbiamo avuto modo di vedere, l'abito gioca spesso un ruolo fondamentale nel processo della costruzione del significato. Lo abbiamo visto caricarsi e farsi porta-

tore delle interpretazioni che i vari registi/coreografi hanno voluto dare del testo e, dunque, diventare parte integrante della sua traduzione.

Mi è stato chiesto se, alla luce di questa ricerca, possiamo pensare che esista un “tipo” di Pinocchio, un parametro fisso, nell’immaginario collettivo. La risposta è no, ovvero, non ne esiste soltanto uno e credo che, in questo senso, lo spettacolo di Virgilio Sieni costituisca una buona risposta. Due principalmente sono gli abiti che ricordiamo appartenere a Pinocchio: il primo è senz’altro l’abito di carta fiorita descritto da Collodi ma, con esso, è il completo pantaloncino verde più maglia rossa, ripreso da Benni, che sottolinea la presunta italianità del burattino. In realtà è chiaro che l’abito non costituisce certo un elemento-chiave tra i tratti identificativi del personaggio: Pinocchio vestito di nero o con costume da paggetto bianco resta, comunque, Pinocchio, e le ragioni della sua popolarità sul panorama internazionale vanno ricercate altrove.

Credo sia interessante, ancora, notare come in nessuno degli allestimenti studiati compaia l’abito di sacchetto di lupini che Collodi aveva ritenuto così importante per permettere al burattino di potere camminare per la strada, malvestito ma non nudo. A questo proposito, il confronto con un’altra ricerca fatta da Fausto Colombo (Flores d’Arcais 1994) in occasione del Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Collodi nel 1990 può essere d’aiuto. L’analisi di dieci versioni audiovisive del testo, infatti, rivela che l’episodio del vestito di sacco non compare mai, non solo non è presente, ma non viene neanche citato, né si sente il bisogno di sostituirlo con una variante.

Naturalmente gli allestimenti teatrali di *Pinocchio* non si limitano a quelli analizzati in questo saggio. Ricordiamo, tra gli altri:

- *Le avventure di Pinocchio*, del 1987, compagnia MODOC, “libero adattamento della favola di Carlo Collodi in versione rock e punteggiante”, scene e costumi di Lucio del Pezzo (Garzonio 1987).

- *Pinocchio de Bergerac*, del 1994, dove Daniele Formica veste i panni di un bugiardo single moderno, tra Collodi e Rostand.

- *La vita difettosa, memoriale nascosto per Pinocchio*, del 1997, realizzato dal Centro di Pontedera, per la regia di Roberto Bacci, dove Pinocchio è una

figlia-cavia lesa da un'operazione agli occhi sperimentata dal padre chirurgo. L'infortunio finisce per relegare la ragazza nel mondo dei freaks, in qualità di attrazione da circo. (...) Una giovane bionda, che reca un trauma all'iride al posto della faticosa dilatazione del naso pinocchiesca. (...) La stella della danza nei panni della quale deve umiliarsi il burattino-ciuchino di Collodi è una qualunque derelitta buttata in pasto alla gente (Di Giammarco 1997).

Infine, una versione in musical, per la regia di Saverio Marconi e musiche dei Pooh è in fase di allestimento al momento della stesura di questo testo.

<sup>1</sup> È una volta fuori dalla casa di Geppetto che Pinocchio si rende conto che il suo vestito non ha un valore commerciale, cerca di seguire l'esempio del padre che ha venduto la sua casacca per acquistare l'abecedario, e prova a ottenere i soldi per lo spettacolo delle marionette vendendo i suoi abiti, ma la giacchetta di carta è inservibile, "se ci piove su, non c'è più verso di cavarsela da dosso", le scarpe "sono buone per accendere il fuoco" e il berretto "c'è il caso che i topi me lo vengano a mangiare in capo!" (Collodi 1991, pp. 138-140).

<sup>2</sup> Anche Geppetto a un certo punto, dopo avere venduto la sua casacca per comprare l'abecedario al figlio, si aggirerà coperto di carta da giornale per ripararsi dal freddo.

<sup>3</sup> Questa scelta avvicina iconograficamente il Pinocchio di Bene a quello di Comencini, che indossava gli abiti "da bambino per bene" regalatigli dalla Fata.

<sup>4</sup> Cfr. spettacolo del "Teatro della Tosse", dove le quattro figure dei "Pinocchioni" confondono lo spettatore: chi è il vero Pinocchio? E chi è il bambino che deve crescere?

<sup>5</sup> La rappresentazione comincia infatti, e lo vedremo meglio in seguito, col risveglio di Geppetto: dal suo sogno di paternità prende il via la storia che si concluderà col ricovero di tutti i personaggi in una sorta di grande lettone, delle dimensioni del palcoscenico, che "archivia la loro visione onirica" (Quadri 1994; s.a. 1995); afferma lo stesso Emanuele Luzzati: "Già la prima scena definisce questa impostazione: una stanza disadorna, quasi beckettiana, dove

un uomo sogna. È un'apertura iperrealistica. Ad un certo punto la stanza, come se fosse una scatola magica, si spalanca ed è una vera esplosione di colori (...) Si creano così delle continue sorprese, che danno vita ad un sogno" (Ferrari 1995).

<sup>6</sup> Cfr. video *Totò a colori*, regia di Steno, Italia, 1952.

<sup>7</sup> Nanni, *Rebus d'infanzia*, testo prodotto dalla Compagnia Virgilio Sieni Danza.

<sup>8</sup> "C'era una volta... / – Un re! Diranno subito i miei piccoli lettori / – No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno" (Collodi 1991, p. 82).

<sup>9</sup> Credo sia interessante notare come in questo spettacolo tornino due elementi già osservati nei precedenti. Come nell'allestimento del Balletto di Toscana, infatti, c'è il bisogno di sottolineare che di Pinocchi non ce n'è uno solo ma tanti e, come per Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, assistiamo alla rivelazione della finzione della scena. Pinocchio, dunque, è reale ma non è uno, esistono diversi Pinocchi e sono, viventi, tra noi.

### *Emerografia*

*Pinocchi...ia*, 1973 - Regia: Valentino Orfeo - Interpreti: Luciana Iannace, Lamberto Carry, Rinaldo Clementi, Remo Licastro, Pino Lorin, Stole Miladinovic, Maria Lucia Dahl.

Recensioni:

Danzusa, D., 1973, *Tra sesso e droga*, «La Sicilia», 9 aprile.

Dolpicher, F., 1973, *Pinocchi...ia*, «Sipario», n. 323, aprile.

mc.b., 1973, *Pinocchi...ia di Valentino Orfeo al Teatro Lavoro*, «Avanti!», 3 marzo.

Pagliarani, E., 1973, *Fatina di Pinocchio illusione da video*, «Paese sera», 25 febbraio.

Polacco, G., 1973, *Pinocchi...ia*, «Momento Sera», 24 febbraio.

Vice, 1973, *Il sesso di Pinocchio*, «Espresso sera», 9 aprile.

*Pinocchio*, 1991 - Coreografia e scenografia: Fabrizio Monteverde - Compagnia: Balletto di Toscana - Costumi: Santi Rinciari - Protagonista: Eugenio Scigliano.

Recensioni:

Bertolazzi, L., 1992, *Una notte con Fred e Ginger*, «la Repubblica», 20 marzo.

Cabassa, C., 1992a, *Nel Paese di... Monteverde*, «Gazzetta di Reggio», 18 marzo.

Cabassa, C., 1992b, *E Pinocchio balla il rock*, «Gazzetta di Reggio», 20 marzo.

- Cabassa, C., 1992c, *Pinocchio smascherato*, «Gazzetta di Reggio», 21 marzo.
- Cabassa, C., 1992d, *L'altro Pinocchio*, «Gazzetta di Reggio», 22 marzo.
- Cinelli, A., 1992, *Da Bologna a Parma mille "prime" di teatro*, «l'Unità», 21 marzo.
- Collina, M., 1992, *Pinocchio*, «Mongolfiera», 20-26 marzo.
- De Biasi, G., 1992, *Il trasgressivo Pinocchio del Balletto di Toscana chiude a Reggio Emilia la stagione '91-'92*, «Quigiovani», 27 marzo.
- Paterlini, P., 1992a, *Pinocchio in danza*, «Gazzetta di Parma», 19 marzo.
- Paterlini, P., 1992b, *Pinocchio danzato*, «Gazzetta di Parma», 24 marzo.
- p.c., 1992, *Pinocchio*, «Grazia», marzo.
- s.a., 1992a, *Danza & danza*, «il Resto del Carlino», 16 marzo.
- s.a., 1992b, *Pinocchio si traveste al Valli*, «Gazzetta di Reggio», 17 marzo.
- s.a., 1992c, *Approda al "Valli" il Pinocchio riletto dal Balletto di Toscana*, «l'Unità», 19 marzo.
- s.a., 1992d, *Pinocchio rivisitato*, «Elle», marzo.
- s.a., 1992e, *Stasera danza Pinocchio*, «il Resto del Carlino», 20 marzo.

*Nel Campo dei Miracoli o il sogno di Pinocchio*, 1994 - Regia: Tonino Conte - Scene e costumi: Emanuele Luzzati - Interpreti: Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Francesca Donato, Pietro Fabbri, Giuliano Fossati, Roberto Romei, Alessandra Torre, Carmelo Vassallo.

Recensioni:

- c.r., 1994, *La storia di Pinocchio in una fantasmagorica edizione*, «il Giornale», 10 dicembre.
- Ferrari, M., 1995, *I sogni a colori di Pinocchio*, «l'Unità», 5 gennaio.
- Gibelli, M. G., 1994, *Pinocchio sogna e fa sognare Genova*, «Famiglia Cristiana», 14 dicembre.
- Guerrieri, O., 1994, *Viaggio nella poesia*, «La Stampa», 20 dicembre.
- Guerrieri, O., 1995, *Lo spettacolo accorto*, «Prima fila», marzo.
- m.b., 1994, *Pinocchio va alla Tosse tra sogno e trasgressione*, «La Stampa», 14 dicembre.

o.g., 1994, *Carissimo Pinocchio burattino d'Italia*, «la Stampa», 20 dicembre.

Quadri, F., 1994, *Il teatro ha il naso lungo*, «la Repubblica», 23 dicembre.

Rubino, M., 1994, *Burattino d'avventure*, «la Repubblica», 10 dicembre.

Tortoreto, W., 1995, *I colori di Pinocchio*, «il Centro», 22 gennaio.

Zanovello, S., 1994, *Pinocchio, sogno e incubi*, «Il Secolo XIX», 16 dicembre.

s.a., 1994, *Se Pinocchio è donna*, «Corriere Mercantile», 12 dicembre.

s.a., 1995a, *Pinocchio, mio figlio*, «Gazzetta di Reggio», 3 febbraio.

s.a., 1995b, *Occhio! È tornato Pinocchio*, «milleidee», febbraio.

*Pinocchio de Bergerac*, 1994 - Regia: Daniele Formica - Interprete unico: Daniele Formica.

Recensioni:

Chinzari, S., 1994, *Un Cyrano di nome Formica*, «l'Unità», 9 aprile.

Di Giammarco, R., 1994, *Formica e le sue bugie*, «la Repubblica», 9 aprile.

Sala, R., 1994, *Il naso per sopravvivere*, «Il Messaggero», 19 aprile.

*L'Isi fa Pinocchio ma sfar lo mondo desierebbe in ver*, 1996 - Regia:

Marco Isidori - Compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa - Scene e costumi: Daniela Dal Cin - Interpreti: Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Enrico il Camoletto, Ludmilla, Lai Marzia, Simona Rosso, Matteo Lantero, Sabina Abate.

Recensioni:

Garnero, F., 1996, *Pinocchio nel paese del teatro*, «Il Giorno», 5 aprile.

Geron, G., 1996, *La favola di Collodi diventa uno "sketch"*, «il Giornale», 5 ottobre.

Gregori, M. G., 1996, *Pinocchio, anarchico in boxer*, «l'Unità», 5 aprile.

Quadri, F., 1996a, *Pinocchio? Un poeta*, «la Repubblica», 13 maggio.

Quadri, F., 1996b, *Canzonette e sberleffi, Pinocchio va al varietà*, «la Repubblica», 6 ottobre.

Raboni, G., 1996, *Pinocchio? Molto meglio il silenzio*, «Corriere della Sera», 27 aprile.

Rigotti, D., 1996, *Pinocchio questa volta veste panni futuristi*, «Avvenire», 4 ottobre.

*La vita difettosa, memoriale nascosto per Pinocchio*, 1997 - Regia: Roberto Bacci - Testo: Stefano Geraci - Compagnia: Fondazione Teatro di Pontedera - Costumi: Monica Sereni - Scene: Marzio Medina - Interpreti: Nicoletta Robello, Giulio Maria Corbelli, Milena Costanzo, Giulietta De Bernardi, Roberto Romei, Roberto Rustioni.

Recensioni:

Di Giammarco, R., 1997, *Pinocchio nel mondo dei freaks*, «la Repubblica», 24 novembre.

Savioli, A., 1997, *Sorpresa: Pinocchio diventa una bionda*, «l'Unità», 16 novembre.

*Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*, 1998 - Regia: Carmelo Bene - Costumi: Luisa Viglietti - Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli - Animazioni: Filippo e Michele Maschera.

Recensioni:

Augias, C., 1996, *Il "Pinocchio" alienato di Carmelo Bene*, «Avanti!», 13 marzo.

Bassi, A., 1982, *Pinocchio sono io*, «Discoteca Milano», 20 marzo-20 aprile.

Bolchi, S., 1982, *Pinocchio: un inno struggente alla libertà*, «Epoca», 14 maggio.

Capitta, G., 1998, *Pinocchio, l'inesauribile fascino di un burattino di legno*, «il manifesto», 12 novembre.

Chiavarelli, L., 1982, *Nel paese delle meraviglie i burattini parlano in play-back*, «la Città», 2 gennaio.

Codignola, L., 1982, *Avara è questa recita*, «il Globo», 24 aprile.

D'Amico, M., 1998, *Carmelo Bene "Pinocchio" di nostalgia*, «La Stampa», 13 novembre.

De Feo, S., 1964, *Si salva solo Pinocchio*, «l'Espresso», 27 marzo.

De Monticelli, 1981, *Pinocchio si leva il naso e diventa Carmelo*, «Corriere della Sera», 7 dicembre.

Garrone, N., 1981, *E quel burattino, un giorno divenne un enfant terrible...*, «la Repubblica», 7 dicembre.

g.d.v., 1981, *Bene, tre volte Pinocchio*, «La Stampa», 8 dicembre.

L. P., 1966, *Pinocchio di C. Bene al Centrale*, «Ore 12 notte», 19 marzo.

Morsaniga, A., 1982, *La bugiarda voce di Carmelo Bene*, «la Sicilia», 16 gennaio.

Pagliarani, E., 1981, *Una Bambinaccia al posto della Fatina*, «Paese Sera», 7 dicembre.

- Palazzi, R., 1998, *Che guaio crescere per Bene*, «Il Sole 24 ore», 15 novembre.
- Poesio, P. E., 1981, *Questo burattino non ha fili*, «La Nazione», 7 dicembre.
- Quadri, F., 1982, rubrica *Il cartellone*, «Panorama», 4 gennaio.
- Rapaci, N., 1981, *Pinocchio, qua uccidono i bambini!*, «l'Unità», 6 dicembre.
- Rea, D., 1981, *s.t.*, «Il Mattino», 18 dicembre.
- Ronfani, U., 1982, *Com'è dura l'infanzia, Pinocchio*, «Il Giorno», 15 gennaio.
- R. S., 1998, *Carmelo Bene, burattino molto umano con Pinocchio un ritorno da favola*, «Il Messaggero», 12 novembre.
- Savioli, A., 1981, *Con le mille voci di Carmelo Pinocchio finalmente si fa uomo*, «l'Unità», 7 dicembre.
- Savioli, A., 1998, *Ritratto di Pinocchio da vecchio*, «l'Unità», 12 novembre.
- Stoia, D., 1996, *s.t.*, «Auto chic», agosto.
- Tian, R., 1981, *Pinocchio è un po' cresciuto ma non ha perso la grinta*, «il Resto del Carlino», 7 dicembre.
- s.a., 1981, *Un Pinocchio tutto suono*, «Avvenire», 2 dicembre.

*Babbino caro – pinocchiulus sextet*, 2001 - Coreografia: Virgilio Sieni - Compagnia: Virgilio Sieni Danza - Interpreti: Virgilio Sieni, Marina Giovannini, Samuele Cardini, Elena Giannotti, Michele Simonetti, Luisa Cortesi.

Recensioni:

- Cristoforetti, G., 2001, *La danza fiabesca di Virgilio Sieni*, «il manifesto», 11 maggio.
- Guatterini, M., 2001, *Nel circo del Pinocchio invasato*, «Il Sole 24 ore», 6 maggio.
- Poletti, S., 2001, *Il "Pinocchio" di Sieni. Piece violenta e aspra colma di pessimismo*, «il Giornale della Toscana», 9 maggio.
- Quadri, F., 2001, *Ecco Pinocchio che sogna la sua storia mai vissuta*, «la Repubblica», 9 maggio.
- Rizza, G., 2001, *Danzando nelle favole di Sieni*, «Il Tirreno», 17 maggio.

*Le avventure di Pinocchio*, 2001 - Regia: Andrea Renzi - Compagnia: Teatri Uniti - Costumi: Ortensia De Francesco - Interpreti: Roberto De Francesco, Tony Servillo, Alessandra D'Elia, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Francesco Paglino, Pierluigi Tortora,

Marco D'Amore, Diego Manduri.

Recensioni:

Bandettini, A., 2001, *Candido Pinocchio*, «la Repubblica», 14 marzo.

c.c., 2001, *In viaggio con Pinocchio*, «Corriere della Sera», 14 marzo.

Colomba, S., 2001, *Pinocchio*, «Il Giorno», 18 marzo.

Gattuso, F., 2001, *E alla fine Pinocchio si ritrova italiano*, «il Giornale», 14 marzo.

Giannini, L., 2001, *Pinocchio, per scavare nel mondo dell'infanzia*, «Il Mattino» (Napoli), 6 marzo.

Gregori, M. G., *Le avventure di Pinocchio*, [www.delteatro.it](http://www.delteatro.it)

Grossi, L., 2001, *Le avventure di Pinocchio, magia di un eterno candore*, «Corriere della Sera», 14 marzo.

Palazzi, R., 2001, *Collodi onirico e crudele*, «in scena», 25 marzo.

Pastore, A., 2001, *De Francesco e Servillo, cioè Pinocchio e mastro Geppetto*, «Il Mattino» (Caserta e Provincia), 6 marzo.

Poli, M., 2001, *Un Pinocchio elegante e lieve*, «Corriere della Sera», 18 marzo.

Quadri, F., 2001, *Pinocchio fra gli animali parlanti*, «la Repubblica», 29 marzo.

Rigotti, D., 2001, *Un burattino e un calzolaio portano in scena la semplicità*, «l'Avvenire», 23 marzo.

Volli, U., 2001, rubrica *Teatri e musica, scelto da Ugo Volli*, «la Repubblica», 20 marzo.

s.a., 2001a, *Un Pinocchio napoletano*, «Gazzetta di Parma», 6 marzo.

s.a., 2001b, *Le avventure di Pinocchio*, «zero2», 12-25 marzo.

s.a., 2001c, *Una favola autenticamente italiana*, «Gazzetta di Lecco», 16 marzo.

*Ajantala-Pinocchio* di Bode Sowande: gemelli diversi  
Isabella Maria Zoppi

La lettura è un percorso di viaggio che non sfida gli orizzonti ma si snoda in altezza e profondità. Si legge per scoprire, per trovarsi, per riconoscersi, per rifondare le nostre esperienze del reale in un universo fittizio che la pagina ci propone simile ma disuguale, a un tempo alieno e familiare, fasullo e sincero. Che sia nelle riflessioni della maturità o negli entusiasmi dei primi approcci, navigare la parola – scritta o pronunciata – seguendo il filo di una strategia narrativa da altri decisa è un atto che ricorda la funzione rivestita dai gesti del gioco nell'infanzia. Come i bambini si divertono con giocattoli che imitano la realtà – bambole, soldatini, aeroplani – per prendere confidenza con leggi fisiche, codici di comportamento, azioni o elementi della quotidianità con cui dovranno confrontarsi nel futuro, così potremmo dire, con Umberto Eco, che

leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso all'immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale (Eco 1994, p. 107).

La lettura, o l'ascolto della parola narrata, dunque sono una delle vie, uno degli strumenti a nostra disposizione per dare un senso al mondo, e questa potrebbe essere una delle ragioni principali per cui gli uomini da sempre condividono storie, applicando alla narrativa una sorta di funzione terapeutica: attraverso l'ordine della narrazione si tenta di

dare una forma al disordine dell'esperienza. E questa è, in fondo, anche la funzione stessa del mito: trovare una misura allo smisurato, portare una regola al caos, ridefinire il limite dell'orizzonte sondandone incavi e vertici.

La figura di Pinocchio, il legno animato, l'invenzione ingenua e incarnata, l'orma arguta e molesta di una fantasia infantile senza ombra di risoluzione – forse, l'eroe immaginario italiano più conosciuto nel panorama letterario mondiale – sembra avere immediatamente trovato, e a buon diritto, una collocazione all'interno del mito, accettando una nascita o un'evoluzione del linguaggio mitico in quanto aspetto regolato dalla storia dell'uomo, perché la mitologia è parola scelta dalla storia, dal reale, dalla contingenza. Noi raccontiamo o leggiamo il mito perché nell'interpretare la finzione cerchiamo di “fare una congettura sui criteri di economia che governano il mondo funzionale” (Eco 1994, p. 138). Uno degli elementi di maggior fascinazione delle vicende di Pinocchio risiede nel fatto che queste ci offrono l'occasione di “esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato. La finzione ha la stessa funzione del gioco” (Eco 1994, p. 163). L'esercizio del leggere allora diventa una palestra, un'interrogazione costante, un viaggio che in ultimo potrebbe condurre alla conoscenza del sé per tentativi e ripetizioni, ipotesi e innovazioni, incontri e partenze, e soste, lunghe soste per decodificare il messaggio se, come dice Eraclito a proposito dell'oracolo di Delfi, il dio non dice né nasconde, ma accenna soltanto. Dunque, se è vero che leggere è anche un atto di percezione esegetica, ed è un viaggio che non tocca distanze, è tuttavia vero che la letteratura ha la facoltà di avvicinare lontananze, di gettare un ponte tra continenti, culture e generazioni. Così è avvenuto per il nostro Pinocchio, che ha superato ben presto i confini dell'Italia per entrare direttamente a far parte delle storie letterarie di innumerevoli paesi.

Dalla pubblicazione in volume, nel 1883, a Firenze, le vicende del burattino affrontano e superano – mantenendosi intatte nel costante rinnovamento – tanti e tali versioni

e adattamenti da renderne pressoché impossibile il censimento lungo i percorsi tracciati da una “geografia libresca infinita” (Zanotto 1990, p. 7) che, assorbendo e restituendo uguale eppur mutata ogni differenza di costume e di sentire del territorio ospitante, raccoglie intorno all’essenza del Pinocchio italiano elementi di interesse sociale, etnico-antropologico e culturale che ne amplificano e ne arricchiscono la figura, grazie anche all’opera di traduttori e illustratori di grande talento. Versioni e adattamenti, muovendosi quasi di vita autonoma, hanno spesso oltrepassato il limite della parola stampata aprendosi verso i mondi più disparati per dilagare nel fumetto, nel teatro, nel musical, nel balletto, nel cinema, nella pubblicità e nel cartoon.

*Le avventure di Pinocchio*, tra gli italiani, è forse il libro più tradotto – in tutti i continenti, in molte lingue, in qualche dialetto e perfino in latino e in esperanto. Se è valida l’equazione traduttore/traditore, è vero anche che, per quanto riguarda il nostro burattino, alcune versioni si rivelano come tradimenti affatto casuali, oppure come consapevoli rimaneggiamenti intesi a impadronirsi della sostanza pinocchiesca e dei labirinti del testo originario per rivestirli di contenuti e accessori appartenenti al contesto ospite. Come avviene, ad esempio, ne *La chiavina d’oro* (1936), racconto del russo Aleksej Tolstoj con un lieto fine di impronta sovietica che risiede nell’affermazione da parte del protagonista della propria natura di marionetta, scelta che lo vede in ultimo capocomico nel ruolo che era stato di Karabas/Mangiafoco, felice tra i suoi simili lignei, lontano dal dubbio dell’ambiguità, mentre con la Fata Turchina (ipotesi di famiglia ricostruita) gestisce gli spettacoli del teatro dei burattini come se si trattasse della produzione di una cooperativa. Per guadagnarsi una nicchia nella mente e nei sogni di lettori tanto distanti per geografia e cultura, *Pinocchio* ha dovuto sottoporsi a traduzioni spesso opera di scrittori nazionali di talento e credibilità, autori che conoscevano e praticavano il patrimonio folclorico del proprio paese, in gran parte ricavato dalle singole tradizioni teatrali e carnevalesche, ed erano in grado di trasporlo nella narrazione collodiana, sottolineandone co-

si il valore morale intrinseco all'intreccio stesso. Un campione tra tutti è il Pinocchio del 1905 di Otto Julius Bierbaum che, nella logica della mitologia primitivistica di matrice sassone, decide di restare burattino, un pezzo di legno, una parte del bosco come era in origine e per sempre, in compagnia degli alberi fratelli, fedele a madre natura e alla regola del mutamento, rifiutando di accettare la stabilità implicita nella sembianza umana e definitiva che l'arte, la cultura e la società vorrebbero imporgli.

Se la figura di Pinocchio ha finito per integrarsi nell'immaginario collettivo di tante generazioni di lettori – generazioni apparentemente tanto lontane, sia dal punto di vista etno-antropologico sia da quello socio-culturale, sia lungo le coordinate dello spazio sia lungo quelle del tempo – è proprio grazie alle molteplici versioni dell'invenzione collodiana che si sono diffuse in ogni angolo della terra<sup>1</sup>. Dalla somma delle interpretazioni emerge un Pinocchio che abita il mondo, che appartiene al mondo intero senza perdere nulla della sua originalità. Un essere “multirazziale, specchio dell'anima di ciascun popolo” (Zanotto 1990, p. 8) che sceglie di ospitarlo. Nel volume *La fabbrica di Pinocchio* (Bettetini 1994), le diverse versioni delle *Avventure* collodiane sono ordinate secondo alcune categorie, o strategie interpretative; la categoria che ci sembra pertinente in questo contesto è quella della contaminazione, che prevede l'inserimento della figura del burattino all'interno di una struttura narrativa pre-esistente dove, operando un'interazione, contribuirà alla creazione di una seconda opera – altra? ulteriore? successiva? – del tutto nuova. In effetti, l'oggetto di questo saggio propone un caso di contaminazione particolare, in un'ottica multi-etnica. La struttura narrativa pre-esistente all'interno della quale vedremo agire il nostro Pinocchio non è un racconto scritto, come ci aveva abituati a pensare la classificazione di Bettetini, bensì un modulo della tradizione orale yoruba che trova forse proprio la sua prima versione scritta mentre viene ripreso, attualizzato e contestualizzato nel territorio – apparentemente tanto distante, geograficamente e culturalmente – di una metropoli nigeriana, probabilmente Lagos,

dando luogo all'opera teatrale del nigeriano Bode Sowande intitolata *Ajantala-Pinocchio* (Sowande 1997), sulla scena dagli inizi degli anni Novanta, rappresentata in Italia al Festival Internazionale del Teatro di Chieri (TO) nel luglio del '92, e pubblicata per la prima volta nel 1997 proprio a Torino<sup>2</sup>.

La scena di *Ajantala-Pinocchio* si propone come terreno di incontro e confronto tra un mito nigeriano e il nostro burattino, che ormai può essere legittimamente considerato un personaggio universale. Bode Sowande appartiene all'etnia yoruba e proprio nel mito e nel folclore yoruba è profondamente radicato tutto il suo teatro, che affronta soprattutto temi politici e sociali. Il pantheon yoruba – complicato ed esteso almeno quanto quello greco-romano, familiare ai fruitori occidentali – ha origine con l'Essere Supremo, Edumare; questi, dopo avere dato inizio alla creazione del mondo, incarica il dio Obatala di portarla a compimento e di governarlo per lui, poi si ritira nell'ozio eterno per occuparsi soltanto della propria felicità. Obatala è dunque il dio che presiede all'armonia delle cose create, affiancato da una moltitudine di altre divinità, gli Orisa – cioè i santi patroni – termine che indica l'insieme degli dei maggiori, tra i quali Orunmila, preposto all'oracolo e alla saggezza; Odara, dio delle burle e degli imbrogli; Ogun, che presiede al fuoco, al ferro e alla creatività; Sango, dio del tuono, del fulmine e dell'elettricità. A guardarli da vicino, ricordano figure conosciute: Giove, Apollo e Minerva, Mercurio, Vulcano... La grande differenza con la cultura occidentale, e questo fatto ai fini del nostro studio è di importanza rilevante, è che gli Orisa sono assolutamente vivi, e attuali, tanto che Ogun, dio del fuoco, del ferro e della creatività, non protegge oggi soltanto la figura tradizionale del fabbro del villaggio, cioè di colui che crea, che mette in atto le cose, ma è intitolato alla salvaguardia dell'arte in sé, della *techné*, dell'artigianato, dell'artefatto, dell'artificio e dell'artificiale, e dunque al presente è anche il dio delle tecnologie, e dell'informatica.

Quando Obatala il reggente, dio delle cose create, eccede con il vino di palma, l'armonia del mondo vacilla, e alcune delle sue creature meno riuscite ne approfittano per

sfuggire al suo controllo. Ajantala è uno spirito bambino che non è destinato alla terra, ma che riesce a giungervi ugualmente durante uno dei numerosi momenti di ubriachezza del dio Obatala suo padre. Ajantala dunque si presenta come generato da un dio, e allo stesso tempo da un fabbricatore. Pinocchio si trova a essere due volte figlio di un fabbricatore – legno originario di Mastro Ciliegia e figlio adottivo di Geppetto – e il naso di Mastro Ciliegia, definito dal Collodi “turchino”, non potrebbe essere viola per un eccesso di vino? Un atto di esuberanza etilica che permette al ciocco segretamente animato di rivelare il proprio spirito e sgusciare nel mondo, cioè nella bottega di Geppetto. Inoltre Pinocchio, nel suo essere figlio adottivo di un falegname, forse adombra la possibilità di rivelarsi una controfigura del Figlio divino.

Approfittando dello stato di ebbrezza del genitore, evento ciclico che immancabilmente sopraggiunge, Ajantala il figlio ribelle scivola nel creato per intrufolarsi all'interno di una famiglia o di una comunità dove porterà scompiglio e dolore, cagionati dal suo comportamento irriverente, aggressivo e irresponsabile. Irresponsabile, come spesso è pure il nostro burattino, ma non solo: il più delle volte Ajantala si mostra anche gratuitamente malvagio, e le beffe che opera sono mosse da un gusto per il male che è molto distante dalle burle di Pinocchio, mosse invece dal gusto di una risata incosciente. Lo spirito africano si incarna in una creatura dalla testa enorme e deforme, e in questa alterazione della norma la memoria ritrova l'anomala elasticità del naso di Pinocchio. Il burattino, con grande sgomento dei suoi due padri, si esprime verbalmente prima ancora di essere scolpito; non appena ha le mani, le usa per compiere uno scherzo ai danni di Geppetto, e gli toglie la parrucca; non appena si trova i piedi, li usa per scappare. Poche ore dopo la nascita, Ajantala parla e cammina come un adolescente, e inizia a commettere ogni sorta di atti contro la legge e la religione. La sua figura e la narrazione delle sue temibili gesta ricorrono spesso nel folclore yoruba. Nella versione tradizionale, Ajantala non subisce una morte im-

provvisa per mano del dio – come invece accade nella *pièce* di Sowande – ma invece, per decisione dei saggi della comunità, viene abbandonato nella foresta, dove lo spirito incarnato trascorrerà il resto della sua vita terrena dedicando ogni sforzo a terrorizzare gli animali.

I due eroi, Ajantala e Pinocchio, hanno molto in comune. Beffatori dal corpo bizzarro, dal senso etico personale, si muovono entrambi ai margini di una società che, a un tempo stesso, ne è affascinata e li teme – e che, in ultimo, non arriverà mai a comprenderli. Sono molti gli elementi e i segni che, se pure spesso di sembianza diversa, sono patrimonio di ambedue i personaggi quali, ad esempio, la natura duplice, la nascita meravigliosa, i legami parentali, i riti di passaggio, il destino di trasformazione – contenente *in nuce* la “minaccia” della resurrezione<sup>3</sup> che, se per Pinocchio potrebbe porsi come una promessa, un premio, per Ajantala rimane solo una condanna. E, infine, il desiderio di “normalità” da cui è animato il burattino, aspirazione che a tratti riveste la Fata Turchina di un ruolo che si potrebbe definire come di pacificatrice sociale, e che si trova in qualche modo rovesciata specularmente nell’ansia che muove ogni scelta di Ajantala. L’opera di Sowande, dotata delle strutture tipiche della commedia (malinteso, grottesco, agnizione, scioglimento chiarificatore, tono satirico), è una favola che – contro tutte le apparenze – si può definire “realistica” e che – benché radicata saldamente in una realtà specifica e in una precisa tradizione – è destinata a un pubblico senza età, senza appartenenza, senza distinzione.

Per avvicinarci al percorso seguito da Sowande per apparire lo spirito africano al burattino mediterraneo, occorre partire da una breve indagine sull’anima proteiforme del nostro Pinocchio e sulle sue molteplici trasformazioni. *Le avventure* sono una favola e non solo una favola. Questa loro unicità e diversità da ogni altra storia già narrata ha permesso di stimolare oltre un secolo di riflessioni tanto più intense e profonde quanto col passare del tempo si andava affermando – e non soltanto in Italia – l’attitudine del burattino a

resistere a simpatie e tendenze mantenendo inalterabile la sostanza della propria architettura. Una fiaba in apparenza semplice, netta, dall'aspetto nudo, a tratti austero – e invece un testo colmo di stratificazioni letterarie, di chiavi di lettura, di suggerimenti filosofici espressi in modo da poter essere liberamente colti apprezzati da lettori piccoli e grandi (Zanotto 1990, p. 27). *Le avventure di Pinocchio* sono state viste come un viaggio nell'inconscio, attraverso il confronto con grandi archetipi junghiani, al termine del quale si trova la conquista della propria individualità (Grassi 1981); sono state rilette in chiave esoterica, mentre cabala, numerologia, dottrine cosmogoniche e alchimia diventavano il possibile sostrato dell'invenzione collodiana (Tommasi 1992); Pinocchio è stato studiato come metafora dell'esperienza cristiana, dalla colpa originaria alla redenzione (Biffi 1977), o perfino come simbolo del cammino di perfezionamento della specie umana, un momento di passaggio tra l'animale e Dio (Gaylin 1992). Difficile dire, in un simile ventaglio di interpretazioni, quale potrebbe avere maggiormente solleticato l'immaginario a un tempo tipicamente africano e modernamente cosmopolita di uno scrittore come Bode Sowande.

Sowande, che si dichiara "affascinato dalla storia di Pinocchio fino dagli anni dell'infanzia" (Sowande 1997, p. XLII), per uno di quegli accidenti che disegnano vie misteriose, si è trovato a tenere una conferenza sulla sua interpretazione del burattino toscano a Bologna, nel 1988, all'interno di un discorso più generale che riguardava il ruolo dell'Italia nella letteratura mondiale. È stato a partire da quel convegno che il suo interesse per la storia di Pinocchio si è approfondito, quando Sowande si è accorto che il burattino aveva "un 'parente' nel folclore yoruba" (p. LXVII).

Il ribelle Ajantala nel pantheon yoruba è superiore agli altri *abiku*, gli altri spiriti bambini: la sua apparizione scatena il terrore, tutti si piegano alle sue beffe e agli scherzi crudeli, genitori, compagni, sacerdoti, giudici e re, finché un intervento superiore, divino, non giunge a renderlo in qualche modo inoffensivo, oppure, come avviene nell'opera di Sowande, finché gli dei stessi sono obbligati a discendere in

terra per ricondurlo in cielo prima che il creato intero sia rovesciato nell'abisso. Ajantala, generato dal caos, generatore del Pandemonio. Sowande, profondo conoscitore e abile manipolatore della forma teatro, sembra condividere l'opinione espressa da Luca De Filippo a proposito de *L'arte della commedia*, una *pièce* del 1965 firmata dal padre Eduardo, quando sostiene come dal "buco della serratura" del teatro sia possibile vedere la rappresentazione della realtà e, attraverso la sua finzione, capire la vita stessa. L'autore nigeriano, ancora una volta dedito all'esplorazione e alla denuncia del sociale (e ricordiamo qui l'attività giornalistica di Collodi, osservatore del sociale per professione), mette in scena la vita quotidiana di Lagos – ma potrebbe essere una qualsiasi metropoli dell'Africa contemporanea – nei suoi elementi di maggior contrasto: una neonata rapita da una madre sterile, un ristorante *à la page* delle cui pattumiere vivono bande di bambini di strada, servizi sociali dall'apparenza moderna e sofisticata ma affatto inadeguati ad affrontare la quotidianità di esistenze regolate al passo dell'abbandono, dello sfruttamento e della delinquenza minorile.

Nella sua rappresentazione della realtà tramite la finzione e l'allegoria, Sowande tenta di meglio definire e comprendere l'essenza spirituale della vita, mentre l'attenzione al contemporaneo si sofferma in modo particolare sulle istituzioni, sull'amministrazione della giustizia, sulla famiglia. Sowande unisce Pinocchio e Ajantala in un'avventura lunga un giorno sulle strade di Lagos con l'intento di offrire "un trattamento d'urto tramite il quale le allegorie diventano lezioni molto chiare e terribili per noi al giorno d'oggi" (p. XLIX). Questo intento pedagogico crea un filo diretto tra l'autore nigeriano e il nostro Collodi, pur restando ferma una differenza: la fiaba del toscano, pubblicata su un «Giornale» dedicato all'infanzia, in origine è scritta per educare i ragazzini, indirizzando alla via maestra tramite l'espedito di mostrare i risultati negativi ottenuti percorrendo le pur seducenti vie alternative. Non deve stupire che l'opera di Sowande, invece, ben radicata nella tradizione africana, pur essendo dedicata in termini generali a un gruppo di fruitori senza età, rivolga la

propria morale alla fascia adulta del pubblico, traendo dal patrimonio folclorico e dalle strategie della favola insegnamenti mirati al miglioramento sociale e culturale della comunità. Il personaggio di Ajantala, nell'interpretazione attuale dello scrittore, è un cattivo uso di talenti giovanili, la vendetta di un'infanzia abbandonata su una società che abdica ai valori della tradizione in nome della modernità, e che abdica al suo ruolo nei confronti del bambino, nei confronti del futuro. Ajantala è il riflesso dei mali della società umana che in definitiva danno forza al male che c'è in lui. In altre parole, peggiore si presenta la società umana, maggiore diventa la ribellione dello spirito bambino. Ajantala è una verifica e una prova perfino per il dio della creazione Obatala, che rappresenta per i mortali la manifestazione di un illimitato spirito di redenzione. Obatala, il dio padre, deve cercare di raggiungere il figlio, non importa quanto deforme e malvagio questo sia, per ricondurlo a sé, accettando così di condividere la responsabilità delle sue azioni. Nella visione di Sowande, Pinocchio, nella sua natura intrinseca, è un *trickster*, un beffatore, tanto quanto lo è Ajantala; Pinocchio desidera appartenere al mondo umano, e così Ajantala, ma allo spirito africano in ultimo è impedito poiché ha in sé – per dirla alla yoruba – un eccesso dell'ombra del dio. Inoltre, entrambi desiderano disperatamente l'amore dei genitori e, in questo, si fanno portavoce dell'inconscio collettivo e delle necessità di tutti i bambini di strada.

Tra gli aspetti che rendono fresco e presente il burattino creato da Collodi, come sottolinea Giovanni Gasparini, vi sono

la sua mobilità e la sua irrequietezza, segno insieme di una inquietudine esistenziale e di una attitudine alla ricerca che si esprimono concretamente nell'esplorazione del mondo fisico, nel vagabondaggio, nell'avventura, nell'incontro con gli altri che incroceranno il suo cammino. Pinocchio lo sentiamo vicino perché al pari di noi, membri di sistemi sociali che si dicono postindustriali, egli non sopporta vincoli o catene o tagliole che limitino la sua mobilità e la sua corsa che attraversa terre, acque e persino cieli (Gasparini 1997, pp. 7-8).

Mobilità e irrequietezza, che si rispecchiano diverse ma simili da un lato e dall'altro del Mediterraneo. Se una delle prime azioni di Pinocchio – primo sintomo di insofferenza e inquietudine – è sfuggire dalle mani di Geppetto, suo creatore, prima ancora che l'atto della creazione sia compiuto, perfezionato, anche Ajantala – creatura incompleta – in modo gemellare sfugge al controllo del suo creatore Obatala in un momento di imperfezione, durante un sonno alcolico e ipnotico del dio che è il rovesciamento di ogni atto di creazione, almeno di ogni creazione consapevole. Se Pinocchio, appena acquisita coscienza della propria velocità e dei propri desideri, spicca la corsa per allontanarsi da casa, Ajantala, pochi minuti dopo essere venuto al mondo, dopo un terribile e programmatico dialogo con la levatrice che lo vuole ingozzare a morte, avendolo scambiato per un neonato mongoloide (ed ecco l'ossessione per il cibo, le morti paventate o sfiorate dal burattino, mangiare o essere mangiati, inghiottire o soffocare e tutta una serie di spettri pinocchieschi di intrigante gemellarità), dopo questo dialogo rimasto solo, esce di scena danzando, rappresentando così in modo anche gestuale la risposta africana a un dinamismo di segno uguale ma di forza contraria, in quanto movimento di affermazione dell'esistenza e non moto di fuga.

Un burattino mobile e irrequieto, dunque, e senza fili. Con l'incanto tipico della fiaba, senza alcuna spiegazione, Sowande fa apparire improvvisamente Pinocchio nella metropoli africana, dove tutti lo riconoscono e lo accettano, Ajantala per primo:

AJANTALA Ah, l'unico Pinocchio che conosciamo, figlio della Fata Turchina e del crepacuore di un povero vecchio padre. Cosa ti porta al mio battesimo? Sai che sono nato oggi (p. 33).

Il burattino, presentandosi ai Bambini di strada, raffazzona in uno dei suoi tipici racconti slegati il resoconto sommario delle avventure passate prima di arrivare lì. Pinocchio dunque si mostra come un "viaggiatore in cerca del padre" (p. 37), come se quella fosse una stazione qual-

siasi del percorso, ovvero una tappa del cammino di iniziazione alla ricerca dell'identità. In questo modo l'autore africano, con il suo *Ajantala-Pinocchio*, pur rientrando nella categoria delle contaminazioni, come abbiamo già visto, sembra inserirsi anche nella teoria di quanti hanno scritto "continuazioni" alle *Avventure*. L'ampliamento e la ripetizione *ad libitum* delle vicende del burattino sono possibili grazie alla struttura della narrazione collodiana. Ognuna delle avventure è scomponibile e ricomponibile secondo uno schema riconoscibile e sempre uguale. Un soggetto – Pinocchio – tende a un oggetto – cibo, denaro, divertimento, ritrovare la Fata o il padre, o, più radicalmente, la trasformazione stessa in bambino "vero" – ma la sua azione è ostacolata da soggetti opposti – il Gatto, la Volpe, Lucignolo, Mangiafoco... Il soggetto, di norma, posto di fronte al bivio tra la strada maestra e le sue possibili deviazioni, opera la scelta sbagliata, ricavando così da ogni suo atto una sanzione negativa (il castigo, la galera, o più in generale uno stato di privazione), sanzione che guadagnerà il segno opposto soltanto al termine del percorso iniziatico compiuto dal burattino, quando la Fata Turchina, riconoscendo l'avvenuta maturazione del figlioccio, ne concederà la metamorfosi definitiva (Gasparini 1994, pp. 71-72).

Questo schema può essere applicato a innumerevoli variazioni, fino a creare testi che, muovendo dalle originali *Avventure*, contemplanò una quantità e una diversificazione pressoché inesauribile di eventi, a partire da vere e proprie continuazioni del testo collodiano per giungere fino ad avventure originali che esplorano territori più ampi nello spazio e nel tempo, proponendo nuovi episodi o prolungando la durata di quelli già ideati da Collodi. Abbiamo così, per citarne solo alcuni tra i più curiosi, *Pinocchio all'Inferno*, *Pinocchio nel Purgatorio*, *Pinocchio in Paradiso*; *Pinocchio fascista*; *Pinocchio esploratore*; *Pinocchio nuovo Maciste*; *Pinocchio ferroviere*; *Pinocchetto magistrato*; *Pinocchio in Venice*; *Pinocchio super-robot*.

Una menzione a parte merita *Il figlio di Pinocchio* (1971), di Giovanni Giraldi, che prosegue le vicende dell'eroe collo-

diano a partire dall'avvenuta umanizzazione. Pinocchio, diventato adulto, sposa la bella e dolce Angiola e ha un figlio, Pinuzzolo, che nasce come il padre – e come Ajantala – già in grado di parlare dal primo giorno di vita. Il figlio di Pinocchio si mostra ben presto un degno emulo del padre, vivace architetto di innumerevoli marachelle a danno di cose, animali e persone, e coinvolge il circondario nella sua sinistra o maldestra inventiva – come Ajantala – senza mostrare un solo istante di rammarico o pentimento – al contrario di Pinocchio. Grazie alle vitamine che gli somministra Geppetto, ansioso di vedere il nipote diventare una creatura più ragionevole e meno turbolenta, a quattro mesi Pinuzzolo ha già raggiunto la statura di un bambino di sei anni, e dunque viene obbligato dalle regole della collettività a inserirsi in una scuola, dove porta la sua irrequietezza con sé. Il monello, seguendo un percorso *à rebours* ma in qualche modo predestinato, chiede al nonno di poter essere anche lui un burattino, e Geppetto decide di accontentarlo. Compiendo quella che sarà l'ultima impresa della sua lunga vita, il falegname costruisce un teatro e lo riempie con cento marionette e qualche animale, compagnia con la quale Pinuzzolo potrà soddisfare la sua ansia di avventure e ritrovare con i sogni di bimbo l'indole infantile che la società, nell'ansia di vederlo crescere secondo i dogmi, gli ha sottratto. Ma, nonostante il viaggio fantastico, che lo conduce ovunque, perfino in Paradiso, e le promesse fatte, al rientro Pinuzzolo torna a essere quello che la sua natura vuole e – come Ajantala – cresce “sbagliato” (Giraldi 1971, p. 201), scegliendo sempre le vie storte e il lato oscuro, cambiando le barricate come i vestiti, non lavorando un giorno solo nella vita, non combinando altro che guai. Pinocchio morirà vecchio e solo, senza aver più notizie del figlio, disperso a far danni nel mondo, lamentando indifferenza e incomprensione:

I bambini mi hanno preso come ero, cioè un burattino di legno, birichino, distratto, credulo, ingenuo, buono. Ma quelli che scrivono i libri mi hanno trattato male. Hanno travisato tutto (p. 203).

Ma la pena più grave subita dal Pinocchio di Giraldi è quella irrimediabile, legata alla crescita, alla scrittura, all'interpretazione, all'inquadramento: "quelli che scrivono i libri" gli hanno "sottratto anche l'innocenza" (p. 204). Quell'innocenza che marca la differenza fondamentale tra la figura di Pinocchio e quella di Ajantala, gemelli diversi. Ajantala compie un cammino simile a quello di Pinuzzolo: nasce già adulto, indisciplinato, farabutto, contrario alle norme, delinquente, senza pietà, ma i suoi passi – apparentemente tanto negativi – lo conducono a tornare bambino, che è quanto il suo spirito alienato in fondo anela, quando grida la domanda a cui non c'è risposta: "Mia madre! Chi è mia madre? / Chi sono i miei genitori?" (p. 25). Per tornare all'innocenza dell'infanzia, anche per Ajantala è necessaria una rappresentazione, ben diversa però dallo spettacolo della compagnia di burattini inventata da Mastro Geppetto per il ribelle Pinuzzolo. Lo spirito yoruba fatto bambino, nella messa in scena finale della sua ultima smargiassata, quella sfida estrema che gli costa la vita nella paura della morte – così umana – ritrova per un attimo l'innocenza perduta – o mai avuta? – spirando tra le braccia del padre.

AJANTALA Ah, avrei dovuto sapere.

Davvero avrei dovuto capire.

Tu sei l'unico che può prendersi la mia vita, l'unico che può anche dare la vita.

Tu sei la clessidra dei miei ultimi momenti, la clessidra di tutte le vite.

OBATALA (*lentamente*) Chi sono io?

AJANTALA Padre, padre, il mio vero padre.

Il Pinocchio toscano intreccia una danza costante con la morte, la invoca, ne è inseguito, la rasenta, la sfugge. L'appuntamento definitivo si presenta sotto varie forme, come diversi sono i regni cui appartiene l'eroe collodiano: più volte lo minaccia una morte vegetale, l'essere bruciato; lo insegue una morte animale, l'essere mangiato, fritto come

un pesce o inghiottito dalla balena; lo corteggia una morte del tutto umana, per malattia, suicidio, o impiccagione. Ajantala invece, la cui natura non è molteplice ma duplice, si trova a fronteggiare una sola possibilità: l'essere soprannaturale incarnato muore come un uomo, stroncato dal dito del dio, che si riprende quanto è suo. Obatala il creatore, il padre, abbandonando le spoglie umane di Ajantala alla giustizia degli uomini, riporta lo spirito ribelle yoruba a quel cielo che ne è a un tempo la legittima dimora e l'infinita prigione. Fino alla prossima ubriacatura, e alla prossima fuga.

La *pièce* di Bode Sowande si colloca lungo un percorso singolare, che permette di leggerla in parte come una continuazione, in parte come una creazione originale dove, muovendo da una stazione nuova della *quest* del burattino, si indagano gli archetipi e gli elementi culturali caratterizzanti una geografia e una storia altre. Mettendo in scena un Pinocchio africano, Sowande riprende molte delle componenti collodiane, a partire dal personaggio della Fata, qui diventata la Blue Lady – la Dama Turchina – che entra a buon diritto a far parte dei santi patroni, quegli Orisa che per tutta la durata della rappresentazione osservano le creature e gli eventi, sempre presenti sul fondo del palco. Tuttavia, alla figura della Fata Sowande dedica poco spazio, forse perché appartiene a una cultura distante, mentre le marionette e i burattini sono elementi di un teatro rituale molto diffuso sul territorio africano. La Blue Lady indossa vesti turchine, lunghe fino ai piedi, e un cappello a cono di uguale colore – da fata, appunto. Mantiene per tutto il tempo un atteggiamento ieratico e remoto, specie nei brevi dialoghi che ha con Pinocchio, e nella compostezza dell'aspetto racchiude una qualche connotazione religiosa che rimanda all'iconografia cristiana. La Dama Turchina è introdotta come una fata-madre: “Come sapete sono una fata, buona d'animo e di grande pazienza e credo che un giorno anche Pinocchio sarà un bravo bambino” (p. 49). Segue da lontano, consola e interviene al momento del bisogno, ma il ruolo principale che Sowande le disegna è

molto diverso da quello originale: in un mondo sovvertito dal caos, governato da spiriti ribelli, dominato da furto, corruzione, violenza e fame, la Blue Lady con un'unica dichiarazione esprime partecipazione, consenso e distacco, sottolineando la formula che sembra stare più a cuore allo scrittore nigeriano, in mancanza della quale diventa impossibile trovare un ordine e una dimensione che rendano umana l'umanità. La frase cardine è: "Sono un eterno testimone di giustizia" (p. 113).

Al contrario di Collodi, Sowande moltiplica le figure femminili – Madama Mercato, la Levatrice, Madama Assistenza Sociale, Abigail, la madre della bimba rapita, Abiye, la madre sterile – e in ognuna di queste di volta in volta sembra trasferire, a volte esaltandole, a volte sbeffeggiandole, qualcuna delle caratteristiche della Fata Turchina – l'indole infermieristica, l'atteggiamento materno, la freddezza, la saggezza, l'amore per l'ordine, il senso della responsabilità. Inoltre, tra gli Orisa, se il dio padre Obatala rispecchia la figura del falegname Geppetto, come abbiamo già visto, il dio della saggezza Orunmila si pone come una sorta di Grillo parlante, che agisce da intermediario, offre lezioni di morale e soprattutto oracola il futuro di Ajantala tramite il lancio dei sassolini sul vassoio Ifa, strumento di divinazione e tramite stesso del passaggio del dio che il bambino/mostro in ultimo spezzerà, oltraggio estremo nell'estremo e ineluttabile rifiuto all'obbedienza, attirandosi così la punizione inesorabile e definitiva, cioè la morte. Nella versione di Sowande, non è il Grillo a essere ucciso, ma è la saggezza stessa che si risolve a uccidere l'eroe negativo, in un rovesciamento parallelo tipico delle vicende dei gemelli diversi. E poi, ancora altri elementi collodiani: il dio delle burle e degli inganni Odara potrebbe racchiudere in sé le tentazioni del Gatto, della Volpe e dell'omino di burro. Il capo dei Bambini di strada Maracas si presenta come un degno emulo di Lucignolo, mentre l'Ispezzore di polizia e il Poliziotto del mercato sono apparentabili alle figure dei gendarmi.

In molti modi Ajantala e Pinocchio si mostrano gemelli. Il Pinocchio di Collodi, veloce e nervoso, non sopporta di

essere privato della libertà di movimento. Ugualmente, Ajantala è figlio della velocità, caratteristica che si esprime nella volontà del bambino/mostro di ottenere tutto, e subito – oggetti, come il cibo, per sé e per gli amici, e gli abiti, ma anche grandi cambiamenti, come il sovvertimento dell'ordine sociale, o mete impegnative, come la conoscenza. La fretta lo domina, ma in fondo lo spirito ribelle sa di avere con la vita terrena un contratto a termine a breve scadenza. Tuttavia, rifiuta di accettare il fatto che, soprattutto per quanto riguarda la conoscenza, il cammino che porta al conseguimento dei propri obiettivi è lungo, e spesso lento e tortuoso. La velocità sembra appagare l'innata irrequietezza dei due: se Pinocchio fugge *di corsa* dalla casa di Geppetto per così dire “appena nato”, Ajantala si allontana dal luogo della sua nascita *danzando*, rapidamente, al ritmo tribale dei tamburi. Anche Ajantala non sopporta di essere privato della libertà. In effetti – specchio dell'ombra, riflesso del contrario, gemello diverso – non è mai lui che viene legato, ma è invece lui che lega: prima, Madama Assistente Sociale che nasconde l'immagine della madre mai avuta; in seguito, il suo stesso padre Obatala quando, nel finale tragico, lo affronta senza riconoscerlo. Del resto, il conoscere e il riconoscere sono gesti che richiedono tempo. L'unico modo per spezzare la catena dei disastri innescati da Ajantala, per fermarne la corsa verso la distruzione, è spezzare il suo spirito, e questa sarà l'inevitabile conseguenza all'oltraggio da lui compiuto nel rompere il vassoio Ifa, simbolo della saggezza offerta dalla tradizione, e rifiutata – il doppio, gemello diverso, del libro senza frontespizio e senza indice sul quale un Pinocchio coscienzioso studierà, maturando la propria trasformazione in bambino “vero”.

Il Pinocchio di Sowande, al contrario di quello colloidiano, si muove sempre sulla scena a un passo rilassato, e non sembra risentire in modo particolare della privazione della libertà che subisce quando lo mettono in prigione per un equivoco, credendolo Ajantala, nonché un ladro di neonati. Benché in cella trovi di che lamentarsi, non ricorda certo il burattino che, in attesa della Lumaca, sviene per-

ché ha un piede intrappolato da ore nella porta della casa della Fata Turchina, che ha preso a calci in un accesso di collera. Ciò che tocca da vicino il Pinocchio africano non è tanto la mancanza di libertà quanto l'assedio della fame, e quindi la privazione dei dolci contenuti nel cesto che ha rubato e che gli viene sequestrato. Difatti, non mette il suo ingegno al lavoro per uscire dalla galera, ma trova il modo di sfruttare a suo favore le circostanze, e cioè il malinteso che lo vede incarcerato sotto le spoglie di Ajantala, per ottenere la cena della guardia che lo ha in custodia facendole diventare a tutti gli effetti "mentite spoglie", e dunque dichiarando di essere chi non è, e promettendo al poliziotto la foto che questi vuole, lo scatto che lo renderà famoso su tutti i giornali per avere catturato il mostro.

ISPETTORE Chi ti credi di essere?

PINOCCHIO La foto pubblicitaria di un ispettore di polizia (p. 101).

Ed è a questo punto che Pinocchio, nell'innocenza di una contrattazione divertente e divertita che rimanda a quella avvenuta tra il contadino e il burattino imprigionato nella tagliola, rivela in modo esplicito la sua identità nascosta, il riflesso dell'ombra del dio, l'appartenenza a una sistema binario che lo vede gemello, speculare allo spirito yoruba:

ISPETTORE Chi ti credi di essere?

PINOCCHIO Il fantasma di Ajantala nella fantasia di un poliziotto (p. 103).

Qui Pinocchio mente, come mente nel racconto colloidiano, ma da Sowande la bugia è intesa a fin di bene. Difatti, al burattino non cresce il naso, esattamente come avviene quando usufruisce di "mentite spoglie" il Pinocchio toscano, confessando di essere un vero malandrino – una sorta di legittima difesa in un mondo alla rovescia – per poter usufruire dell'amnistia che lo farà uscire dalla prigione della città di Acchiappacitrulli. In realtà, il Pinocchio di

Sowande qui si apparenta alla figura del *trickster*, il buffone/truffatore della tradizione africana che, invece di forzare la realtà o di soggiacerle, preferisce piegarla ai propri desideri con i suoi trucchi, astuzia e arguzia *in primis*. Inoltre, in questo caso entrambi i Pinocchi forse non mentono in senso stretto, nel senso che non stanno dicendo una bugia, ma stanno solo ammettendo, riconoscendo pubblicamente la propria duplicità, la parte segreta del sé, quella ir-riconoscibile e non dominabile, che per uno significa assumere il ruolo del “malandrino” ufficializzato, e per l’altro significa incarnare il proprio “doppio”, il gemello Ajantala.

Le avventure del Pinocchio africano, interpretato con spirito animista da Sowande, a differenza di quelle del suo predecessore toscano non prevedono l’intervento di animali, probabilmente perché nella tradizione africana le vicende che vedono protagonisti gli animali sono solitamente ambientate nella foresta, nella savana, nel deserto o nei territori delle acque, mentre le metropoli non hanno spazio per una fauna la cui esistenza sarebbe solo di intralcio alla lotta stessa per la sopravvivenza degli umani. Ma i grandi temi trattati dalle due opere sono comuni: la fame, la miseria, l’inganno, la pulsione verso l’oscurità, l’ambizione a migliorarsi, la delusione nei confronti della giustizia, la sfiducia nelle istituzioni, il desiderio di una famiglia, di una forma di “normalità”, di una collocazione sociale. Il legame tra il Pinocchio collodiano e Ajantala è sotterraneo e profondo, e questo perché, parole di Bode Sowande,

oggi la mitologia dei bambini di strada nelle città moderne rimane la stessa, sia in Europa sia in Africa. Il bisogno d’amore è lo stesso e perciò ho *dovuto* [il corsivo è nostro] scrivere questa commedia nella quale mito e allegoria diventano una chiara visione della magia moderna (p. LI).

E mi piace sottolineare qui il senso della scelta di Bode – la scelta di chi scrive con il cuore, per la propria gente – racchiuso tutto in quel verbo, “ho *dovuto*”.

La grande differenza tra Pinocchio e Ajantala rimane circoscritta al fatto che per noi italiani – noi europei, noi occidentali – le avventure del burattino cominciano e cominceranno sempre nel tempo mitico della favola, con la formula del “c’era una volta”, mentre lo spirito di Ajantala nella cultura yoruba appartiene a un folclore e a una religione intessuti nell’esistenza quotidiana, e quindi c’era una volta, c’è oggi e sempre sarà. Forse, grazie a Sowande, il nostro Pinocchio, che già era diventato un personaggio universale, entrando a far parte del pantheon yoruba diventa ora immortale, almeno finché l’etnia yoruba esisterà e continuerà a tramandare la propria mitologia, inventando, intessendo e raccontando attorno alle proprie figure sempre magie nuove e moderne, intrecciate tra il reale, il mito e l’allegoria.

Concludiamo qui le nostre considerazioni, senza essere giunti a un punto fermo. Non chiedete metodo, non ce n’è per il momento. Qui il pensiero si agita ancora come in un caleidoscopio in cui inserire brandelli di dati e di intuizioni. Si agita, si tira sul tavolo, ed emergono di volta in volta figurazioni nuove dai frammenti del racconto di Collodi e della *pièce* di Sowande che si intersecano sempre in modo diverso. Oggi abbiamo scrollato il caleidoscopio su queste pagine. Al lettore la scelta del metodo con cui leggere i suggerimenti che abbiamo portato – come il divinatore sceglie in quale modo interpretare i sassolini che sono stati gettati sul vassoio Ifa della divinazione. Noi per ora abbiamo adottato l’approccio africano. Quando scuotendo il caleidoscopio e lanciando le schegge colorate i disegni inizieranno a ripetersi uguali, a segnare un ordine, allora smetteremo di tirare a sorte, organizzeremo secondo una regola anche i pensieri e – forse – scriveremo un libro sulle nostre riflessioni. Senza frontespizio, senza indice.

<sup>1</sup> Ricordiamo 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 Sovieti-

ca, 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.

<sup>2</sup> Sowande, B., 1997, *Ajantala-Pinocchio*, nota introduttiva di C. Gorlier, trad. e cura di I. M. Zoppi, «Tracce», n. 3, Torino, La Rosa Editrice.

<sup>3</sup> A proposito del tema della resurrezione nelle *Avventure* collodiane – e nella fiaba in genere – vedi tra gli altri *Contro Mastro Ciliegia: commento teologico a Le Avventure di Pinocchio* (Biffi 1977); *Il cigno: rilettura di una fiaba di Andersen: Il brutto anatroccolo* (Ghini 1990); *Pinocchio. Analisi di un burattino* (Tommasi 1992); *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici della fiaba* (Bettelheim 1977).

## Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli *Gianfranco Marrone*

*Un prete travestito da mummia non è né prete né mummia, ma forse sta raccontando qualcosa su entrambi gli affascinanti argomenti (LP, p. 11).*

### *1. Fra pinocchiesco e pinocchiologia*

*Le avventure di Pinocchio* – oggi – può significare due cose: il titolo del libro di Collodi, ovviamente, ma anche le peripezie che questo libro ha vissuto nel tempo e nello spazio. Da un parte ci sono, nel testo, le avventure del burattino protagonista; dall'altra, nella semiosfera, le avventure del testo stesso, che ha attraversato culture, lingue, media, arti molto diversi, restando però, in un modo o nell'altro, sempre uguale a se stesso. Il problema, per noi, è quello di mettere in relazione queste due parti, di cercar di comprendere e di spiegare se e in che modo la struttura del libro (ai suoi diversi livelli) possa motivarne il successo. Si riuscirebbe così ad agganciare la presunta unicità e autonomia dell'opera alla sua base culturale o, viceversa, a ricostruire il contesto pragmatico della sua ricezione, più che come una catena unidirezionale di fonti, come una rete di traduzioni, con regole discorsive locali volta per volta esplicitabili dall'analisi.

In occasione del centenario dell'apparizione del personaggio sul «Giornale per i bambini», Italo Calvino aveva provato a fornire una spiegazione testuale interna 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 rit-

mo, 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).

Questo ritmo narrativo efficace, secondo Calvino, 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” (p. 801). La prima caratteristica de *Le avventure di Pinocchio* è per Calvino quella di possedere un enorme “potere genetico”, tale per cui il romanzo di Collodi è diventato più o meno consapevolmente un modello per qualsiasi narrazione e, addirittura, per qualsiasi forma di scrittura (“dato che questo è il primo libro che tutti incontrano dopo l'‘abbeccedario’ (o prima)” (p. 803). La sua seconda caratteristica sta invece nella capacità “d'offrirsi alla perpetua collaborazione del lettore, per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato, operazioni sempre utili se compiute rispettando il testo e solo quello che c'è scritto” (p. 804). Si spiega così l'infinito proliferare di testi intorno a *Pinocchio*, e si stabilisce al tempo stesso una prima grande tipologia di questi testi, un abbozzo d'articolazione della rete intertestuale post-collodiana: da un lato le operazioni di scrittura o, meglio, di riscrittura, come le continuazioni, le attualizzazioni, le modifiche della trama e dei personaggi ecc. (ossia tutto ciò che potremmo chiamare il *pinocchiesco*); dall'altro lato le operazioni di lettura e d'interpretazione, di chiosa e di commento (che potremmo indicare genericamente come *pinocchiologia*).

C'è però un testo, dice Calvino, che riesce a mescolare sapientemente pinocchiesco e pinocchiologia, essendo al tempo stesso una scrittura e una lettura, una riscrittura e un commento, una nuova narrazione intorno al personaggio e un'ennesima interpretazione del libro che lo contiene. Si tratta di *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli (1977)<sup>1</sup>:

l'uso più appropriato [di Pinocchio] – scrive allora Calvino (1981, p. 804) – è quello che ne ha fatto Manganelli (...) scrivendoci un libro sopra (letteralmente) senza cancellare il libro che c'è sotto.

Appropriata o meno, certamente l'operazione compiuta da Manganelli nei confronti di *Pinocchio* merita una particolare attenzione, non foss'altro perché questa sua doppia valenza rilevata da Calvino ci permette di ricostruire alcuni nodi della rete semio-culturale generatasi intorno al romanzo di Collodi – offrendoci contemporaneamente l'occasione di tornare a riflettere da una nuova angolazione sul problema, particolarmente dibattuto nella ricerca semiotica attuale<sup>2</sup>, dei nessi fra interpretazione e traduzione.

## 2. *Un trickster suicida*

Prima di affrontare il suo curioso testo del '77, vale la pena di soffermarsi su altri scritti di Manganelli che possono in vario modo riguardare *Pinocchio*.

Innanzitutto, va ricordato che Manganelli è l'autore di una raccolta programmatica di scritti letterari intitolata *La letteratura come menzogna* (1964)<sup>3</sup>. In essa ci potremmo aspettare, del tutto a ragione, di trovare il nostro burattino, nota antonomasia d'ogni forma di bugia eticamente riprovevole. Ma non è così: sebbene nel saggio omonimo la scrittura letteraria venga definita, appunto, come attività immorale e menzognera, e tacciata d'aggettivi pinoccheschi come "illusoria", "ambigua", "utopica", "cinica", "insolente" e simili, né in quelle pagine né negli altri saggi del volume appaiono riferimenti al personaggio collodiano. Così, osserviamo immediatamente un autore che s'è accanitamente occupato sia di menzogna sia di Pinocchio non associ mai le due cose, per il semplice motivo che dal suo punto di vista Pinocchio non è affatto l'eroe eponimo della bugia. E nelle centosettantadue pagine di *LP* infatti, quando si parlerà di menzogna, non la si attribuirà mai al burattino ma semmai

alla Fata dai capelli turchini: è lei che, se pure a fini pedagogici, propina al burattino una triste sequela di inverosimili menzogne, non il burattino stesso, impegnato in faccende e problemi di tutt'altro tipo. Ecco già una prima, manganeliana inversione del senso comune, appartenente a una lunga serie che in *LP* ci abitueremo presto a riconoscere.

In secondo luogo, va ricordato che prima di *LP* Manganelli aveva scritto due brevi articoli su *Pinocchio*, nei quali si fornisce una precisa interpretazione del libro di Collodi, la quale riecheggia in parte nel libro del '77. Il primo di questi scritti (Manganelli 1968) enuncia una tesi che anticipa – e oltrepassa – la nota interpretazione pinocchiologica fornita da Garroni (1975): per Manganelli, Pinocchio sarebbe una particolare manifestazione del trickster, ma con una caratteristica molto particolare, quella d'essere strutturalmente *suicida*. Il ragionamento è il seguente: in quanto irregolare<sup>4</sup>, Pinocchio vive una tragica situazione di solitudine nella quale è costantemente in relazione con esseri che ne vogliono la morte (“Pinocchio deve morire”). Ma alla morte egli sfugge proprio grazie alla sua diversità, al suo essere burattino di legno “senza origine né nascita”: galleggia quando viene gettato in mare, i coltelli gli si spezzano contro, guarisce presto dalle malattie, non può nemmeno strapparsi i capelli perché gli sono stati dipinti sulla testa. Di conseguenza, Pinocchio resiste a qualsiasi reale trasformazione narrativa, non fa passi avanti, non impara nulla, non si forma un carattere o una personalità adulti, e semmai sono gli altri – dai “genitori” Geppetto e Fata Turchina a molti deuteragonisti – che si modificano al suo cospetto<sup>5</sup>. Tuttavia questa situazione di irrealtà, questa sua radicale negatività non può durare in eterno: l'unica soluzione è quella di darsi la morte, di decidere di punto in bianco, senza alcuna motivazione intrinseca, di cambiare, di diventare un “bambino normale”, sostanzialmente di suicidarsi.

Nell'articolo successivo (Manganelli 1970) l'idea viene ripresa dal punto di vista del lettore: “la conclusione di *Pinocchio* fu per molti di noi il primo trauma intellettuale”; questo perché la metamorfosi porta Pinocchio a perdere “l'unicità e

la libertà” e a diventare un ragazzino “come tutti gli altri”. Diventare adulti è diventare uguali, e Pinocchio decide di farlo nonostante sappia che si tratta di una perdita irreparabile, violenta, senza scampo o possibilità di ritorni.

Manganelli insomma, com'era suo costume, legge il libro di Collodi in chiave antifrastica, invertendo sia gli stereotipi più triti relativi al personaggio sia la tradizionale chiave di lettura pedagogica. Ritroveremo in *LP* questa tendenza a invertire le valorizzazioni: tutto ciò che la morale comune pone come positivo (le istituzioni scolastiche, il pedagogismo, il buon senso, la giustizia ecc.) per Manganelli è negativo; e viceversa, tutto ciò che generalmente è negativo (per es. la prigione) in *LP* diviene positivo. Per Manganelli la coazione a ripetere di Pinocchio, il suo essere refrattario all'esperienza, il suo restare sempre uguale a dispetto delle continue metamorfosi che tutti cercano di imporgli fanno sì che il libro non sia affatto – come molti pensano<sup>6</sup> – un romanzo di formazione, ma la storia di una morte annunciata e raggiunta solo, diciamo così, per stanchezza. Alla fine, Pinocchio si suicida decidendo di fare tutte quelle cose che aveva sempre odiato, innanzitutto lavorare, e che gli consentono di diventare finalmente un ragazzino come tutti gli altri, rinnegando la sua natura fantastico-vegetale, e soprattutto il suo celebre, fanciullesco programma narrativo: “mangiare, bere, dormire, e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”.

### 3. Due tipi di parallelismo

Passando a *LP*, cerchiamo di capire innanzitutto che cosa significhi l'espressione “libro parallelo”. Potremmo dire che il libro è parallelo già dal punto di vista della sua organizzazione testuale: è diviso in trentasei capitoli, tanti quanti quelli delle *Avventure di Pinocchio*; in ognuno di essi ci si sofferma sul capitolo relativo, dando l'immediata impressione di voler raddoppiare il palinsesto collodiano con un testo che gli si sovrapponga del tutto. L'ombra di Pierre Menard incombe sull'operazione manganelliana. Ma viene immediatamente

denegata: il parallelismo è illusorio, e la lettura “passo passo” – che già Barthes aveva inutilmente tentato in *S/Z*<sup>7</sup> – fallisce, per così dire, costituzionalmente. Nessuna lettura è lineare, sa Manganelli, non foss’altro perché essa è sempre inevitabilmente una rilettura: è un andare avanti che si configura come un tornare indietro, un recupero del già-letto alla luce di ciò viene dopo. Non a caso, molto spesso *LP* anticipa quanto accadrà successivamente (“presto sapremo”, “Pinocchio incontrerà”, “rivedremo”, “rincontreremo”, “troveremo altri casi del genere” ecc.) o ritorna a quanto ha già raccontato (“abbiamo già visto”, “abbiamo già incontrato”, “per Pinocchio non è il primo caso di” ecc.); si sofferma su singoli punti, saltandone altri, enumera, mette in relazione, collega, rimugina: il tutto, sempre, con patafisica puntigliosità.

Del resto, già dalla prima pagina, la nozione stessa di parallelismo viene problematizzata:

Si suppone in genere che un “libro parallelo” sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina (...). In realtà, chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare – giacché scrivere in nessun modo è possibile – presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all’esterno del libro; ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il libro parallelo è tale all’interno del libro che persegue. Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto a un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo” (*LP*, p. V).

Da un lato ci sarebbe dunque un *parallelismo esterno* tra due libri-lamine, dove il secondo deve per forza di cose mantenere un incontro all’infinito con il primo, ricalcandone forme e percorsi. È il parallelismo, potremmo dire, alla

Genette (1982), quello del palinsesto e della parodia, della catena di testi che si copiano e si modificano fra loro, secondo una tassonomia preordinata di regole di passaggio. Dall'altro lato, ci sarebbe invece un *parallelismo interno* a un libro-cubo<sup>8</sup>, dove la molteplicità dei possibili percorsi di lettura può essere più o meno magnificata, più o meno narcotizzata. È il parallelismo, per usare un altro celebre autore, alla Jakobson (1985), quello dei meccanismi poetici presenti nella struttura testuale, che implicitamente accompagnano il lettore comune nella fruizione estetica, e che l'analisi critica ha il compito di indicare.

Se dunque a livello della manifestazione testuale *LP* presenta il primo tipo di parallelismo (la lettura-scrittura "passo passo" dei trentasei capitoli), la sua iniziale dichiarazione di intenti va nella direzione del secondo: il parallelismo del libro è più jakobsoniano che genettiano; i parallelismi rilevati dal meta-testo di Manganelli sono interni al testo di Collodi; sono paradigmi dispiegati nel sintagma, non operazioni parodistiche.

Detto ciò, si tratta adesso di vedere quali siano i criteri espliciti e impliciti che portano Manganelli a ricostruire questi meccanismi, e conseguentemente a occultarne degli altri, all'interno di *Pinocchio*. Grosso modo, provando a separare il generale dal particolare, direi che potremmo distinguere in *LP* due diverse maniere di costruzione dei parallelismi: la prima, legata a una pratica para-decostruttiva della lettura; la seconda, legata invece al "parallelismo" di secondo tipo.

#### 4. Lunghezza e larghezza del testo

La teoria letteraria che, in senso generale, regge la produzione di *LP*, e dunque permette di rintracciare parallelismi in *Pinocchio*, è di marca fortemente decostruzionista. La tesi estetica che Manganelli propone in questa sua operazione è quella secondo la quale esistono infinite letture di un testo, date dal fatto che in quel testo è possibile mettere in correlazione ogni cosa con qualsiasi altra:

Sotto questo scartafaccio (...) sta una fantasia sul modo di leggere i libri (...). Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. (...) Ma che è mai codesto “stare insieme” delle parole? Come accade che lo spazio bianco che separa due parole sia superato, e che anzi le parole si chiamino di riga in riga, di pagina in pagina? Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parola il lettore. Non disegni solamente, giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi dove si edifica (*LP*, pp. 10-11).

L'infinità della lettura è radicale, di modo che *LP* arriva e negare ogni forma di chiusura testuale: “Nessun libro finisce: non esistono libri lunghi ma solo larghi” – scrive Manganelli in chiusura (*LP*, p. 161), cosa che gli permette di travalicare costantemente qualsiasi elemento strutturale possa costituire un qualche limite all'interpretazione, misconoscendo altresì l'esistenza di una struttura profonda che possa fare da base alla semantica narrativa. Prive di tale base, le isotopie si moltiplicano negli spazi aperti della lettura, per venire poi abbandonate e rimpiazzate da altre, che ben poco hanno a che vedere con le prime.

Così, per esempio, per quel che riguarda la natura degli attori e le loro relazioni reciproche, Manganelli torna spesso sulla distinzione tra uomini, animali e vegetali (tre condizioni a cui Pinocchio partecipa, in modo diverso a seconda delle varie situazioni narrative), senza però correlarla a un qualche altro paradigma testuale che possa farle semi-simbolicamente da contenuto. Viene osservato che gli unici umani ad Acchiappacitrulli sono il carceriere della prigione e il giovane Imperatore. Vengono distinti gli animali che parlano da quelli che non lo fanno. Vengono notati gli animali che sostituiscono il Grillo (come la lucciola) e, in generale, i vari tipi di animali (per es. tutti i cani: Medoro, Melampo, Alidoro...). Tra i vegetali, infine, ci sono le marionette del teatrino di Mangiafoco (unici esseri legnosi co-

me Pinocchio), ma anche il martello “consanguineo” del protagonista, la porta in cui egli rimane incastrato o il geranio appassito del IV capitolo. Un'altra isotopia su cui LP si sofferma parecchio è quella dei colori, che porta per esempio a mettere in relazione la barba nera di Mangiafoco con quella bianca dello scimmione giudice della città di Acchiappacitrulli, o a mettere in relazione il verde del Serpente (cap. XX) con quello del ranocchio (cap. XXVIII) e, ovviamente, quello del Pescatore (cap. XXIX).

L'ansia strutturale sembra sostituire il saussuriano “tutto si tiene” con una specie di “troppo si tiene”, sino quasi a scoppiare. Non mancano per esempio, a livello figurativo, pedanti ricostruzioni di totalità partitive, come la collezione degli elementi acquatici (acqua, acquaccia, mare, fiumi) o ignei (fuochi vari, pentola che bolle nel *trompe-l'œil* di Geppetto, giochi d'artificio, fulmini ecc.). E al medesimo livello discorsivo vengono rintracciate complesse articolazioni di totalità integrali: per esempio, se la barba di Mangiafoco si oppone per colore, come abbiamo visto, a quella del giudice scimmione, essa si correla – vedremo meglio più avanti – con l'inchiostro (che connota la scuola), la notte (dove circolano gli assassini) e altri elementi sparsi nel testo. Persino le ricorrenze grammaticali (i diminutivi di “vocina”, “tavolino” e simili) vengono catalogate con maniacale attenzione.

In generale, sembra che la tendenza principale di LP sia quella di forzare appositamente il tono fantastico del libro, sottoponendolo a una strettissima quanto improbabile logica della verosimiglianza. Per cui si interroga su cose come: che cosa contiene l'armadio di mastro Ciliegia? chi ha dipinto il *trompe-l'œil* a casa di Geppetto? chi sono i nemici battuti dall'Imperatore giovane di Acchiappacitrulli? Cosa che non impedisce però di ragionare sulla questione del genere fiabesco, dal “c'era una volta” iniziale, collegato alla mancanza del Re (LP, pp. 3-5), sino al fatto che molti personaggi, dal Grillo in poi, come in molte favole sembrano conoscere il protagonista ben prima di incontrarlo (LP, p. 23).

Tutto in *Pinocchio*, per Manganelli, può avere un significato, dai nomi propri dei personaggi (Geppetto, Eugenio, Alidoro) agli esseri senza nome (il Colombo del XXIII capitolo, portando Pinocchio nel nuovo mondo, viene battezzato Cristoforo [LP, p. 105]), sino agli stessi refusi (“era una nottataccia d’inverno”, nell’incipit del VI capitolo, diviene “era una nottataccia d’inferno” in una delle versioni consultate, aprendo così una lunga isotopia diabolica facilmente giustificabile da molteplici elementi testuali [LP, pp. 28, 30-32]). E questi significati vengono attribuiti secondo criteri molteplici e multiformi, dove anche la psicanalisi (la pancia del Pesce-cane come utero materno [LP, p. 156]) e la tradizione evangelica (Geppetto, falegname, è Giuseppe, falegname [LP, p. 20]) vengono tirati in ballo.

Da tutto ciò l’affermazione seguente:

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo, non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In un libro stanno tutti gli altri libri; in una parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in una parola, tutti i libri. Dunque questo “libro parallelo” non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta “dentro”, come tutti i libri, giacché non v’è libro che non sia “parallelo” (LP, p. 101).

### 5. *Scrivere in parallelo*

Ma questa diffusa pratica testuale para-decostruzionista, collegata a una esplicita teoria della mancanza di confini testuali per l’interpretazione (“il testo è assolutamente senza limiti” [LP, p. 79]), non è l’unica che possiamo ritrovare in LP<sup>9</sup>. Alcune delle osservazioni proposte da Manganelli, infatti, vengono accompagnate da un esplicito richiamo alla pratica della scrittura in parallelo, additate cioè come evidenti esempi di ciò che questa pratica comporta, dal punto di vista dell’esegesi testuale, e significa, dal punto di

vista della letterarietà. Non a caso, si tratta sempre di osservazioni in cui vengono rintracciati parallelismi interni a più livelli diversi del testo di *Pinocchio*, parallelismi che, alla maniera del già menzionato Jakobson (1985), si mescolano regolarmente a sistematiche inversioni.

Due esempi possono essere sufficienti a intendere il senso del lavoro manganelliano.

### 5.1. *Le due bare*

Come si ricorderà, nel XVII capitolo *Pinocchio*, in cura dalla Fata dai capelli turchini, non vuol prendere la medicina (“una certa polverina bianca”) perché “troppo amara”, e adduce una infinità di altre banali scuse. Dopo tre pagine di animata discussione con la Fata, quest’ultima gli preannuncia la morte (“La febbre ti porterà in poche ore all’altro mondo”). Ma *Pinocchio* non cede, affermando impavido: “Piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva”. A questo punto, la porta della camera improvvisamente si spalanca ed entrano “quattro conigli neri come l’inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto”. *Pinocchio* capisce di rischiare grosso, si impaurisce, prende la medicina, e i conigli vanno via “bofonchiando e mormorando”, infastiditi d’aver “fatto il viaggio a ufo”.

A proposito di questa scena Manganelli commenta: “In quel luogo vi è un gran traffico di bare da bambini” (*LP*, p. 77). E ricorda che “non molto tempo prima” – esattamente nel celebre XV capitolo, relativo alla morte del protagonista per impiccagione alla Quercia grande – *Pinocchio* aveva incontrato la Fata (lì ancora “una bella bambina dai capelli turchini”), la quale gli aveva annunciato: “Sono morta (...). Aspetto la bara che venga a portarmi via”. Così, la bara del XVII capitolo si trova nello stesso posto di quella del XV, è egualmente “piccola”, ed è immediatamente pronta non appena *Pinocchio*, con i suoi capricci, sta per morire “di morte naturale”: insomma, ne conclude Manganelli, si tratta della medesima bara che, arrivata in quella casa fatata per prendere la bambina, serve adesso per portar via *Pinocchio* con “una naturale cerimonia funebre”.

Questo parallelismo fra la bara del XVII e quella del XV capitolo, assimilando le due figure, permette una precisa interpretazione funzionale della morte di Pinocchio:

noi sappiamo che in quella notte – la notte della morte di Pinocchio – la Bambina non venne portata via in una bara; ma sospettiamo che quella notte la bara fosse veramente arrivata – quando Pinocchio si ammala è già in casa – ma che la morte di Pinocchio avesse salvato la Bambina dal suo funerale, funerale, si noti, che avrebbe definitivamente demolito la casa bianca. La morte di Pinocchio coincide con la salvezza della Bambina e della casina bianca (*LP*, p. 80).

Questa osservazione si aggancia inoltre a una doppia isotopia cromatica che regge l'assiologia di base presente nel testo: in questo caso, osserva Manganelli, tutti gli elementi positivi sono bianchi (i topini che tirano la carrozza che va a recuperare Pinocchio, la parrucca del cane in livrea Medoro, le palline di zucchero sgranocchiate durante la malattia dal protagonista, la polverina che lo fa guarire), mentre quelli negativi sono neri (la barba di Mangiafoco, l'inchiostro scolastico, la notte, gli assassini, i conigli che portano la bara, l'"acquaccia" caffè e latte attraversata per giungere nel bosco). Ci sarebbe insomma "una battaglia cromatica tra Neri e Bianchi" (*LP*, p. 80), perduta dai primi grazie al fatto che Pinocchio, "legno sacrificale", ha attraversato la morte riuscendo a sconfiggerla.

Ora, al di là delle inferenze più o meno testualmente giustificate proposte da Manganelli ("sappiamo", "sospettiamo"), su cui si potrebbe ragionare a lungo, è indubbio come la messa in correlazione delle due figure, e delle due scene che le contestualizzano, faccia emergere l'esistenza di ben due trasformazioni narrative che avvengono proprio fra – o grazie a – queste due scene. La prima è quella della Bambina in Fata, che potrebbe anche essere letta come un recupero della condizione originaria di maga millenaria, regina dei boschi e padrona degli animali – sicché "questa trasformazione ci mette in guardia: la Fata può essere poli-

morfa, ma anche instabile” (*LP*, p. 81). La seconda è quella del personaggio principale, o meglio del suo destino, soggetto adesso non più a rischi di morti violente (bruciato, mangiato, impiccato ecc.), ma a disturbi “naturali”, civili, rituali, in una parola: umani. Il passaggio da *Pinocchio I* a *Pinocchio II* – per usare la terminologia di Garroni (1975) – viene così spiegato in termini testuali, “poetici” forse, legati alla presenza contemporanea di un parallelismo (delle bare) e di un’inversione (dei colori).

### 5.2. *I tre Paesi*

L’altro esempio di parallelismo teorizzato e praticato da Manganelli è quello che – collegando diversi punti del libro – mette in relazione la città di Acchiappacitrulli (XVIII cap.), il Paese delle Api industrie (XXIV sgg.) e il Paese dei Balocchi (XXXI). Quest’ultimo, innanzitutto, è il contrario del Paese delle Api industrie: come qui tutti lavorano, lì tutti giocano. In effetti però, osserva Manganelli (*LP*, pp. 137-138), le cose non stanno proprio così, perché il Paese delle Api industrie è pieno di carabinieri incapaci, ladri, pescatori e mostri verdi, mastini amici dei carabinieri; e il Paese dei Balocchi, a sua volta, non è per nulla l’utopia realizzata del programma narrativo di Pinocchio (“mangiare bere dormire...”): chi si reca lì è tiranneggiato da esseri come l’omino di burro i quali non vedono l’ora che i ragazzi si trasformino in somari per poterli vendere al mercato. Poi, a ben vedere (*LP*, p. 132), c’è una forte differenza passionale tra Pinocchio (che ai Balocchi viene trascinato) e Lucignolo (che lo trascina): Pinocchio vuole partire all’alba, euforico e fortemente convinto, per fare la vita del vagabondo; Lucignolo parte invece a mezzanotte, sommo e furtivo, senza alcuna vera gioia. All’euforia tesa dell’uno corrisponde la disforia intensa dell’altro.

Il Paese dei Balocchi, dunque, non è l’antitesi del Paese delle Api industrie se non ideologicamente, sul piano di una assiologia troppo palese per non essere parziale. Nella sua ambiguità di luogo intrinsecamente punitivo (che porterà Pinocchio al suicidio) viene invece prefigurato dalla città

di Acchiappacitrulli. Questa è descritta da Manganelli (*LP*, pp. 90-92) in modo complesso: innanzi tutto, si trova a ridosso del campo dei miracoli, il quale a sua volta, sappiamo dal XII capitolo, è nel Paese dei Barbagianni. Acchiappacitrulli è la capitale del Paese dei Barbagianni? Il pappagallo che ride di Pinocchio imbrogliato dal Gatto e dalla Volpe parla in effetti dei numerosi barbagianni che si son fatti prendere in giro in quel campo, lui compreso. E poi: nella città ci sono imbrogliati (pavoni senza più coda, farfalle senza più ali, pecore tostate che muoiono dal freddo) e imbroglianti (volpi, gazze e uccellacci di rapina che passano in carrozza), “inefficienti” involontari, come Pinocchio, e quelli volontari, che potrebbero essere i malandrini che fruiscono dell’ammnistia dell’Imperatore giovane. Se in prigione vengono mandate le vittime, si chiede Manganelli, chi sono i malandrini? E la risposta ne discende: quelli che volontariamente si fanno imbrogliare. In più, c’è il problema del “giovane” Imperatore, che ha vinto i nemici (chi sono questi nemici? chi è nemico dei citrulli?) e vuol fare una festa fatua: “luminarie, fuochi d’artificio, corse di barberi e di velocipedi”. Perché giovane? Perché vittorioso, perché fa festa? Insomma, se ne potrebbe ricavare che i pavoni, le pecore e le farfalle di Acchiappacitrulli sono quelli stessi che, preventivamente, hanno sperimentato le malie del Paese dei Balocchi e, come accadrà a Lucignolo e Pinocchio, ne sono stati fregati.

Diremo insomma che sul piano dell’apparire Balocchi si oppone ad Acchiappacitrulli sulla base della categoria *euforia/disforia*, mentre Balocchi si oppone ad Api industriali sulla base della categoria *gioco/lavoro*. Sul piano dell’essere invece ci sarebbe una linearità narrativa: Api industriali (lavoro, ma pieno di ladri e incompetenti) → Balocchi (gioco, ma catastrofico) → Acchiappacitrulli (punizione, inversione rivelata). Ma si tratta forse di una circolarità: Acchiappacitrulli e Api industriali sono poi così diverse fra loro (*LP*, p. 118)? In ogni caso, se ne conclude, Acchiappacitrulli, nella sua somma disforia (Pinocchio fugge al momento della festa), è la “verità” di tutte le città dell’intera topologia pinocchiesca (*LP*, p. 87).

## 6. Una traduzione discorsiva

Come si vede, questi due ultimi esempi di parallelismi rintracciati da Manganelli all'interno di *Pinocchio* finiscono per far proliferare il testo con narrazioni e figurazioni ulteriori che nel testo, in senso stretto, non sono presenti. Sì, ma che vuol dire in effetti "in senso stretto"? Che cosa significa che qualcosa è o non è presente all'interno di un testo? Sino a che punto è stato Manganelli, lettore maniacalmente attento, ad aggiungere le storie delle due bare e dei tre Paesi alla vicenda di Pinocchio, e sino a che punto, invece, è il testo a suggerire tali storie? E le domande potrebbero continuare: il testo sta prima del lettore, nelle intenzioni dell'autore, o nasce successivamente, nell'incontro storicamente e culturalmente situato con un lettore empirico che lo legge ogni volta in modo diverso? Esistono limiti testuali all'interpretazione, come ritiene Eco (1990), o, come lo stesso Manganelli lascia intendere proprio in *LP*, a partire dagli spunti testuali infinite letture divengono possibili?

Ecco insomma che la curiosa operazione "parallelista" manganelliana riapre questioni basilari per la semiotica testuale, su cui s'è spesso discusso e tuttora si continua e riflettere. Il problema è che in questo caso, al di là delle dichiarazioni di principio in esso presenti, è effettivamente difficile trovare un chiaro discrimine tra ciò che in *LP* è testualmente giustificato e ciò che invece è opera d'inventiva. Per certi versi, *LP* è una iper-interpretazione di *Pinocchio*, nella quale emerge una visione dell'opera che – come s'è detto – tende a ribaltare molti stereotipi della pinocchiologia più tradizionale. Per altri versi, però, *LP* propone chiavi di lettura che s'avvicinano molto, più che a una lettura critica, a una vera e propria analisi testuale – o, per dirla con Eco (1990, p. 29), più che a una interpretazione semantica, a una interpretazione semiotica. Il caso delle due bare, per esempio, è indubbiamente un accostamento figurativo che fa emergere un'isotopia tematica e, al di sotto di essa, ben due trasformazioni narrative. Allo stesso modo, la messa in relazione dei tre Paesi è un'operazione consentita, se non

addirittura necessaria, per qualsiasi esame delle strutture topologiche presenti nella vicenda, strutture che, fra l'altro, vengono rette da una articolazione narrativa soggiacente.

Come qualificare allora l'operazione compiuta in *LP*? Dobbiamo considerarla come un'interpretazione del testo, come un suo uso extratestuale, come un'analisi semiotica (in disordine), come una parodia, come una riscrittura? Probabilmente, è conveniente considerarla in tutto e per tutto come un *rewording* infralinguistico, ovviamente, ma soprattutto come una *traduzione interdiscorsiva*. Da una parte, infatti, *LP*, in quanto testo parallelo a *Pinocchio* scritto nella medesima lingua, ne è una sorta di grande parafrasi, una chiosa, un'interpretazione. Da un'altra parte, però, pur mantenendo le medesime forma e sostanza dell'espressione, ne modifica parzialmente il contenuto, quanto meno per quel che concerne il tipo di discorso in cui esso – fondandolo – si inserisce. Al modo di certe poetiche postmoderne (Lyotard 1986), il testo di Manganelli compie una doppia, concomitante operazione: produce un testo al cui interno vengono esplicitate le proprie regole di genere (“scrivere in parallelo”); traduce in questo genere un testo precedente, ossia, appunto, *Pinocchio*.

Si tratta dunque di una traduzione che ingloba in sé una certa interpretazione, o di una interpretazione fra le tante possibili che nulla ha a che vedere con la prassi traduttiva? Diciamo che, se si intende la traduzione solo dal punto di vista dei sistemi (linguistici o semiotici che siano), nei quali è in gioco una modifica (ora della forma ora della sostanza) del piano dell'espressione che mantiene un determinato contenuto, *LP* non è altro che un particolare *rewording* – la cui natura, come molti hanno osservato (Eco 2000, Calabrese 2000), è molto varia e complessa, e va dunque sciolta in una tipologia più attenta di casi specifici. Se invece, come altri propongono (Fabbrì 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), si amplia la nozione di traduzione sino a comprendere anche le *trasposizioni fra tipi di discorso*, a prescindere dal lavoro compiuto sul piano dell'espressione, ecco che *LP* trova la sua collocazione precipua.

Sarebbe lungo, in questa sede, motivare la scelta del termine e della nozione di *traduzione* per i casi di contaminazione fra generi come quello qui considerato. Lo s'è fatto altrove (cfr. appunto Fabbri 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), e altrove lo si tornerà a fare con maggior agio. Diciamo soltanto, qui e adesso, che l'esempio di *LP* ci mostra ancora una volta come le relazioni semiosiche non avvengano soltanto tra un piano dell'espressione (che, per così dire, è solo materia fisica semioticamente formata) e un piano del contenuto (che, parimenti, è solo *purport* semantico culturalmente articolato). All'interno di ciascun piano, infatti, vi possono essere altre possibili relazioni semiosiche, ulteriori rapporti di significazione. Basti pensare, per esempio, al noto caso delle immagini, il cui piano dell'espressione può in determinati casi – non solo artistici – riarticolare la sostanza per produrre ulteriori contenuti, eminentemente plastici, che nulla hanno a che fare con la semantica figurativa (Greimas 1984, Floch 1985). Allo stesso modo, sul piano del contenuto, va inteso il fenomeno della spazialità narrativa (cfr. Marrone 2001, pp. 298-300), che pur ponendosi sul versante semantico del testo, ridiviene espressione per contenuti altri da sé, di tipo sociale, storico o quant'altro. Oppure, sempre sul piano del contenuto, potremmo ricordare la questione dei rapporti tra livello tematico e livello figurativo, dove, a seconda dei casi, l'uno fa da piano dell'espressione e l'altro da piano del contenuto: più spesso, sono le figure a far da espressione e i temi da contenuto, ma – dalle parabole (Geninasca 1987) al telegiornale (Marrone 1998b) – può anche accadere il contrario. Ciò già consentirebbe di poter parlare di traduzione quando si è all'interno della discorsività, ovvero del solo piano del contenuto, e di riflettere sul problema della traduzione degli assetti enunciativi, per esempio, nel passaggio dal mito alla pubblicità (Marrone 1998a), o di pensare alle metafore come forme di traduzione (Montanari 2000).

Così, quando Manganelli mette in parallelo le due bare o i tre Paesi, non sta soltanto esplicitando ciò che Collodi

aveva mantenuto implicito, e dunque interpretando il testo di partenza aggiungendoci del suo (Eco 2000, p. 77); egli sta soprattutto compiendo un'operazione di traduzione: il medesimo contenuto macrotestuale – la vicenda di Pinocchio – riceve infatti nuove espressioni. Nel primo caso, si manifesta una nuova isotopia figurativa che fa poi scattare il tema della metamorfosi della Bambina in Fata. Nel secondo, si fa emergere una complessa rete topologica che sottende il tema del fallimento d'ogni ordine costituito, fondato sul lavoro, e d'ogni alternativa ludica, destinata alla punizione, per approdare a un mondo dove gli imbrogliati vengono imprigionati e i rei confessi liberati.

Come ogni traduzione, modificando il piano dell'espressione per trasporre il medesimo contenuto – o meglio, modificando l'intera relazione fra espressione e contenuto (Dusi 2000, p. 8) –, *LP* riesce a produrre un nuovo testo, arricchendo al contempo il testo di partenza, rendendo cioè attuali percorsi di senso che in esso erano allo stato virtuale (Fabbri 2000). Se la semiotica è una scienza delle forme invarianti che mette fra parentesi le sostanze variabili, ne dobbiamo concludere che la contaminazione fra generi e la traduzione interlinguistica compiono le medesime operazioni formali: meritano dunque, nel metalinguaggio dell'analisi, lo stesso nome.

<sup>1</sup> Nel corso di questo articolo indicheremo questo libro con la sigla *LP*, rinviando alle pagine della prima edizione einaudiana presente in bibliografia.

<sup>2</sup> Anche all'interno della ricerca semiotica, come già in altri campi del sapere, si è recentemente sviluppato un dibattito fra i sostenitori del primato della *traduzione* (come pratica trasformativa dei sistemi e dei processi di senso, a tutti i suoi possibili livelli) e i sostenitori della primarietà della *interpretazione* (come motore di qualsiasi semiosi). Molto in sintesi, laddove per es. Fabbri (1989, 2000) sostiene che v'è traduzione già alla base di qualsiasi rapporto di significazione, nonché di qualsiasi processo discorsivo e sociale, Eco (2000) preferisce usare il termine "traduzione" in senso letterale, pensando invece alla interpretazione come genere complessivo, al cui interno il passaggio da lingua a lingua sarebbe un caso specifico. A partire dalla nota tipologia delle traduzioni proposta da Jakobson (1959), e soprattutto dall'idea (presente in quella tipologia) di una traduzione fra linguaggi con sostanze espressive diverse (o

*traduzione intersemiotica*), in molti sono tornati a riflettere su questa alternativa, che al di sotto di una semplice scelta terminologica rivela una radicale differenza di impostazione teorica, se non addirittura epistemologica. Per una panoramica su questo dibattito, cfr. Dusi, Nergaard, a cura, 2000.

<sup>3</sup> Su questa raccolta di saggi cfr. Marrone 1986.

<sup>4</sup> Il tema della irregolarità di Pinocchio è molto dibattuto: cfr. fra gli ultimi Wunderlich 1995 e Lanza 1997.

<sup>5</sup> Questa dinamica permetterebbe di mettere in relazione, come è stato fatto, *Pinocchio* con *Candide*, dove alla non trasformazione del protagonista corrispondono i molteplici cambiamenti di altri personaggi. Cfr. Marrone 1990, 1995. Su Pinocchio e la stoltezza, cfr. di nuovo Lanza 1997.

<sup>6</sup> Cfr. per es. Spinazzola 1997.

<sup>7</sup> Sui problemi di una lettura “passo passo” mimata da una successiva operazione di scrittura, cfr. Marrone 1997, relativamente a Barthes, e Cavicchioli 1997, in generale sull’analisi semiotica del testo.

<sup>8</sup> La metafora del testo-cubo, che raddoppia la linearità della lettura con il reperimenti di ulteriori possibili percorsi di lettura, è già in Barthes 1970, al quale Manganelli anche in questo caso non può non far implicito riferimento.

<sup>9</sup> Faldi (1995), sulla base del dattiloscritto di Manganelli e delle due copie del *Pinocchio* su cui questi ha effettivamente lavorato (scrivendoci su), ricostruisce il metodo di costruzione materiale dei parallelismi – rivelando interessanti similarità con l’analisi qui compiuta.

Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà\*  
*Paolo Fabbri*

I saggi contenuti in questo libro confermano una mia precisa ipotesi relativa al perché un autore come Collodi, che aveva ambizioni artistiche ma che ha scritto un solo testo letterario degno di questo nome, abbia avuto un successo così rapido e così straordinario. L'ipotesi è che in qualche modo egli abbia prodotto qualcosa che, improvvisamente, è "precipitato nella lunga storia della letteratura" – direbbe Bachtin –, qualcosa che eccede la letteratura stessa e che si configura come una qualità mitica.

*1. Intertestualità, traduzioni, variazioni*

Abbiamo letto per esempio che nel 1911, appena trent'anni dopo la prima pubblicazione del volume, c'erano già film su Pinocchio contemporanei a quelli sulla *Divina Commedia*, e nel 1914 Paul Hazard scriveva che Pinocchio era entrato a far parte di una mitologia, insieme a Edipo, a Cappuccetto Rosso e simili. Dopo trent'anni dalla sua pubblicazione, *Pinocchio* era già considerato qualcosa di mitico. Ma come è possibile che la maggior parte delle persone, se interrogata su *Pinocchio*, pensa ancor oggi che si tratti di un testo di tradizione folclorica antica, come per Biancaneve o Cappuccetto Rosso?

Bisogna allora chiedersi: come avvicinarsi a questo testo? Sono state fatte molte ipotesi, tutte interessanti. Per esempio, si può lavorare sulle fonti, guardare dietro *Pinocchio* e vedere come "registra" una serie di fonti che deriva-

no da tradizioni folcloriche. Sappiamo che Collodi aveva conoscenze colte: aveva tradotto Perrault e una serie di autori francesi del Seicento e del Settecento. Aggiungerei che la tradizione del burattino, per un toscano, era molto antica, e andava ben oltre quella del *puppet*: chi fosse andato all'epoca di Collodi alla chiesa dell'Annunziata, avrebbe visto appesi al soffitto centinaia di fantocci in cera, *ex voto* donati alla chiesa da chi lasciava la città: ci si faceva riprodurre interamente, si donava il fantoccio e la chiesa lo attaccava al soffitto a ricordo del donatore.

Ma il problema delle fonti pone come al solito una questione drammatica, quella dell'estensione delle scoperte, alla quale ha molto spesso rinunciato anche la filologia, preferendo moltiplicare lo stesso testo. Pensiamo al modo con cui viene studiato il concetto di "variazione interna": *Pinocchio uno e bino* di Garroni (1975) parte da un'analisi filologica di un testo che era stato pubblicato a puntate, scopre che c'è una puntata di chiusura seguita però da altre puntate, e decide che ci sono due *Pinocchio*. Ci si potrebbe chiedere allora: visto che ci sono tante puntate, perché non ci sono altrettanti *Pinocchio*? Insomma, credo che se si lavora in termini di "fonti", i problemi più che risolversi si moltiplicano. Naturalmente, poi, c'è la possibilità di allargare il lavoro a tutti gli intertesti contemporanei a Lorenzini, per esempio a tutti gli scrittori per ragazzi di quel periodo. Ma ci aiuterebbe davvero? Nessuno di quei testi, per quanto interessante, è diventato un *best seller* o, meglio – che non è la stessa cosa –, ha preso quel *tono mitico*. Cosa si è "precipitato" di più in *Pinocchio* rispetto all'insieme – complesso e senza confini – delle fonti? Si tratta di qualcosa che non si può postulare a priori, e che va riconosciuto all'interno del testo. Così, credo che la strategia delle fonti e dell'intertestualità non sia sufficiente e che bisognerebbe piuttosto affidarsi al problema delle traduzioni.

Quello che m'interessa è l'ampia possibilità che sia la struttura narrativa sia la configurazione fisiognomica del personaggio offrono, in termini di potenzialità affabula-

torie, all'enorme numero di traduzioni che sono state fatte del testo di *Pinocchio*. Già nelle traduzioni da lingua a lingua ci sono variazioni stupefacenti, perché per esempio alcune parole toscane presenti in *Pinocchio* non si possono rendere in altre lingue, a volte neanche in italiano. D'altra parte, le variazioni presenti nelle traduzioni – traduzioni parola per parola, cioè classiche – sono considerevoli. Un esempio è il lavoro di Ugo Enrico Paoli, il più grande studioso di Teofilo Folengo (cfr. Folengo 1997; Paoli 1962) e uno dei più interessanti conoscitori di lingue bizzarre come quella che usa, appunto, Folengo. Paoli ha tradotto Pinocchio in latino in un prodigioso *Pinoculus latinus*, un assoluto capolavoro, ma con modifiche straordinarie nelle quali l'intertesto, guarda caso, è il *Baldus*. Un esempio più comune è quello di Disney, una trasposizione dove le modificazioni sono assolutamente importanti. Ricordo anche una traduzione russa di *Pinocchio*, che non è una traduzione in senso stretto: anzi, comincia come tale e poi si trasforma completamente. Per esempio, il naso di Pinocchio non è neanche citato, e Pinocchio ha un destino di imprenditore teatrale; tant'è vero che la storia finisce con Pinocchio e la Fata dai capelli turchini – anche lei una marionetta – che vivono insieme gestendo un circo di marionette concorrente rispetto a quello di Mangiafoco, che è il grande nemico della storia. Come si vede, la variazione è interessante. Il titolo del testo russo è *La chiave d'oro*, cosa che non stupisce perché la chiave d'oro è quella che serve ad aprire nella casa di Geppetto quel famoso falso focolare dipinto di cui non si capisce la funzione (Manganelli si domandava con ansia che cosa volesse dire). Il nipote di Leone Tolstoj, Aleksej Tolstoj (1936), che è l'autore del libro, racconta che Pinocchio trova una chiave d'oro che apre questo dipinto (che non è in senso stretto una pittura sul muro, ma è sovrapposta a esso), e dietro c'è una porta; si scende, ed ecco infine la spiegazione: dall'altra parte si trova un teatro di burattini, che Pinocchio eredita, col quale può finalmente fare concorrenza e sconfiggere il

grande nemico Mangiafoco (il quale, ricordiamolo, nella storia di Collodi è tutt'altro che il nemico, tant'è che è quello che dà a Pinocchio i soldi per ricongiungersi con il padre, nonché per comprare l'equivalente della giacchetta che Geppetto aveva venduto). Ecco una variante che cambia completamente la storia, ma che presenta un'isotopia dominante in molte variazioni. Ricordo che in Walt Disney a un certo punto il *cricket*, il Grillo parlante, vede che Pinocchio insieme agli altri burattini fa un mucchio di soldi, che vengono poi intascati dal personaggio con la lunga barba che aveva minacciato Pinocchio; e fa un'osservazione raffinatissima e profonda, che spiega l'essenza di Hollywood: "fino ad adesso avevo remorse morali, ma se nello spettacolo si fanno tanti soldi, si vede che la morale non conta". L'isotopia dello spettacolo, il fatto che Pinocchio è un uomo di spettacolo, viene in questo modo ripresa e sviluppata.

C'è un film recente in cui il grande conflitto è tra Geppetto e l'imprenditore dalla lunga barba che vuole bruciare Pinocchio. Sono due padri in concorrenza, mentre la madre sparisce, e ancora una volta l'occasione della vicenda è l'isotopia dello spettacolo. Il fatto che in *Pinocchio* troviamo da una parte la rappresentazione di burattini e dall'altra parte quella del circo, evidentemente legate, sembra dare ragione dello sviluppo enorme, nel periodo del cinema, della dimensione dello spettacolo. Nel 2001 abbiamo avuto grazie a Di Sieni un balletto dal titolo *Babbino Caro* che traspone *Pinocchio*: la fatina è sexy, sgargiante, con un tailleur rosa e naturalmente i tacchi a spillo. Un altro esempio è dato da una compagnia toscana che recentemente ha organizzato uno spettacolo di marionette interamente impostato sulla droga. Pinocchio si droga, tirando da dei palloncini di diverso colore; naturalmente il Gatto e la Volpe sono due *pusher* alle dipendenze del Grillo parlante, il quale è rappresentato, con ventiquattrore manageriale e occhiali scuri, come l'occulto e cinico boss di tutti i traffici più illeciti, dalle armi alla prostituzione. È un'altra variante interessante e, a parte i singoli approfondimenti, indica ancora

una volta che la quantità di possibili varianti del testo di Collodi è davvero considerevole. Qualche esempio più curioso: se la variante proposta da Rodari (1973) è duramente marxista, ne esistono di fasciste, dove il personaggio di Pinocchio viene riconsiderato a partire da alcuni miti del tempo – la giovinezza, la rapidità – che effettivamente stanno nel testo di partenza; in più, c'è il naso che diventa un manganello, poiché entrambi sono di legno; insomma, il naso del Pinocchio fascista diventa, a suo modo sensatamente, un manganello.

Ricordo anche un indiretto dibattito tra Spadolini e Biffi. Spadolini (1974), repubblicano, celebre storico delle opposizioni laiche, ha definito *Pinocchio* un esempio di cultura laica, con un'osservazione molto profonda: in Italia esistono sacerdoti, suore, e anche democristiani, come tutti sappiamo, ma in *Pinocchio* molto bizzarramente non c'è una sola chiesa, non c'è un solo prete, non c'è una sola monaca e non si parla mai di religione. Visto che si parla di educazione, uno si aspetterebbe che una volta tanto se ne parlasse. Ma non accade mai. Invece il cardinale Biffi ha scritto un libro che si chiama *Contro Mastro Ciliegia* (1977), in cui si afferma la profonda storicità cristiana di *Pinocchio*, partendo da un'ipotesi non banale: la parola "marionetta" viene da "Maria", cosa che non possiamo dubitare. Nel frattempo Grazia Marchianò ha scritto un *Pinocchio* "tantrico", di estremo interesse, di grande passione *new age*.

Fermiamoci qui: basta per rendersi conto che se appena si tocca il testo di Collodi si moltiplicano le varianti, ma l'impressione è che comunque si tratta pur sempre di *Pinocchio*. La questione, che viene posta nell'introduzione da Isabella Pezzini, è: ma è proprio *Pinocchio*? In che senso, per esempio, Pinocchetto è ancora Pinocchio? Ed effettivamente il problema, se ci sia un'identità testuale nel testo di Collodi e nelle sue innumerevoli traduzioni, mi pare molto interessante. È evidente che esistono buone traduzioni, cioè traduzioni che arricchiscono la lingua d'arrivo e la lingua di partenza. Ed è probabile che molte traduzioni abbiano messo in evidenza isotopie testuali di

*Pinocchio* che non erano leggibili immediatamente, le abbiano sviluppate; alcune trasposizioni hanno fatto capire *Pinocchio* molto meglio di quanto noi avremmo potuto fare studiandolo con la nostra pur notevole capacità analitica. Quindi, in qualche misura non c'è nulla di più *meta-linguistico* delle traduzioni, ma nello stesso tempo c'è anche approfondimento della lingua d'arrivo. Quando si traduce *Pinocchio*, infatti, si arricchisce la mitologia della lingua d'arrivo, ma si arricchisce probabilmente anche la mitologia di *Pinocchio* stesso.

## 2. Costruire comparazioni

Ragionare in termini traduttivi ci aiuta a pensare alle radici della semiotica (da cui ci ha distratto la forza dei suoi modelli applicativi), a pensare cioè alla dimensione comparativa. Ho l'impressione che la semiotica abbia perduto per strada, nell'analisi di un solo testo o nel tentativo di fare di un testo un'analisi interna, la forza comparativa. Invece la comparazione, e gli esempi che ho dato sono solo una minima parte di quelli possibili, deve permettere sia a livello della struttura narrativa, sia a livello degli investimenti semantici, sia a livello dei linguaggi espressivi, la creazione di *co-testi* (non di contesti) che consentano l'approfondimento e la valutazione. Per fare questo, però, bisogna ricordarsi che la comparatività è sempre costruttiva, nel senso che occorre costituire i criteri di comparazione. Nel suo articolo, per esempio, Nicola Dusi ha selezionato una sequenza – quella della balena – e ha selezionato tre testi. Perché non cinquecento, perché non due, perché non un corpus più esteso o più ristretto? Ovviamente dipende dagli obiettivi dell'analisi: il corpus si costruisce in vista di una certa ipotesi.

Mi sembra molto importante ricordare questo problema, che spazza via molti i dibattiti sulle relazioni fra testo e contesto, o sulla vastità dell'enciclopedia necessaria a spiegare un testo ecc. Di fronte a una domanda come questa,

riguardante l'estensione dell'enciclopedia necessaria, nel nostro caso, a leggere Pinocchio, le risposte potrebbero essere infinite e molto varie: tutto l'Ottocento, tutta la Toscana, tutto il Novecento, tutta la cultura, tutte le mitologie... E perché non usare Lewis Carroll, che Collodi peraltro non conosceva, perché non *Moby Dick*, perché non Giona, perché non un testo nascosto, uno scarto dell'*Orlando Furioso*? Diventa evidente, davanti a questa infinità, che la strada migliore è invece quella di *usare il testo come strategia di costruzione co-testuale*. È un problema di responsabilità della ricerca, che ci si assume rispetto a delle ipotesi da provare: non c'è niente in sé che determini a priori quello che sarà il co-testo giusto, il quale a posteriori ci consentirà invece di definire le ipotesi di partenza. Rivendicare la dimensione *costruttiva*, e non *positiva*, dell'interdefinizione comparativa mi sembra fondamentale. Tutta la linguistica ha proceduto così: quando si pensa per esempio di isolare il concetto di "ergatività", si usano un numero limitato di lingue, e poi ci si domanda se l'ergatività sia pertinente o no, se in qualche modo essa possa essere ricondotta a categorie generali tipo attivo/passivo sul piano morfologico, o se non debba essere ripensata come una teoria generale delle azioni. Si parte da un numero limitato di lingue e si tenta di costruire il concetto.

### 3. *Varianti e invarianti, varietà e variazioni*

Da questo punto di vista, Pinocchio ci aiuta anche a ripensare la tradizione filologica in maniera più sistematica. Penso alla riflessione hjelmsleviana, che ha sistematizzato non soltanto l'eredità saussuriana ma una grande quantità di questioni legate alla filologia. C'è una distinzione di Hjelmslev (1943, pp. 88-91) che mi sembra molto importante per il nostro discorso, ed è quella tra, da un lato, le *invarianti* e, dall'altro, le *varietà*, le quali a loro volta si distinguono in *variazioni* (ossia varianti libere, individuali) e *varietà* (legate, localizzate).



Ritornando a Pinocchio, proviamo a tenerne conto: quali sono le *invarianti* che possiamo stabilire? Nel processo di quella che Hjelmslev chiamava la “specificazione transitiva”, quali sono invece le *varianti localizzate*, e come si ottengono? Hjelmslev suggeriva di usare il criterio di commutazione: le invarianti si ottengono per “commutazione”, mentre le varianti si ottengono per “sostituzione”. Quando c’è sostituzione di espressioni senza modifica di significato abbiamo *varianti*; in più, è possibile stabilire distinzioni, all’interno delle varianti, tra le *varietà* legate, localizzate, e le *variazioni* di carattere individuale. Ho l’impressione che questa sistematizzazione data da Hjelmslev sia ancora di grande utilità per noi. Scrive Hjelmslev (1943, p. 88): “qualunque funitivo nello schema linguistico può, *entro lo schema*, e senza riferimento alla manifestazione, essere soggetto a una articolazione in varianti”. Allora: c’è uno *schema* di Pinocchio che può essere sottoposto a un’analisi per varianti? Quali sono le variazioni e quali le varietà?

Faccio un esempio. Pochissimi mesi fa circolava in Italia uno spettacolo teatrale di Stefano Benni che si chiama *Pinocchia*: evidentemente era la storia di un Pinocchio donna. Che cosa succede quando Pinocchio è una donna? Quali sono le sue relazioni? Diventano un po’ più imbarazzanti: per esempio, quando monta a cavallo di un piccione, e gli dice: “trotta trotta cavallino!”, non è più la stessa cosa che in Collodi. Improvvisamente, gli psicoanalisti penseranno a cose che non erano evidenti nel *Pinocchio* di Collodi, a meno che non avessero istinti pedofili impulsivi. Perché? Perché una *variazione* di sesso provoca una cascata di conseguenze che possono essere interes-

ti. Quando ho dato da fare a un mio studente, che fa parte di un gruppo gay, una tesina su Pinocchio, mi ha portato un testo che ha chiamato *Finocchio*: la relazione era sull'aspetto gay di *Pinocchio*, era una lettura gay di *Pinocchio*, e vi assicuro che c'è di che.

Ci sono allora, se ragioniamo su questo genere di lettura, alcune cose che nel testo originario erano *varianti* che diventano *invarianti*, e altre cose – che consideravamo fondamentali – che diventano invece semplici *variazioni*.

Credo che vada tenuto conto di quest'idea di stabilire un *principio di riduzione*, anche perché ci aiuta nella ricostruzione “catalitica” di una quantità di elementi che sono *latenti* (Hjelmslev dice che gli elementi “latenti” sono correlati alle varietà, mentre gli elementi “facoltativi” sono legati alle variazioni). Si potrebbe stabilire, per esempio, quando un tipo diverso di lettura trasforma alcuni elementi, che erano puramente latenti, in elementi manifestati, oppure mette in latenza certi altri elementi, e fa diventare alcuni elementi che in un'altra lettura erano varietà localizzate – o addirittura delle invarianti – semplicemente variazioni facoltative.

C'è una frase di Hjelmslev che mi ha sempre colpito molto: “l'analisi è un concetto a fisarmonica”. Mi è sempre sembrata un'idea assolutamente geniale. Noi abbiamo di Hjelmslev l'immagine di un analista per il quale ci sono dei concetti che vengono applicati rigorosamente alle cose (le quali però sono sempre più ricche e sfuggono al rigore dei concetti), e mi è sempre piaciuto molto ricordare che invece per lui l'analisi è un concetto a fisarmonica. Ci aiuta a pensare a uno Hjelmslev diverso. Certo, non posso fare qui e ora questa operazione; posso però ribadire che è interessante pensare che ogni lettura, attualizzando degli elementi, facendoli passare per esempio da variazioni a varianti localizzate, e da varianti addirittura a invarianti, opera quello che si potrebbe chiamare un *principio di commutazione testualizzata*. È la traduzione che opera la commutazione o le sostituzioni: noi dobbiamo semplicemente seguirle e vedere come funzionano.

Ricordo che Greimas non aveva mai riutilizzato questo concetto, ma Pottier aveva invece previsto che tra i semi, cioè tra i tratti pertinenti della forma del contenuto, andasse considerata la nozione di “virtuema”, cioè elementi che fanno parte del livello della forma del contenuto da prevedere come virtuali. Si potrebbe allora indagare come gli aspetti di *virtualizzazione* costituiscano certi elementi in quanto *virtuemi*, ossia come ci siano elementi che possono venire giocati e trasformati in variazioni, o in varietà, o in invarianti. Le traduzioni lavorano con problemi di questo tipo, per cui a un certo punto riconoscono invarianti che non erano nel testo originale, costituendole attraverso la prova di commutazione, oppure le dimostrano puramente sostituibili.

Per esempio, quando guardiamo da spettatori comuni i guanti del Pinocchio di Walt Disney, pensiamo che siano una semplice variazione individuale. Ma da quando l'analisi – compiuta qui da Sabina Cedri e Francesco Caruso – ha legato quei guanti alle trasformazioni figurative di *Mickey Mouse*, dobbiamo domandarci se era davvero così, anche perché possiamo correlarli alle scarpette di vacchetta che hanno i ciuchini che portano Pinocchio al Paese dei Balocchi. I guanti, in tal modo, non sono più variazioni individuali, bensì varietà localizzate, legate, interne alla struttura testuale, qualcosa che vale la pena di sottolineare.

#### 4. Varianti

Per illustrare adesso i problemi creati da invarianti, varianti e varietà nei diversi confronti tra i testi, prendiamo alcune varianti fisiognomiche: i capelli della Fata, oppure il naso di Pinocchio, due esempi abbastanza banali. Come è noto, è molto difficile stabilire cosa sia il colore “turchino”. Abbiamo cercato invano, un giorno, di scoprire cosa fosse veramente, e abbiamo scoperto che il turchino va dal celeste al blu scuro, o addirittura è una specie di nero notte con tendenza al blu. È molto imba-

razzante, ma in fondo non è molto importante: la Fata di Pinocchio fa ben poco dei propri capelli turchini; li ha e basta. Se però cercate nel testo altri capelli, vi accorgete non senza sorpresa che esistono notevoli differenze fra essi. Innanzitutto, Pinocchio non ha capelli. Si mette “le mani nei capelli”, ma non li ha. Invece mastro Ciliegia e Geppetto, quando litigano, si strappano dalla testa due parrucche di colori diversi. Una *isotopia dei capelli*? Effettivamente è così, ci sono delle correlazioni: i padri sono “imparruccati”, uno con capelli gialli, l’altro no, e una delle prime operazioni che fa Pinocchio è proprio di strappare al padre la parrucca, la quale è anche all’origine delle loro liti; la madre ha invece i capelli blu. Troviamo così una correlazione interna al testo: non ci sono due variazioni individuali, ma una variante di correlazione tra il colore dei capelli, le parrucche dei due mastri e i capelli della Fata. Ma mentre la parrucca ha una funzione, viene strappata, i capelli blu della Fata non sembrano utilizzati narrativamente. Salvo nel racconto di Jerome Charin, che ha scritto un bellissimo *Pinocchio and Co.* Jerome Charin ha raccontato la sua vita sotto forma di Pinocchio. Si svolge interamente in Italia e a Brooklyn, nel periodo fascista. La madre del Pinocchio-Charin ha i capelli blu, come effettivamente si faceva negli anni Cinquanta quando molta gente si tingeva le sfumature blu, soprattutto le signore che avevano i capelli bianchi. E come si passa dalla storia di Pinocchio alla storia individuale del personaggio? La mamma si mette le mani nei capelli blu. Quando lo fa, improvvisamente cambia la storia e passa da una parte all’altra. Ecco un esempio di come possono essere utilizzati i capelli blu della Fata, di cui in Collodi la Fata non fa nulla, per scopi narrativi e addirittura di trasformazione.

Ma uno dei tratti fisiognomici considerato più pertinente è certamente il naso, problema che hanno anche in America. Se si va su Internet, e si cerca sotto “emoticons”, troverete che la parola “bugiardo” è segnalata dall’icona seguente: xxx-, che vuol dire naso lungo, cioè Pinocchio. In

qualche modo, dunque, dal punto di vista figurativo il naso è fondamentale. Ma – come abbiamo visto con le analisi di molte varianti della storia contenute in questo libro – c'è una quantità straordinaria di *Pinocchio* (la variante russa per esempio) nei quali il fatto che il naso cresca o non cresca è del tutto indifferente. L'isotopia della verità e della menzogna, ricavate soprattutto dalla lettura di *Pinocchio* come racconto educatore, hanno incoraggiato l'isotopia del naso. Ma appena *Pinocchio* diventa un personaggio per il quale è fondamentale l'isotopia dello spettacolo e della finzione, il naso scompare: non è importante opporre la verità alla menzogna, l'importante è la finzione. Ho l'impressione che ci siano elementi come il naso che ci sembrano fondamentali narrativamente nel testo di Collodi, ma che invece, a ben vedere, non lo sono più nelle varianti.

Ricordo fra l'altro, come scrive Gianfranco Marrone a proposito di Manganeli, che è la Fata che mente sempre, e dice a *Pinocchio* bugie a fin di bene. Quando *Pinocchio* parla bene di Melampo, che invece era un traditore d'accordo con le faine, ne salva la reputazione e nessuno se ne preoccupa: non gli cresce il naso quando racconta bugie a buon fine. Quindi il problema del naso non è quello della verità o della menzogna, ma la loro *utilizzazione a fini morali*.

Quanto agli psicoanalisti, credo che abbiano perfettamente ragione a trattare il naso come una protuberanza sessual-veritativa (c'è un'analisi molto appropriata in cui a *Pinocchio* spunta il naso davanti alla Fata, con conseguenze che potete immaginare sul piano psicoanalitico), ma sfortunatamente per loro, il naso cresce a *Pinocchio* anche davanti a un omino non identificato, un rappresentante del lettore, che incontra *Pinocchio* dopo che questi è uscito dall'acqua. *Pinocchio* gli racconta una lunga storia sconnessa, e questo omino, che non ha neanche un nome preciso, s'accorge con stupore che *Pinocchio* racconta menzogne e che gli cresce il naso. La questione è: quest'omino è sicuramente di sesso maschile, persino innominato, perciò non è vero che il naso cresce solo davanti al

babbo o alla mamma, a meno che quest'omino non sia un delegato del babbo, ma nulla lo prova durante la storia. Forse è un delegato dello spettatore, ma in questo caso le cose sarebbero diverse.

Mi sembra importante poi la questione del legno. Il legno è un problema molto serio in *Pinocchio*, e molto considerato: il protagonista si chiama Pinocchio, quindi s'è detto che era fatto di pino. Cosa che può essere rafforzata da certe analisi, per esempio dal fatto che a un certo punto Pinocchio, per scappare dagli assassini, si arrampica su un pino, il pino viene bruciato e Pinocchio salta giù. Ma che lui sia di pino nulla lo prova, anche se di recente c'è stato uno scultore che ha fatto tutta una serie di Pinocchi al lavoro, utilizzando rigorosamente il pino perché quello era secondo lui il materiale originale. Resta il fatto che non c'è, nel testo, nessuna prova. In altri termini, la questione di che tipo di sostanza fosse quella di Pinocchio acquisirà interesse in un altro modo, perché una volta che è stato detto che è di legno non si va molto più in là.

Un altro studio da fare potrebbe essere quello delle evoluzioni di Pinocchio: a un certo punto si dice che Pinocchio è alto un metro; in alcuni casi, però, sembra più piccolo, in altri casi ancora sembra molto più grande; e nei disegni non è sempre chiaro quanto sia alto. Se è alto come una marionetta, dovrebbe essere più piccolo. Così, l'altezza di Pinocchio è decisa approssimativamente attorno a un metro, ma non è per nulla sicura. Vi ricordo che c'è un problema: Pinocchio non evolve, nasce, muore e, come dice una famosa frase, "vive burattino". Ma invece l'evoluzione c'è stata, ed è stata sottolineata molto bene nei testi che lo hanno rappresentato. Quando si tratta di rappresentarlo, infatti, si sono dovute prendere delle decisioni circa l'altezza. È come quando si parla della morte di Caino e di Abele: non c'è mai scritto nella *Bibbia* come uno abbia ammazzato l'altro: l'ha strozzato, gli ha dato una botta sulla testa? Ma chi fa pittura è obbligato a prendere posizione sulla questione, e così c'è una quan-

tità di modi molti diversi di assassinio del personaggio di Caino. Nell'analisi già citata di Cedri e Caruso viene fatto notare il rapporto di somiglianza del Pinocchio di Disney con Mickey Mouse. Si tratta di una cosa molto importante, che va messa in relazione con quanto sostiene Stephen Jay Gould (1990), il quale ha notato che Topolino è un caso esemplare di "evoluzione a rovescio". Gould detesta gli evoluzionisti, pensa che la vita sia un caso, una specie di enorme "patatone" deleuziano che evolve potato dalla bieca falciatrice, che poi è la morte; quindi sostiene che tutto sommato non c'è evoluzione orientata, e dà l'esempio di Topolino. All'inizio della sua rappresentazione Topolino ha il naso lungo, la faccia prominente, è più adulto, come accade al primo Chaplin, fa dispetti clamorosi, cattiverie ferocissime. Il primo Topolino è cattivo, ma poi gradualmente diventa sempre più bambino: si arrotonda, diventa gentile, le orecchie tondissime mentre prima erano allungate, la faccia sempre più simpatica, e così via. La cosa curiosa è che le rappresentazioni di Topolino vanno dall'adulto al bambino, con una specie di inversione evolutiva. Direi che succede la stessa cosa a Pinocchio. Il primo Pinocchio è appuntito, carogna, dispettoso, e nei Pinocchi che vengono disegnati successivamente, come quello disneyano, diventa sempre più buono, sempre più infantile, sempre più innocente, eterodiretto ecc. Sembra utile notare che ci sono evoluzioni inverse, e sarebbe interessante studiare come questo avviene nelle diverse strategie di rappresentazione.

Naturalmente, un altro problema fondamentale in Pinocchio è la struttura familiare. Sappiamo benissimo che quella di Pinocchio è molto complicata. Si parte con un padre, poi con due che se lo disputano e lottano, poi c'è un padre che lo adotta, ma lui non ha nessuna voglia e se ne va, però poi torna nella casa. Successivamente incontra la Fata che è una bambina, si dichiara sorellina, ed è lei che dice un giorno: "facciamo venire Geppetto, ci incontreremo e vivremo tutti e tre insieme". Quindi un modello di finale per *Pinocchio* sarebbe quello di Geppetto che

vive con i suoi due figli per così dire adottivi: uno che l'ha adottato (la Fata-bambina), l'altro che lui ha adottato; e avremo così una famiglia curiosa. Successivamente, nella seconda parte, Pinocchio riceve da una signora che non conosce dei regali: acqua, cavolfiori, e improvvisamente riconosce in questa signora una madre e le dice: "tu sarai la mia mamma". Ecco una seconda famiglia, priva di Geppetto. Non ci sarà mai un rifacimento della famiglia "a tre" che s'era pensata all'inizio. Alla fine, la struttura familiare di Pinocchio è una struttura particolare, all'interno della quale c'è il padre, la madre che è arrivata (ma soltanto in sogno) e il figlio.

### 5. Il mitismo

Tutto ciò consente di passare all'ultimo punto, quello di riuscire a stabilire se esista un mitismo di Pinocchio: "mitismo", non "mito". Generalmente quando si parla di mito si parla di un genere letterario: il mito è un genere di discorso. E se parlassimo di questo, dovremmo domandarci se *Pinocchio* sia una favola, un romanzo di iniziazione, un *Bildungsroman* o altro. Ma non mi interessa una definizione di questo tipo. Mi interessa invece qualcosa come il "mitismo", qualcosa che viene poi tradotto in diversi tipi di discorsi, con diversi tipi di sostanze espressive, in diversi tipi di formati, e che non è in senso stretto né un mito né una favola né un racconto né un *Bildungsroman*. Così, *Pinocchio* ha del mitismo, ma non si iscrive in un mito come genere discorsivo specifico. È possibile dare una definizione del mitismo di *Pinocchio*? Se pensiamo al mitismo come a una *qualità mitica*, senza la necessità di identificarla con un genere preciso, possiamo certamente dire che *Pinocchio* ha del mitismo, e questo gli consente di mantenersi in qualche modo costante nelle traduzioni: anzi, è l'effetto e la causa delle sue traduzioni costanti.

Una delle strade che possiamo seguire per riflettere sul mitismo di *Pinocchio* è cercarvi delle entità figurative che

lo caratterizzano miticamente per analogia ad altri miti. Per esempio, se Pinocchio fosse cieco, Edipo ci aiuterebbe. Date le relazioni di struttura familiare che si ritrovano, potremmo pensare che questa passione di vivere con la propria madre che è anche sua sorella, con cui vuol vivere, appunto, da una parte come sorella (di cui piange disperato la morte) e dall'altra come madre (con la volontà di sfuggire tenacemente al padre), lo potrebbe configurare come una specie di Edipinocchietto. Potremmo rafforzare questa ipotesi, in via sperimentale, in un *Gedankenexperiment* semiotico, dando una particolare importanza non più agli occhi di Pinocchio (i famosi "occhiacci di legno") ma al suo piede. Sappiamo che Edipo viene da "aedipus", che significa "piede gonfio". E Pinocchio effettivamente non ha solo problemi di naso, ha spesso problemi di piedi: se li brucia, quando dà un calcio alla porta vi rimane incastrato, quando è ciuchino si rompe una zampa... Potremmo dire che Pinocchio *ha male al piede*, non al naso, almeno per la sua "edipicità".

C'è poi un altro tratto mitico, che possiamo riprendere dal mito di Dedalo che fabbrica Icaro. È Dedalo il primo fabbricante di "automi", che si muovono e vivono da soli, così come il falegname che crea il figlio che gli scappa e che finisce male. Ecco che non basta neanche Edipo per parlare della relazione di Pinocchio con il padre e con la madre. Rispetto alla madre, c'è l'isotopia mariana: siccome la Vergine è rappresentata abitualmente con il velo azzurro, e i capelli della Fata sono anch'essi azzurri, e poiché le "marionette" vengono da "Maria", tutto questo ha autorizzato il cardinal Biffi a sostenere che c'è una qualche relazione con la Vergine. Non possiamo negarlo, ed evidentemente dato che il padre è Geppetto, sarebbe possibile postulare l'esistenza di un "grande vero padre", del quale non abbiamo traccia nel racconto, ma che posso immaginare iscritto in calco nella memoria cattolica.

Non credo però che questa sia la strada giusta per studiare il problema: non è per associazione e per analogia ad altri miti che scopriremo il mitismo di Pinocchio. Una so-

luzione migliore è invece quella di ricorrere ad alcuni *tratti distintivi profondi* e alle relazioni che essi hanno fra loro. Ne suggerisco soltanto alcuni, poiché tornano in molti degli interventi di questo libro.

Si è notato che uno dei problemi di Pinocchio è certamente l'alternanza tra il *bambino* (che finirà per diventare e che costantemente può diventare durante il racconto, ma che lui riesce sempre fortunatamente a evitare) e *l'animale* – o una qualsiasi altra forma di *organicità biologica* non necessariamente animale. Pinocchio, costantemente, mentre sta per salire verso l'umanità tende a collassare verso il biologico, il legno: rischia di essere bruciato come un ciocco, cresce come se fosse di legno, finisce per incastrarsi dentro porte di legno. Insomma, c'è tutto un Pinocchio che vuole regredire a una vita vegetale, ivi compreso il crescere del naso: il naso cresce perché è di legno, è materia biologica, la quale in qualche modo se cresce, e se è tagliabile, è perché s'allunga, perché è di legno, perché il legno può, nonostante tutto, crescere. La menzogna è *una regressione a livello vegetale*, è il sintomo di una crescita della vegetalità di Pinocchio. L'altra possibilità è il collasso verso l'animale: Pinocchio diventa pesce, cane ecc.; tutta la serie delle metafore con cui Pinocchio viene trattato dimostra che egli può costantemente collassare a livello animale o, come abbiamo detto, a livello di "biologia" del legno. Segno che Pinocchio è indissolubilmente un personaggio ambiguo – viene usata la parola *trickster* da parte di Marrone –, poiché Pinocchio possiede sempre, in equilibrio instabile, queste proprietà. A essa si accompagna la proprietà di *essere vivo*, anche come legno, quindi di essere sempre minacciabile di morte, la quale può avvenire o secondo il modo fisico, umano (quando viene strangolato o quando muore di malattia), o secondo il modo animale (quando sta per finire fritto, quando viene minacciato di essere ucciso e così via). Perciò Pinocchio è un personaggio *ambiguo* secondo i classici moduli di alcune categorie mitiche, è un personaggio *instabile*, sempre sottoposto a trasformazione: o umano o animale o vegetale.

Trovo anche interessante che Pinocchio sia però un *elemento costruito*. Mentre la maggior parte dei trickster non sono costruiti, ce n'è una grande quantità che invece lo sono. E Pinocchio è un prodotto d'artificio con animazione propria. Di conseguenza, abbiamo qualcosa di più che non un uomo con proprietà umane e proprietà animali: si tratta di un prodotto di artificio, un prodotto artificioso. Mi sembra importante, perché per questa via ritroviamo una problematica che è l'animazione della materia, animazione da sé. Uno dei grandi problemi dell'uomo è che egli è capace di replicarsi, ma non è riuscito ancora a creare organismi capaci essi stessi di replicarsi. È uno dei suoi grandi limiti. Ecco perché Pinocchio è entrato oggi direttamente nel mondo dell'intelligenza artificiale, e perché *Artificial Intelligence* di Spielberg entra immediatamente dentro Pinocchio, con il mondo dei balocchi che finisce per diventare il mondo di riparazione delle macchine. Il Paese dei Balocchi è il paese dove si riparano le macchine. Da *Blade Runner* ad *Artificial Intelligence* il grande problema che si pone è un essere interamente artificiale ma dotato di caratteri interamente umani. L'emozione di *Blade Runner*, che era forte, e l'emozione di *Artificial Intelligence*, che è nulla, in realtà verte proprio su questo: l'idea di come sia possibile l'animazione della materia. Persino nel film di Comencini – di cui ci parla Dusi – il momento più straordinario è quando a un certo punto, sotto gli occhi stupefatti della macchina da presa, si vede la marionetta che si alza. È un colpo straordinario. Tocchiamo così probabilmente un problema fondamentale, quello dell'animazione della materia: un'animazione artificiale della materia creata da un uomo. In un suo libro Shelley Turkle (1984), psicologa-psicoanalista di formazione lacaniana che lavora in America, racconta di quando ha chiesto a tanti bambini cosa pensassero del computer, ed è stata molto colpita dal fatto che la prima metafora che veniva a tutti i bambini era "Pinocchio". I bambini associano il computer e Pinocchio perché si domandano come mai entrambi rispondono, come mai accettano delle istruzioni e danno delle risposte.

## 6. *Strutture partecipative*

Alcuni caratteri del mitismo sono definiti da quelli che, grazie ai lavori di Cassirer, venivano definite “strutture di partecipazione”. Cassirer aveva sottolineato come la partecipazione ammetta che la parte e il tutto siano simultaneamente compresenti dentro una categoria. Questo non stupisce i linguisti: sappiamo per esempio che la categoria “uomini” sussume i termini “uomini” e “donne”, ma anche che la categoria “animale” sussume “uomini” e “animali”; un termine categoriale può sussumere al contempo se stesso e uno dei suoi elementi. Cassirer trovava in questo uno dei criteri per definire il mito.

Si tratta di un criterio semiotico che possiamo considerare generale. Rispetto ai termini dell’organizzazione logico-concettuale che la semiotica ha sinora costruito (penso al quadrato), direi che è necessario integrare i fenomeni partecipativi di Cassirer (ma anche di Lévi-Brühl e di Brøndal), considerandoli come una caratteristica di “confitto di principi” che supera la definizione lévistraussiana del mitismo. Cosa diceva Lévi-Strauss (1958) del mitismo?

non esistono miti, esiste il mitismo. Il mitismo è una qualità, per cui abbiamo strutture semantiche che si oppongono fra loro e che hanno la funzione di risolvere, sul piano immaginario, contraddizioni che non siamo capaci di risolvere sul piano reale.

Che cosa tutto questo debba al marxismo, per esempio all’idea del superamento della contraddizione, è evidente. Lévi-Strauss ha sempre detto che leggeva gli scritti sulla lotta di classe di Marx. Ma non è questo il problema. Quello che mi interessa è che ci sarebbero delle figure dotate di mitismo, e non solo delle figure, ma dei tempi e degli spazi dotati di mitismo. La loro funzione è di essere elementi di equilibrio, più o meno stabile, tra contraddizioni suscettibili di soluzioni diverse, e caratterizzate molto spesso da fenomeni di dominanza rispetto a fenomeni partecipativi più o meno importanti. È abbastanza interessante, se ripensia-

mo a Pinocchio: è assolutamente di legno, quindi non ha niente dentro, ma mangia, si ammala; se lo attaccano a un filo, cioè se lo impiccano – e non è un caso che la marionetta venga impiccata a un filo, e venga ritrasformata in marionetta dall'impiccagione –, resiste per parecchie ore, non muore, perché non respira, però dopo un po' muore. Questo problema di un carattere *a dominanza* è una delle questioni fondamentali per quanto riguarda la verosimiglianza e l'inverosimiglianza del romanzo di Collodi.

Quando ci invischiamo in un ragionamento perfettamente logico, arriviamo agli esiti del discorso di Manganelli: per quest'ultimo il tempo di Pinocchio è assurdo perché, a conti fatti, Geppetto è stato per due anni nella pancia della balena, cosa che è incompatibile con il resto; così, nella maggior parte del libro di Collodi il tempo è interamente sfasato. Perché? Abbiamo due possibilità: la prima è quella di sostenere che, molto semplicemente, poiché Collodi scriveva in serie, capitolo per capitolo, si dimenticava che cosa aveva scritto nel capitolo precedente. E questo non dà ragione del mitismo, è semplicemente un'occasione per pensare a un tempo altro, un tempo che da questo punto di vista non teme contraddizioni. Ma c'è la seconda possibilità: è quella di dire che Pinocchio è *nello stesso tempo*, partecipativamente, tempo assolutamente rigoroso del racconto e tempo mitico della reversibilità completa. Lo spazio ha d'altronde le stesse caratteristiche, come è stato spiegato da Laura Barcellona.

Aggiungerei che nel caso della malattia e della fame abbiamo lo stesso problema della vita e della morte. Perché Pinocchio dovrebbe avere fame? È di legno. Invece ce l'ha, ha sempre fame, e s'ammala, viene minacciato di morte, muore, certo può morire bruciato come un pezzo di legno, ma può anche morire di malattia, tanto è vero che se non arrivano i conigli lui non prende la pillola. Trovo che di fronte a questi problemi – “cresce e non cresce”, “muore e non muore”, “è un animale o non lo è”, “ha quella struttura familiare o no” – noi domandiamo una coerenza a questo testo, e ci stupiamo, quando

proprio la mancanza di coerenza costituisce la sua miticità. Il mitismo è da questo punto di vista fondamentale ed essenziale.

### 7. Conclusioni

Per concludere, alcune osservazioni sui problemi della traducibilità. Mi sembra non secondario che queste configurazioni contraddittorie e nello stesso tempo equilibrate di *Pinocchio*, questo squilibrio costante, quest'incompletezza del personaggio siano spiegate sia sul piano sintagmatico della narrazione sia su quello, per esempio, della sua costante animazione. *Pinocchio corre verso un'incompletezza continua*, che è poi quella con cui comincia. Sono queste proprietà che hanno colpito le innumerevoli traduzioni che ne sono state fatte, ben più della trasformazione del personaggio; e sono queste proprietà che possono spiegare, per esempio, perché non c'è trasformazione di Pinocchio, ma solo *divisione* tra la marionetta inanimata e l'uomo animato. E credo che sia quello che oggi gli destina un futuro nel mondo delle nanotecnologie, che dovrebbero sostituirci interamente, quando diventeremo tutti dei Pinocchi: un corpo interamente sostituibile, *cyborg*, ma con un'animazione, che però a livello dell'invenzione resta ancora comunque da venire.

Resta un ultimo punto: la struttura dell'enunciazione di Pinocchio, la sua organizzazione ed enunciazione specifica – quella che spiega perché *Pinocchio* si rivolge ai bambini, dice “voi”, all'interno inserisce racconti che ripetono il racconto, riproducendo le strategie di persuasione fatte all'interno nei confronti del protagonista – è fondamentale per il mitismo? Insisto: ogni testo che traduce *Pinocchio* si costituisce con le sue strutture di enunciazione, può essere una voce *off*, può essere un contadino che fa i commenti. In altri termini: il mitismo è dipendente o indipendente dal modo con cui le strutture enunciative attualizzano i virtuemitici in una certa maniera? Non ho ancora una rispo-

sta su questo argomento, però mi sembra una domanda molto importante. I dialoghi di Pinocchio sono particolarmente efficaci per la ragione molto semplice che Lorenzini aveva fatto teatro, e spesso lo si dimentica. Quello che mi interessa è la strategia persuasiva che caratterizza *Pinocchio*, una strategia persuasiva di trasformazione. Essa resta inscritta dentro *Pinocchio* come una delle strategie dell'enunciazione, o *Pinocchio* è anche in qualche modo una strategia dell'enunciato? Il mitismo è dovuto all'efficacia discorsiva di Pinocchio, o è semplicemente legato alle sue caratteristiche di forma del contenuto? Da cui una seconda osservazione: a livello della struttura semantica, sono le grandi categorie vita/morte, animato/inanimato, artificio/natura, natura/cultura che gestiscono la figura di Pinocchio, che determinano il suo mitismo, o non sono invece già a livello fisiognomico alcuni tratti – piedi, naso, vestito – che diventano ragioni del mitismo di Pinocchio? Qual è il livello profondo della sua trasformazione?

Un giorno ho visto *Petruska* di Stravinskij, e c'è un momento, verso la fine, con delle marionette che ballano. A un certo punto, il personaggio che ha visto le marionette che ballano, e che sta sulla scena, crede d'aver capito come funzionano le marionette. Poi alza la testa e vede che nella sala sta seduta una marionetta che lo guarda. Ecco, questa è una mia impressione costante con Pinocchio: tutte le volte che lo si studia, si pensa di aver capito un po' di cose, poi si fa un passo indietro e si percepisce come ci sia di nuovo, da qualche parte, Pinocchio che ti osserva per vedere come lo hai guardato.

\* Questo testo è il risultato della trascrizione (rivista da Nicola Dusi e Gianfranco Marrone) dell'intervento di Paolo Fabbri al Convegno "Le avventure di Pinocchio", Urbino, luglio 2001.

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

Edizioni citate del testo di Carlo Lorenzini, alias Carlo Collodi:

- Collodi, C., 1883, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Felice Paggi Libraio-Editore.
- Collodi, C., 1983, *Le avventure di Pinocchio*, ed. critica a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.
- Collodi, C., 1991a, *The Adventures of Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio*, Berkeley, University of California Press.
- Collodi, C., 1991b, *Pinocchio illustrato da Mattotti*, Milano, Rizzoli.
- Collodi, C., 1995, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori; ripubblicazione della prima ed. in volume del 1883, Firenze, Poggi, con note di Fruttero e Lucentini.
- Collodi, C., 1996, *Pinocchio*, Milano, Edizioni Nuages.
- Collodi, C., 1997, *Le avventure di Pinocchio*, La Spezia, Libritalia.

Letteratura critica e trasposizioni:

- AA.VV., 2000a, *Il patalogo ventitré: il Duemila e il suo doppio: il Giubileo in scena, una stagione all'inferno*, Milano, ubulibri.
- AA.VV., 2002b, *Le avventure di Pinocchio I*, Documenti di lavoro del Centro di Semiotica e Linguistica 310-311-312, Università di Urbino (testi di I. Pezzini, D. Barbieri, N. Dusi, F. Caruso, S. Cedri).
- AA.VV., 2002c, *Le avventure di Pinocchio II*, Documenti del Centro di Semiotica e Linguistica 313-314-315, Università di Urbino (testi di P. Fabbri, M. Gagliano, P. Ricci, F. Zuccherini).
- Altman, R., 1999, *Film/genre*, London, BFI.
- Annibaletto, S., Luchi, F., 1994, "Pinocchio da Collodi a Disney a Comencini", in G. Flores d'Arcais, a cura, 1994.
- Antamoro, G., 1911, *Pinocchio*; produzione: Cines, Roma (film n. 672), origine: Italia.
- Ariosto, L., 1977, *Cinque canti*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi.

- Aroldi, P., 1994a, "I parenti terribili", in G. Bettetini, a cura, 1994, pp. 97-114.
- Aroldi, P., 1994b, "Tradurre è un po' tradire", in G. Bettetini, a cura, 1994, pp. 47-70.
- Aroldi, P., Colombo, F., Gasperini, B., 1994, "Per una tipologia della permanenza", in G. Bettetini, a cura, 1994, pp. 41-46.
- Asor Rosa, A., 1972, "Le avventure di un burattino", in A. Asor Rosa, *Sintesi storica della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia.
- Asor Rosa, A., 1997, "Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino", in id., *Genus Italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, pp. 551-561.
- Bachelard, G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF; trad. it. 1975, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.
- Barbieri, D., 1991, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani.
- Barbieri, D., 1992, *Tempo, immagine, ritmo e racconto. Per una semiótica della temporalità nel testo a fumetti*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna.
- Barbieri, D., 1996a, *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi*, Roma, Rai-ERI.
- Barbieri, D., 1996b, *Le tensioni dell'Infinito*, «Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur», n. 1.
- Barbieri, D., in corso di stampa, *Tensioni testuali. Aspettativa, ritmo e significato nei testi estetici*, Milano, Bompiani.
- Barthes, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil; trad. it. 1973, *S/Z*, Torino, Einaudi.
- Bateson, G., 1979, *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York, Dutton; trad. it. 1984, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi.
- Bene, C., 1995, *Opere*, Milano, Bompiani.
- Bene, C., Dotto, G., 1998, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.
- Bertetto, P., Rondolino, G., a cura, 1998, *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro.
- Bertrand, D., 2001, "Le virtualità dello spazio", in P. Fabbri, G. Marone, a cura, 2001, pp. 114-123.
- Bettelheim, 1977, *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, New York, Vintage Books; trad. it. 1977, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli.
- Bettetini, G., 1984, *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.
- Bettetini, G., 1994, "Il burattino elettronico. L'immagine audiovisiva di Pinocchio: uno sguardo d'insieme", in G. Flores d'Arcais, a cura, 1994.
- Bettetini, G., a cura, 1994, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI.

- Biffi, G., 1977, *Contro Mastro Ciliegia: commento teologico a Le Avventure di Pinocchio*, Milano, Jaca Book.
- Borges, J. L., Guerrero, M., 1957, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica; trad. it. 1962, *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi.
- Brunetta, G., 1993, *Storia del cinema italiano*, vol. I, Roma, Editori Riuniti.
- Bunker, M., 1980, *Pinocchio super-robot*, Milano, Corno.
- Burch, N., 1990, *Life to those shadows*, London and Berkeley, University of California Press; trad. it. 1994, *Il lucernario dell'infinito*, Parma, Pratiche.
- Calabrese, O., 1987, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza.
- Calabrese, O., 2000, "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta", in N. Dusi, S. Neergard, a cura, 2000, pp. 101-120.
- Calvino, I., 1981, *Ma Collodi non esiste*, «la Repubblica», 19-20 aprile; ora in id., 1995, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori "Meridiani", vol. I, pp. 801 sgg.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Calvino, I., 1991, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori.
- 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, pp. 23-36.
- Casetti, F., a cura, 1984, *L'immagine al plurale, serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio.
- Castellani Pollidori, O., 1983, "Introduzione" all'edizione critica di *Le avventure di Pinocchio*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.
- Cavallone, F., 1972, "Pinocchio e i suoi illustratori", introd. critica a *Pinocchio illustrato da Jacovitti*, B. Jacovitti, Verona, Mondadori.
- Cavicchioli, S., 1997, "La vocazione al testo della semiotica", in id., a cura, 1997; ora in S. Cavicchioli, 2002, pp. 195-230.
- Cavicchioli, S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Cavicchioli, S., a cura, 1996, *La spazialità: valori, strutture, testi*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», n. 73/74, gennaio-agosto, pp. 1-43; ora in S. Cavicchioli, 2002, pp. 151-194.
- Cavicchioli, S., a cura, 1997, *Le Sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, Bologna, Clueb.
- Chierichetti, M., 1911, *Pinocchietto magistrato*, Milano, Bietti.
- Colombo, F., 1994a, "Pinocchio industriale", in G. Bettetini, a cura, 1994, pp. 19-40.
- Colombo, F., 1994b, "Pinocchio intarsiato. Varianti narrative nelle versioni de Le avventure di Pinocchio", in G. Flores d'Arcais, a cura, 1994.

- Colombo, F., 1998, *La cultura sottile. Media ed industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani.
- Colombo, F., Eugeni, R., 1996, *Il testo visibile*, Roma, NIS.
- Comencini, L., 1972, *Le avventure di Pinocchio*, film per la TV, Italia.
- Coover, R., 1992, *Pinocchio in Venice*, London, Minerva.
- Corrain, L., 1994, *Il lessico della semiotica (controversie)*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.
- Costa, A., 1993, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet.
- Costa, A., 1998, "Il mondo rigirato: Saturnino versus Phileas Fogg", in P. Bertetto, G. Rondolino, a cura, 1998, pp. 295-310.
- Dagrada, E., Gaudreault, A., Gunning, T., 1998, "Lo spazio mobile del montaggio e del carrello in *Cabiria*", in P. Bertetto, G. Rondolino, a cura, 1998, pp. 151-183.
- D'Aloja, B., s.d., *Pinocchio all'inferno*, Firenze, Nerbini.
- D'Aloja, B., s.d., *Pinocchio in Paradiso*, Firenze, Nerbini.
- D'Aloja, B., s.d., *Pinocchio in Purgatorio*, Firenze, Nerbini.
- D'Angelo, M., 2001, *Con la testa fra le nuvole. La cooperazione interpretativa nella serie a fumetti*, Tesi di laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Roma.
- de Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard; , trad. it. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Desai, A., 2002, *Come immagino un film*, «la Repubblica», 2 agosto, p. 39.
- Detti, E., 1990, *Le carte rosa*, Firenze, La Nuova Italia.
- Disney, W., 1940, *Pinocchio*, film, The Walt Disney Company, USA.
- Disney, W., 1995, *Pinocchio*, Sarego (VI), The Walt Disney Company.
- Dusi, N., 1998, *Tra letteratura e cinema: ritmo e spazialità in Zazie dans le métro*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», nn. 80/81, maggio-dicembre.
- Dusi, N., 2000, "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", in N. Dusi, S. Neergard, a cura, 2000, pp. 3-54.
- Dusi, N., 2001, "Spostamenti e manipolazione nella traduzione intersemiotica. La versione italiana di *Le Mépris di Godard*", in P. Calafato, G. P. Caprettini, G., Colaizzi, 2000, *Incontri di culture: linguaggi, frontiere, traduzioni*, Roma-Bari, Laterza, pp. 52-61.
- Dusi, N., 2002, *Da un medium all'altro*. Torino, Utetlibreria.
- Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000, *Sulla traduzione intersemiotica*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», nn. 85/86/87.
- Eco, U., 1978, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1992, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 1995, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994a, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994b, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1995, "Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione", in S. Nergaard, a cura, 1995.
- Eco, U., 2000, "Traduzione e interpretazione", in N. Dusi, S. Neergaard, a cura, 2000, pp. 55-100.
- Fabbri, P., 1995, *L'intraducibilità da una fede all'altra*, «Carte semiotiche», nuova s., n. 2; ora in P. Fabbri, 2000b, pp. 81-98.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2000a, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., 2000b, "Due parole sul trasporre", in N. Dusi, S. Neergaard, a cura, 2000, pp. 271-284.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Faeti, A., 1972, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi.
- Faldi, C., 1995 *Le matite di Manganelli*, in «Inchiesta (letteratura)», a. XXV, n. 110.
- Floch, J. M., 1985, "Composition IV de Kandinsky", in id., 1985; trad. it. 1991, "Semiotica di un discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky", in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991.
- Floch, J. M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- Floch, J. M., 1990, *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF; trad. it. 1997, *Semiotica, marketing e comunicazione. Sotto i segni, le strategie*, Milano, Franco Angeli.
- Flores d'Arcais, G., a cura, 1994, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Folengo, T., 1997, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- Fontanille, J., 1990, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Freschi, G., 1930, *Pinocchio ferroviere*, Firenze, Nerbini.
- Fresnault-Deruelle, P., 1972, *La bande dessinée*, Paris, Hachette; trad. it. 1977, *Il linguaggio dei fumetti*, Palermo, Sellerio.
- Freud, S., 1977, *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri.
- Frosini, V., 1971, *Intellettuale e politici del Risorgimento*, Catania, Bonanno.
- Frosini, V., 1990, "La balena di Pinocchio", in V. Frosini, *La filosofia politica di Pinocchio*, Roma-Bari, Laterza.

- Fuson, C., 1961, *Il Natale di Pinocchio*, strisce sui quotidiani americani, Walt Disney, 27 novembre-23 dicembre.
- Galeppini, A., 1953, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Nerbini.
- Gallo, G., Bonomi, G., a cura, 1996, *Buffalo Bill & Tex Willer. Storie e miti dall'Ovest americano*, Verona, Colpo di fulmine edizioni.
- Garroni, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.
- Gasparini, G., 1994, "Qui continua l'avventura", in G. Bettetini, a cura, 1994, pp. 71-79.
- Gasparini, G., 1997, *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e pensiero.
- Gaudreault, A., 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck; trad. it. 2000, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau.
- Gaylin, W., 1992, *Adamo, Eva e Pinocchio. Come e perché possiamo dirci umani*, Milano, Leonardo Editore.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil; trad. it. 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Geninasca, J., 1987, "La semence et le royaume", in J. Delorme, a cura, *Parole - Figure - Parabole*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon; trad. it. 2001, "Il seme e il regno", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, pp. 167-182.
- Geninasca, J., 1992, *Testo e immagine*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, nn. 212-213, marzo-aprile, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.
- Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF; trad. it. 2001, *La parola letteraria*, Milano, Bompiani.
- Genot, G., 1970, *Analyse structurelle de Pinocchio*, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina.
- Ghini, E., 1990, *Il cigno: rilettura di una fiaba di Andersen: Il brutto anatroccolo*, intr. di G. Biffi, Milano, Jaca Book.
- Giraldi, G., 1971, *Il figlio di Pinocchio*, Genova, Fratelli Frilli Editori, nuova ed. 2001.
- Gould, S. J., 1990, *An urchin in the storm*, Harmondsworth, Penguin; trad. it. 1991, *Un riccio nella tempesta: saggi su libri e idee*, Milano, Feltrinelli.
- Grassi, A., 1981, "Pinocchio nell'ottica mitologica-archetipica della psicologia analitica di C. G. Jung", in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno Organizzato dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia, 24-25 maggio 1980*, Milano, Emme Edizioni.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1995, *Maupassant. La semiotica: esercizio pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.

- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1998, *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A. J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques, Documents», n. 60; trad. it. 1991, “*Semiotica figurativa e semiotica plastica*”, in L. Corrain, M. Valenti, a cura, pp. 33-51; ora in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, la casa Usher.
- Guardone, G., 1947, *Le avventure di Pinocchio*, film, Italia.
- Gubern, R., 1972, *El lenguaje de los comics*, Barcelona; trad. it. 1975, *Il linguaggio dei comics*, Milano, Milano Libri.
- Hazard, P., 1914, “*La littérature enfantine en Italie*”, in *Revue des deux mondes*, rielaborato e ristampato in id., *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932; trad. it. 1983, *Uomini, ragazzi e libri: letteratura infantile*, Roma, Armando.
- Heidegger, M., 1927, *Sein und zeit*; trad. it. 1976, *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Milano, Longanesi.
- Helbo, A., 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Colin.
- Hjelmslev, L., 1961 [1943], *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press; trad. it. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Jacovitti, B., 1943, *Pinocchio illustrato da Jacovitti*, Milano, Mondadori (ristampe: 1946, 1947, 1950, 1972).
- Jakobson, R., 1959, “*On linguistic aspects of translation*”, in R. Brower, a cura, *On translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press; trad. it. 1966, “*Aspetti linguistici della traduzione*”, in id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- Jakobson, R., 1985, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi.
- Kermode, F., 1966, *The sense of the ending: studies in the theory of fiction*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. 1972, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli.
- Lanza, D., 1997, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Antropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. 1966, *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore.
- Lotman, J. M., 1993, *Kul'tura i Vzryv*, Moskva, Gnosis; trad. it. 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Lytard, J.-F., 1986, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Minuit; trad. it. 1987, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli.

- Malerba, L., 1988, *Pinocchio con gli stivali*, Milano, Mondadori.
- Manca, G., 1967, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Gino Sansoni Editore.
- Manganelli, G., 1964, *La letteratura come menzogna*; nuova ed. 1985, Milano, Adelphi.
- Manganelli, G., 1968, *Carlo Collodi: Pinocchio*, «Corriere della sera», ora in G. Manganelli, 1986, pp. 309-312.
- Manganelli, G., 1970, *La morte di Pinocchio*, «L'Espresso», ora in G. Manganelli, 1986, pp. 313-315.
- Manganelli, G., 1977, *Pinocchio, un libro parallelo*, Torino, Einaudi; nuova ed. 2002, Milano, Adelphi.
- Manganelli, G., 1986, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- Manzoli, G., Menarini, R., 1997/1998, *Pinocchio comico muto*, «Fotogenia», n. 4-5, pp. 211-222.
- Marchese, P., 1983, *Bibliografia pinocchiesca*, Firenze, La stamperia.
- Marlia, G., 1997, *Polidor. Storia di un clown*, Empoli, Ibiskos.
- Marrone, G., 1986, *Memoria, menzogna, scrittura. Lettura incrociata di Manganelli e Bufalino*, «Acquario», nn. 8-9-10.
- Marrone, G., 1990, *Stupidità e scrittura*, Palermo, Flaccovio.
- Marrone, G., 1995, «*La statua candida. Scoppi di guerra e invenzione del Nome in un testo di Leonardo Sciascia*», in id., a cura, *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio, pp. 123-161.
- Marrone, G., 1997, «*Narrazione e simbolismo. L'analisi testuale di Roland Barthes*», in S. Cavicchioli, a cura, 1997, pp. 173-210.
- Marrone, G., 1998a, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 1998b, «*Identità visiva e traduzione*», in G. Ferraro, a cura, *L'emporio dei segni*, Roma, Meltemi, pp. 123-166.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marsciani, F., Zinna, A., 1991, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Martinelli, V., 1996, *Il cinema muto italiano 1911*, Roma-Torino, Bianco&Nero-Nuova ERI.
- Melville, H., 1851, *Moby Dick or the Whale*; trad. it. 1966, *Moby Dick*, a cura di N. D'Agostino, Milano, Garzanti.
- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck; trad. it. 1995, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Meyer, L. B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Montanari, F., 2000, *Tradurre metafore? Metafore che traducono*, in N. Dusi, S. Nergaard, a cura, 2000, pp. 171-188.
- Montani, P., 1996, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza.
- Mosconi, E., a cura, 2000, *L'oro di Polidor*, Milano, Quaderni Fonda-

- zione Cineteca Italiana - Il Castoro.
- Muller, J., 2000, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision*, «CiNéMas», nn. 2-3, pp. 105-134.
- Nergaard, S., 2000, *Intorno all'ipotesi della traduzione intersemiotica. Riflessioni a margine*, in N. Dusi, S. Neergard, a cura, 2000, pp. 285-296.
- Nergaard, S., a cura, 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- Pallottino, P., 1988, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli.
- Paoli, U. E., 1962, *Pinoculus latinus*, Firenze, Le Monnier.
- Petrari, G., s. d., *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista*, Firenze, Nerbini.
- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani.
- Pezzini, I., Sabucco, V., 2001, "Praticare il testo. Oltre l'interpretazione, gli usi", in P. Bertetti e G. Manetti, *Forme della testualità*, Torino, Testo&Immagine, pp. 331-343.
- Propp, V. J., 1928, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia; trad. it. 1966, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
- Propp, V., 1946, *Istoriceskie korni volsebnnoj skazki*, Moskva; trad. it. 1985, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Provaglio, E., 1930, *Pinocchio esploratore. Avventure straordinarie di terra e di mare*, Firenze, Nerbini.
- Reiss, K., Vermeer, H. J., 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer; trad. sp. 1996, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal.
- Ricoeur, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, PUF; trad. it. 1993, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book.
- Rodari, G., 1973, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi; nuova ed. 1981.
- Rodari, G., Verdini, R., 1954-1955, *La filastrocca di Pinocchio*, pubblicata a puntate sulla rivista «il Pioniere», poi 1974 (ristampe 1981, 1985), Roma, Editori Riuniti.
- Rossi, A., 1892, *Un italiano in America*, Milano, Treves.
- Sarti, V., 1994, *Nuova bibliografia salgariana*, Torino, Sergio Pignatone editore.
- Scott, R., 1982, *Blade Runner*, Los Angeles, Paramount.
- Simmel, G., 1957, "Brücke und Tür", in M. Susman, M. Landmann, a cura, *Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, Koehler; trad. it. 1970, in M. Cacciari, a cura, *Saggi di estetica*, Padova, Liviana editrice.

- Sowande, B., 1997, *Ajantala-Pinocchio*, nota introduttiva di C. Gori-lier, trad. e cura di I. M. Zoppi, «Tracce», n. 3, Torino, La Rosa Editrice.
- Spadolini, G., 1974, "Collodi", in *Autunno del Risorgimento*, Firenze, Le Monnier.
- Spinazzola, V., 1997, *Pinocchio & C.*, Milano, il Saggiatore.
- Steffen, U., 1982, *Jona und der Fisch*, Stuttgart, Kreuz Verlag; trad. it. 1993, *Giona e la balena. Il mito della morte e della rinascita*, Como, Red.
- Tempesti, F., 1972, "Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio", introduzione a C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.
- Tolstoj, A. N., 1936, trad. it. 1984, *Il compagno Pinocchio: la piccola chiave d'oro o le avventure di Burattino*, Roma, Stampa alternativa.
- Tommasi, R., 1992, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze, Sansoni.
- Torop, P., 1995, *Total'nyj perevod*, Tartu, Tartu University Press; trad. it. 2001, *La traduzione totale*, Rimini, Guaraldi.
- Traversetti, B., 1993, *Introduzione a Collodi*, Roma-Bari, Laterza.
- Turkle, Sherry, 1984, *The second self: computers and the human spirit*, New York, Simon and Schuster.
- Vanoye, F., 1989, *Récit écrit - récit filmique. Cinéma et récit 1*, Paris, Nathan.
- Volpi, D., 1977, "Pinocchio a quadretti", in Zanotto, P., *L'immagine nel libro per ragazzi*, Trento, Grafica Istituto Artigianelli
- Wunderlich, R., 1995, "De-Radicalizing Pinocchio", in J. Sanders, a cura, *Functions of the Fantastic*, London and Westport Conn., Greenwood Press.
- Zanotto, P., 1990, *Pinocchio nel mondo*, Milano, Edizioni Paoline.

## Gli autori

Isabella Pezzini insegna Semiotica presso il Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università "La Sapienza" di Roma. Tra i suoi lavori più recenti: *La tv delle parole* (1999), *Lo spot elettorale* (2001) e *Trailer, spot, clip, siti, banner* (2002).

Laura Barcellona ha studiato Scienze della Comunicazione all'Università degli Studi di Siena. Si è laureata nel 1998 con una tesi in semiotica del testo. Attualmente sta concludendo il triennio di dottorato presso la stessa università.

Marco D'Angelo si occupa di semiotica e scrittura creativa. Si è laureato in Scienze della Comunicazione e attualmente è docente di semiotica presso l'Istituto Europeo di Design di Roma.

Maurizio Gagliano si è laureato in filosofia e sta terminando il dottorato di ricerca in semiotica a Bologna con una tesi dedicata al nesso fra lo schematismo kantiano e la semantica cognitiva contemporanea.

Daniele Barbieri si occupa di semiotica, con particolare attenzione al campo del visivo. Ha progettato la struttura di *Encyclomedia. Guida multimediale alla storia della civiltà europea*. Insegna a Urbino e Bologna.

Fabrizio Di Baldo si è laureato in Scienze della Comunicazione. Lavora come disegnatore free lance per agenzie e case editrici e si occupa di formazione a distanza presso la Società Sfera del Gruppo Enel.

Raffaele De Berti insegna Storia e critica del cinema presso l'Università degli studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni, *Un secolo di cinema a Milano* (1996) e *Dallo schermo alla carta* (2000).

Nicola Dusi insegna Semiotica presso l'Università di Roma "La Sapienza" e Semiotica del cinema presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. È autore di *Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura* (2002).

Antonella Gradellini, laureata al DAMS di Bologna, ha studiato alla University of California di Los Angeles e conseguito il master in Economia e gestione dei beni culturali alla Bocconi di Milano. Lavora al Settore Cultura della Provincia di Milano.

Isabella Maria Zoppi è ricercatrice del CNR presso il Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti, Università degli Studi di Torino, ora Istituto di Storia dell'Europa mediterranea, sezione di Torino.

Gianfranco Marrone insegna Semiotica presso l'Università di Palermo. Ha recentemente pubblicato *Corpi sociali* (2001) e curato, insieme a Paolo Fabbri, *Semiotica in nuce I* (2000) e *Semiotica in nuce II* (2001).

Paolo Fabbri insegna Semiotica al DAMS di Bologna, del quale è presidente. Tra i suoi lavori: *La svolta semiotica* (1998) ed *Elogio di Babele* (2000). Con Gianfranco Marrone ha curato *Semiotica in nuce I* (2000) e *Semiotica in nuce II* (2001).

Stampato per conto della casa editrice Meltemi  
nel mese di dicembre 2002  
presso Arti Grafiche La Moderna, Roma  
Impaginazione: Studio Agostini

*Le avventure di Pinocchio* di Collodi è uno di quei testi che paiono possedere un'inesauribile vitalità e una straordinaria capacità fecondativa: continuamente riproposto in innumerevoli traduzioni, riduzioni, rielaborazioni creative in altri linguaggi (come il cinema o il teatro, l'illustrazione o la pittura), è anche all'origine di una grande quantità di letture critiche e oggetto di varia fruizione da parte dell'industria culturale. Ecco dunque che finisce per assumere una sorta di "esemplarità", come se nel corso del tempo fosse stato ripetutamente "messo da parte perché serva da modello" insieme a tutte le sue diverse interpretazioni.

Cercando di cogliere, con rinnovati strumenti di analisi, le radici testuali di tanta fortuna e produttività, ed esaminando le tante possibilità offerte dalla struttura narrativa e dal personaggio, gli autori dei saggi raccolti in questo volume si chiedono se e in che modo tutte queste versioni, letture, rielaborazioni possano essere considerate un complesso mitico contemporaneo.

Isabella Pezzini insegna Semiotica presso il Corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università "La Sapienza" di Roma. Tra i suoi lavori: *La tv delle parole. Grammatica del talk show* (1999), *Lo spot elettorale* (2001), *Trailer, spot, clip, siti, banner* (2002).

Paolo Fabbri insegna Semiotica dell'arte al DAMS di Bologna. Recentemente ha pubblicato *La svolta semiotica* (1998) ed *Elogio di Babele* (2000), e curato, con G. Marrone, i due manuali antologici di *Semiotica in nuce* (2000 e 2001).

In copertina:

Roland Topor, Illustrazione per *Pinocchio*, 1972.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

[www.meltemieditore.it](http://www.meltemieditore.it)

€ 20,00

ISBN 88-8555-185-X



9 788883 531859