RIV SEM DOCLT 2002

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Isabella Pezzini, Daniele Barbieri, Nicola Dusi,
Federico Caruso, Sabina Cedri

Le avventure di Pinocchio (I°)

Università di Urbino
Italia

310-311-312
gennaio-febbraio-marzo 2002

serie D

Le avventure di Pinocchio

(prima parte)

pre-pubblicazione*

Tra un Pinocchio e l'altro: intermezzo

Le avventure di Pinocchio di Collodi sono un testo di inesauribile vitalità, all'origine di una quantità di studi critici, di orientamento e profilo fra loro anche diversissimi, e soprattutto all'origine di infinite riprese e riproposte, punto di partenza e di riferimento di innumerevoli traduzioni, riduzioni, rielaborazioni creative e interpretazioni, sia artistiche sia da parte dell'industria culturale.
Ogni riapertura di un tale dossier non può che cercare di cogliere, con rinnovati strumenti di analisi, da un lato le radici testuali di questa produttività e dall'altro alcuni principi di organizzazione del corpus allargato, o della sorta di *tradizione* cui *Pinocchio* ha dato luogo, specificandone gli ambiti espressivi e le occasioni spazio-temporali. Così il Convegno che si è svolto a Urbino nel luglio 2001 presso il Centro Internazionale di Studi Semiotici e Linguistici diretto da Pino Paioni - di cui presentiamo qui alcuni materiali -, ha preso avvio dalla rilettura di alcuni nodi critici stretti intorno a Pinocchio,[1] per svilupparsi poi soprattutto intorno ai temi e ai casi delle traduzioni o trasmutazioni intersemiotiche, nel solco dello sviluppo attuale delle riflessioni di Jakobson sull'argomento.[2]
A titolo di esempio dei rompicapi critici possiamo portare l'interpretazione della vicenda compositiva del testo di Collodi, già al centro di due studi di area di riferimento semiotico, per quanto del tutto indipendenti, e cioè il libro di Emilio Garroni *Pinocchio uno e bino* (1975) e la ricerca curata da Gianfranco Bettetini *La fabbrica di Pinocchio* (1994), il primo assai precedente e del tutto svolto nell'ambito della critica ermeneutica-testuale, la seconda viceversa attenta all' "ipertesto" multimediatico che si è prodotto intorno a Pinocchio con lo sviluppo dell'industria culturale.

*I quattro testi qui riuniti sono stati letti nel quadro del convegno "Le avventure di Pinocchio", coordinato da P. Fabbri (Bologna) e I.Pezzini (Roma), (Urbino, CISeL 16-17-18 luglio, 2001).

Com'è noto Collodi scrisse, in un primo tempo, i capitoli dal I al XV, che si concludono con l'impiccagione di Pinocchio da parte degli assassini, capitoli che vennero pre-pubblicati a puntate sul *Giornale per i bambini* tra il luglio 1881 e il gennaio 1883. La storia ebbe un successo inatteso e solo in seguito alle vibrate proteste dei lettori Carlo Lorenzini si lasciò convincere a riprendere il racconto, fino alla versione che conosciamo di 36 capitoli con la "trasformazione definitiva", tutta da indagare, del Pinocchio burattino rompicollo in bravo bambino in carne ed ossa.[3]
Dal punto di vista mediologico questa vicenda si presenta come caso esemplare del rapporto quanto mai stretto che si viene a instaurare fra la produzione testuale e il nuovo sistema di produzione della cultura cosiddetta seriale. Fausto Colombo (1998), riprendendone lo studio, lo esemplifica confrontando le diverse ragioni dell'"autore" e della redazione del giornale, con l'analisi del lavoro di *risegmentazione*, quando non di vera e propria modifica testuale, cui veniva sottoposto il testo scritto da Collodi al momento di pianificarne l'uscita a puntate sul giornale. La tesi che emerge da questo approccio vede appunto nelle particolari circostanze di produzione/enunciazione, la radice della profonda "congenialità" fra Pinocchio e l'industria culturale e i suoi procedimenti, in una assai varia tipologia di ripresa e di traduzione.[4]
Radicalmente differente è il modo di Emilio Garroni di assumere il dato pragmatico della genesi e delle diverse tappe compositive del testo. Garroni si guarda bene dall'ignorarlo, dal considerarlo irrilevante o contingente o ancora extratestuale rispetto al testo finale. Ne fa viceversa un cardine della sua lettura, su alcuni aspetti della quale - attinenti all'unitarietà del romanzo e di conseguenza all'identità del suo protagonista - qui maggiormente ci soffermeremo:

"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: 51)[5]

Si tratterebbe dunque di un romanzo che contiene in sé, non in modo semplicemente materiale, un romanzo più breve come sua matrice. Non un romanzo "aperto" inoltre, dato che la conclusione definitiva non sarebbe che la posticipazione parzialmente rovesciata di una conclusione più perentoria e significativa, quella del XV capitolo con la morte per impiccagione del burattino, la sua negazione-conservazione (il suo "spostamento") ad un ulteriore livello di elaborazione del senso. Il tema profondo, invariantivo di Pinocchio sarebbe dunque quello di una "corsa verso la morte", rea-

lizzato 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 1979:33).
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 testuale di Pinocchio, fin da subito attivo e responsabile non solo della sua forma finale assunta in quanto romanzo ma anche della sua produttività "esterna" continuamente riattualizzata. Uno degli aspetti sottolineati nella ricerca di un modello di produttività non generico (ogni testo potrebbe dar luogo in ogni suo punto ad altri testi) 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". Si tratta della questione, teoricamente sempre attuale, del rapporto tra 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".[6]
La tesi di Garroni viene 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*, internamente mobile, dominante ma in quanto passaggio fissato, immobilizzato nei suoi componenti astratti e di conseguenza sostanzialmente contraddittorio.
Il "legno" di cui è composto il corpo di Pinocchio, allora, non sarebbe una semplice applicazione del teorema dell'"omino di vetro" raccontato da Gianni Rodari in *Grammatica della fantasia*, tale per cui le proprietà della materia di cui è fatto il personaggio conterrebbero in sé già tutte le sue possibili storie,[7] come una sorta di ruolo tematico greimasiano incorporato a livello di qualità sul piano dell'essere prima che del fare:[8]

"*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 presen-

te, 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. E' in questo senso il personaggio più semplice che si potesse immaginare, dato che può passare soltanto di situazione in situazione senza mutarsi (cfr. la famosa maschera stenterellesca)... Non potendo modificarsi realmente e neppure piegarsi, Pinocchio può solo continuare a ribellarsi o può morire" (Garroni, 1975: 67-68)

Considerando a sé stante il *Pinocchio I*, il suo essere burattino e di legno non sarebbe tanto in funzione distintiva rispetto ai ragazzi in carne ed ossa, una rarità mostruosa, un'alterità rispetto alla normalità, tanto è vero che la superficie testuale semmai enfatizza l'*indistinzione* fra burattino e ragazzo: nel II capitolo, ad esempio, la folla impietosita parla indifferentemente di "povero burattino" e di "ragazzo", come il coetaneo a cui Pinocchio vuol vendere l'abbecedario, nel cap. IX, non sottolinea affatto questo tipo di differenza. All'estrema mobilità sul piano figurativo (Pinocchio è sempre in fuga, sempre in movimento) si accompagna un'estrema, intima fissità: non cresce, non evolve, la competenza teorica di "bravo figliolo" 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 ingenuità nel seguire le proprie pulsioni.

Si può commentare questa impostazione di lettura osservando come in effetti la ricchezza figurativa e le particolari costruzioni semantiche in cui essa si articola e si dispiega siano centrali nel testo, a partire dal modo in cui si caratterizza la descrizione corporea di Pinocchio, "un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino", e cioè, potremmo provare a dire, un pezzo di legno "patemico".
E' interessante riflettere sul modello utilizzato per la "produzione" di Pinocchio, attraverso gesti come l'intaglio e la scultura, che seguono l'atto primario della nominazione, quasi a sottolineare la priorità dell'unità integrale della "persona" sui dettagli costruttivi. Pinocchio è "già" interamente presente nel ciocco di legno, non è un Frankestein in cui l'assemblaggio dei pezzi incontri poi la difficoltà di animarli. La fabbricazione di Pinocchio è una specificazione formale, una vera e propria progressiva articolazione, che manifesta un carattere unitario, un "garbo insolente e derisorio". In altri casi l'enunciatore non disdegna di costruire "mostri semantici" ottenuti viceversa dall'accostamento ad effetto di figure apparentemente anisotope, 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".

Un procedimento costante nelle descrizioni collodiane è in effetti l'uso reiterato della similitudine, dove il vivente viene descritto con montaggi di "pezzi" del mondo inanimato, e viceversa l'inanimato con elementi viventi.
Nel caso di Pinocchio, è insistentissimo l'uso delle similitudini per lo più animali, che tendono a negare quanto più possibile la *rigidità* che ci si attenderebbe da un corpo di legno. Citiamo quasi a caso:

cap. VI: ... 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"...: già 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 dalla 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: 46 trad.it.). 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 Uno sembra dunque quello espresso nel capitolo XXV con la sentenza: "Perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini", il Pinocchio Bino 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 pre-umano all'umano" (Garroni 1975: 117).

A scorrere la seconda parte del testo, in effetti, è fortissima la presenza della figuratività animale anche a livello attoriale, oltre che come in precedenza attraverso le 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 dai becchettii dei picchi, comincia nuovamente a "correre come un capriolo", così come al XX, uscito di 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 viene complimentato come "bravo ragazzo".
Qui l'identità attoriale di Pinocchio ci appare proprio 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 in questa stessa raccolta, 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, vedendosi l'un l'altro come in uno specchio, ridono come pazzi che si trasformano del tutto in somari: il dramma si rovescia in commedia, prima di compiersi). In seguito, sarà pelle di tamburo, mangiato dai pesci: "buccia asinina", "osso", e di nuovo "pezzo di legno stagionato" per accendere il fuoco nel caminetto: come nota acutamente Garroni, 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 ai 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" ed è pronto per essere mangiato dal pesce-cane, come già Geppetto, "come un tortellino di Bologna" - già 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.

Università di Roma "La Sapienza"

Isabella Pezzini

Bibliografia

Carlo COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

***

AROLDI, P. e B. GASPERINI, 1994, "Per una tipologia della permanenza", in Bettetini, a cura, 1994, pp. 41-46.

ASOR ROSA, A., "'Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino' di Carlo Collodi", *Genus italicum.Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, pp. 550-618.
BETTETINI, G., a cura, 1994, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Eri-Rai VQPT.
COLOMBO, F., 1998, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia*, Milano, Bompiani.
DUSI, N. – NEERGARD, S., a cura, 2002, *La traduzione intersemiotica, Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 85-86-87.
ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
GARRONI, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.
GENINASCA, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF (trad. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000).
GREIMAS, A.J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil (trad. it. *Del Senso 2*, Milano, Bompiani, 1994 2ed)
JAKOBSON, R., 1959, "On linguistic aspects of translation", in R. Brower (a cura di), *On translation*, Cambridge, Massachussets, Harward University Press (trad. it. "Aspetti linguistici della traduzione", in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).
RICOEUR, P., 1990, *Soi-meme comme un autre*, Paris, P.U.F
RODARI, G., 1973, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi.

Note

[1] Per un ampio intervento aggiornato sulla quale cfr. Asor Rosa 1997.

[2] Jakobson, 1959, e, per il dibattito contemporaneo, cfr. Dusi- Neergard, a cura, 2002.

[3] Cfr. l'edizione critica curata da Ornella Castellani Pollidori, 1983.

[4] 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 connaturati 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).

[5] La seconda pausa corrisponde al ritorno a casa dalla Fata con la promessa di diventare il giorno dopo un bambino e viceversa poi la partenza per il Paese dei Balocchi con Lucignolo.

[6] 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 integrino 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 invarianti "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 impermeabili ad essa oppure costitutivamente essa dovrebbe, per essere realmente tale, 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.

[7] "Il personaggio di legno deve guardarsi dal fuoco che può bruciargli 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 succederebbero avventure di tutt'altro genere" (Rodari, 1973:91).

[8] "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: 60 trad. it.): 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 secondo però 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"?

L'immagine oltre il racconto. Lorenzo Mattotti illustratore di *Pinocchio*

La natura intimamente narrativa dell'illustrazione è dichiarata dalla sua stessa denominazione: illustrare, cioè mostrare con figure qualcosa che è descritto anche in altro modo, tipicamente attraverso parole.

Prima di tutto, dunque, certamente le immagini realizzate da Lorenzo Mattotti per illustrare *Pinocchio* vanno guardate come *illustrazioni*, ovvero come estrapolazioni narrative di momenti di una storia, glosse a margine di un testo, riproposizioni di momenti della storia secondo una modalità descrittiva differente, che ne amplifica alcuni aspetti mortificandone altri.

In questo senso, dunque, non è lecito considerare le singole illustrazioni di *Pinocchio* come testi autonomi. La tavola che illustra l'incontro di Pinocchio con la Volpe e il Gatto (figura 1) non è un testo autonomo né più né meno di quanto lo sia il frammento del romanzo di Collodi dove si racconta questo episodio. In questo senso, infatti, la tavola di Mattotti nemmeno esisterebbe senza il frammento corrispondente del romanzo – non esisterebbe non solo nel senso che non sarebbe stata prodotta, ma anche nel senso che, pur esistendo, se non conoscessimo il romanzo a cui 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, le immagini di Mattotti sono dunque parassite del romanzo, né più né meno delle glosse di un commentatore. La lettura narrativa che ne possiamo fare è sempre relativa al romanzo di riferimento, e da esso ricava i propri parametri e i propri schemi oppositivi.

Nell'immagine dell'incontro tra Pinocchio e i due imbroglioni, per esempio, tutto l'universo assume la figura retorica 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. E' 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 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 le illustrazioni di *Pinocchio*. Ma un'illustrazione, ancora prima di essere un'illustrazione, è un'immagine, e abbiamo forti 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 (figura 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 tipicamen-

te la luce sta al buio come la vita alla morte, possiamo interpretare il timore del personaggio in questo senso. E' 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. Dal punto di vista narrativo, probabilmente potremmo cavare ancora fuori qualcosa 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 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[1] 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 lunghezza 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. E' 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 in figura 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 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 performanza 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*, della forma *endecasillabo* e della forma *racconto* 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 im-

portante. 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[2]. E' 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 si è in presenza dei loro frammenti. E' 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 realizzate 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 imprevisto, 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'imprevisto, 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. E' 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.

E' 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 le forme degli oggetti con microforme come 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 suo 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 ci accorgiamo, 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, ma – come si vede anche nella figura di Pinocchio di fronte alla casa della Bambina dai capelli turchini in figura 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 figura 2, che non trova, almeno ai miei 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? E' 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 guardarla e pensarla – sempre che a questa frusta opposizione tra natura e cultura vogliamo continuare a dare un senso...
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 ungarettiano, 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. E' 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 ascensionale. 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.

Il fatto è che, a differenza di Jean Marie Floch[3], cui pure questa stessa analisi è evidentemente sotto vari aspetti debitrice, io credo fortemente che vi siano contenuti specifici dei linguaggi particolari, e, inoltre, non solo di quello visivo. Lo studio del piano del contenuto può differire profondamente da un oggetto semiotico all'altro. E questo semplicemente perché non può esistere un piano del contenuto come og-

getto ontologico, e nemmeno come campo cognitivo autonomo.
Quello di contenuto è semplicemente un ruolo che qualsiasi forma può trovarsi ad assumere, e la stessa forma può fungere in un luogo da espressione e in un altro luogo da contenuto. Il fatto che esistano forme, come la forma-racconto, che agiscono principalmente come forme del contenuto, non ci autorizza a ritenere che le forme del contenuto si esauriscano nelle forme che agiscono principalmente come tali. Parlare di una semiotica del mondo naturale, ovvero parlare dell'idea che la realtà che ci circonda sia già un reticolo semiotico, una *carne del mondo* – per dirla con Merleau-Ponty – che ci forma e ci foggia nel nostro percorso cognitivo non meno di quanto poi noi formiamo e foggiamo lei, insomma parlare di una semiotica del mondo naturale vuol dire assumere l'idea che le forme del mondo naturale possano essere forme del contenuto non meno che forme dell'espressione.
E anche la profondità logica di queste forme, o almeno delle più astratte tra loro, come la forma-racconto, non è un dato ontologico, ma una pura espressione dell'opportunità interpretativa del momento. Di fatto, il percorso passionale sul quale ogni testo estetico ci conduce – persino quelli visivi atemporali, pur a modo loro – può fare uso e non fare uso di tale profondità, giocando, momento dopo momento o tratto contro tratto anche su questa differenza di utilizzo, le proprie carte per renderci condiscendenti vittime delle sue trappole proficue.

Università di Bologna e Urbino

Daniele Barbieri

Bibliografia

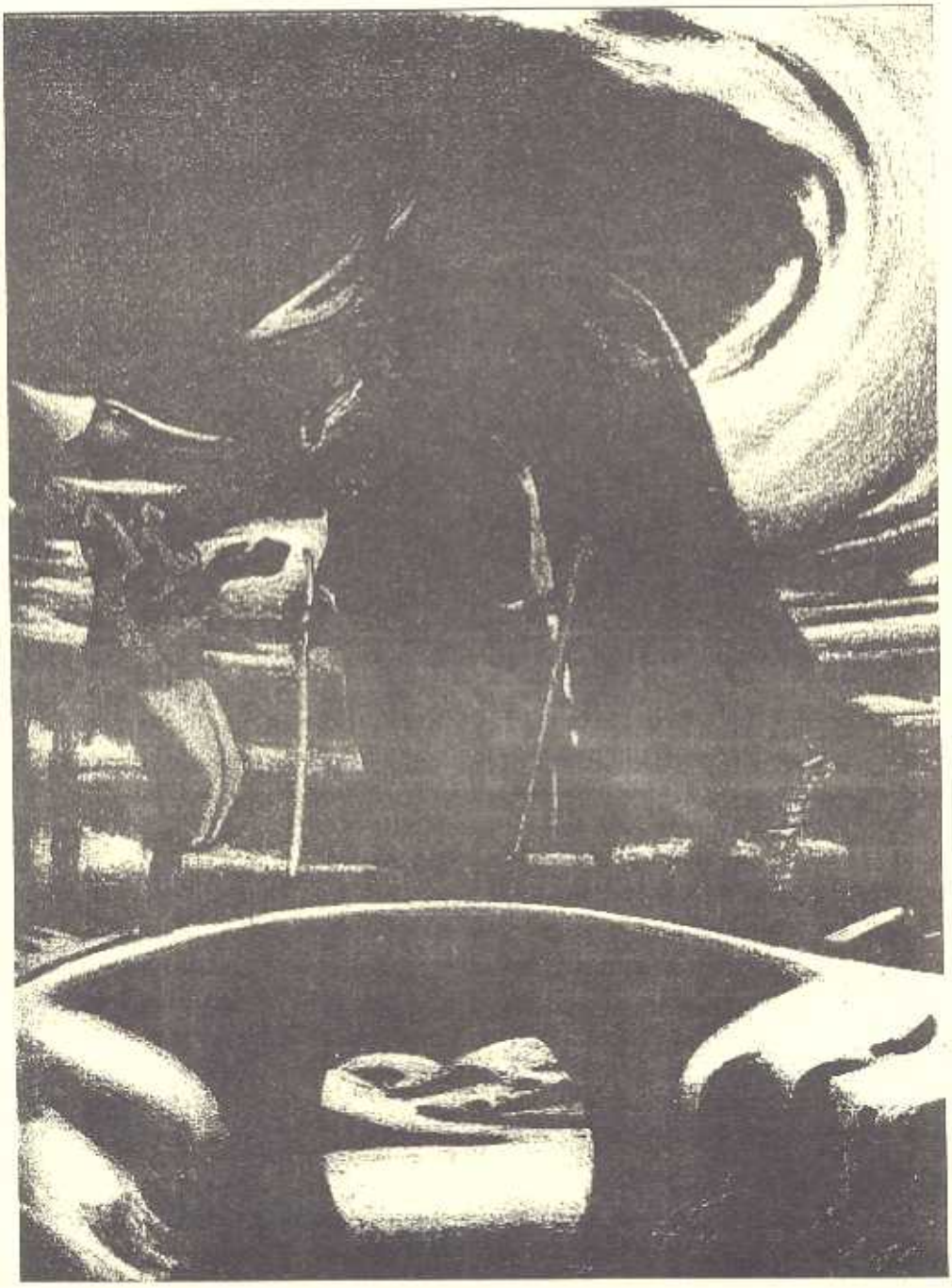
BARBIERI, D., 1996a, *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi*, Roma, RAI-ERI.
BARBIERI, D., 1996b, "Le tensioni dell'*Infinito*", *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwarstliteratur*, 1, 1996.
BARBIERI, D., [in pubblicazione], *Tensioni testuali. Aspettativa, ritmo e significato nei testi estetici*, Milano, Bompiani.
BATESON, G., 1979, *Mind and Nature. A Necessary Unity* (trad. it. *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi, 1984).
COLLODI, 1991, *Pinocchio illustrato da Mattotti*, Milano, RCS Rizzoli Libri
FLOCH, J. M., 1985, "*Composition IV* de Kandinsky" in *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam (trad. it. "Semiotica di un discorso plastico non figurativo: 'Composizione IV' di Kandinsky", in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Bologna, Esculapio, 1991.
MEYER, L. B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

Note

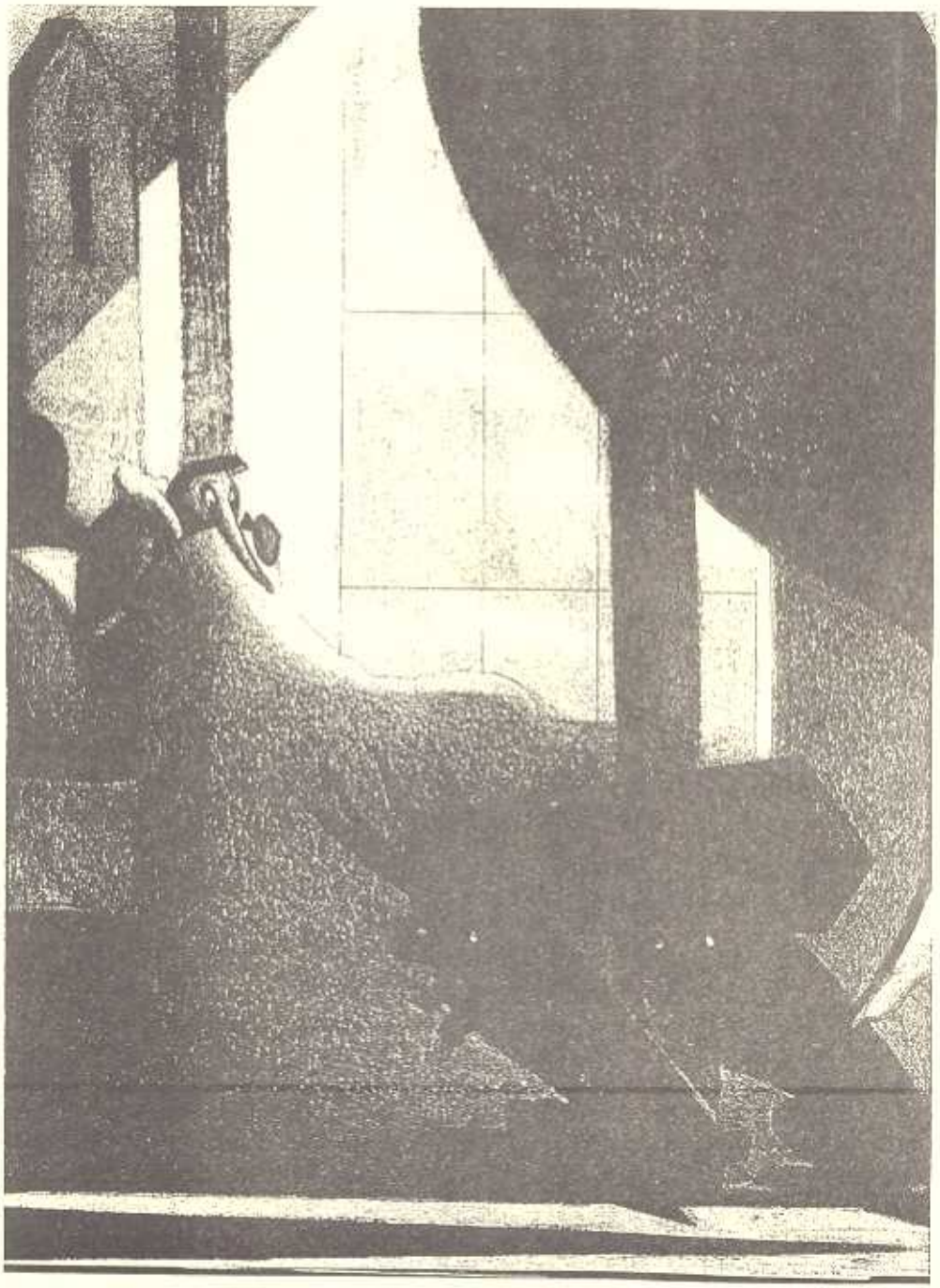
[1] Barbieri[1996b]. Ma vedi anche Barbieri[1996a] e Barbieri[in pubblicazione].

[2] Cfr. Meyer[1956] e Bateson[1979].

[3] Cfr. Floch[1985], dove troviamo tra l'altro detto: "lo studio del piano del contenuto [di un dipinto] non differisce da quello del contenuto di un qualsiasi oggetto semiotico: non c'è contenuto specifico di un linguaggio particolare, foss'anche visivo" (pag.146 dell'ed.it.).



(Figura 1)



(Figura 2)

(Figura 3)

Pinocchio, il pescecane e la balena, tra scrittura e cinema[1]

Premessa

Ci soffermeremo su un testo di largo consumo interculturale come *Le avventure di Pinocchio* di Collodi (1883) per indagare come nel racconto la figura del "pesce-cane" che inghiotte Pinocchio sia la sintesi di una complessa costruzione narrativa e discorsiva, e per osservare come le configurazioni discorsive di Pinocchio diventino una base per molti testi d'arrivo, che si presentano come legati al testo di partenza ma, al contempo, come insiemi originali e coerenti nei loro nuovi effetti di senso. Confronteremo quindi la sequenza letteraria dell'inghiottimento di Pinocchio con dei film realizzati in ambiti espressivi diversi[2] : il cartone animato di marca Disney (1940), il film di finzione di Guardone (1947), il film per la Tv di Comencini (1972).

Pinocchio nel pescecane

Ripercorriamo le descrizioni date del "Pesce-cane" prima del suo incontro con Pinocchio. Nel cap. XXIV, un delfino dice a Pinocchio: "Se gli è grosso!... perché tu posso 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" (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 Pescecane 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). Ed ecco la sequenza dell'inghiottimento di Pinocchio, con la terrifica 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 Pescecane 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 anderebbe 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, battè 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 Pescecane, 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 aspettuali 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 vicino, a metà strada tra Pinocchio e il Pescecane, 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"). 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 e Courtés, 1979).

Vediamo ora l'antisoggetto, il temibile "Pescecane". "Era già a 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 rispetto alla configurazione della fuga-inghiottimento. Il Pescecane si muove chiaramente con un movimento 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 una 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 Pescecane". 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 battè un colpo così screanzato".

Riassumiamo rapidamente la scena di Pinocchio all'interno della bocca del Pescecane: 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, ad un "buio così nero e profondo, che gli pareva di essere entrato col capo in un calamaio pieno d'inchiostro" (ibid.): una caduta nel basso, nel mostruoso (talmente sgradevole da far riemergere, come paragone, qualcosa di legato alla scuola e alla scrittura). L'unico rumore è una sorta di "vento interno", dato dal respiro affannoso del pesce: è un antisoggetto un po' malandato, poichè "il Pescecane soffriva moltissimo d'asma, e quando respirava, pareva proprio che tirasse la tramontana." (ibid.). 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] lumicino lontano lontano" (id., 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 sdrucciolona, 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, XXXV, p. 209)

L'interno del Pescecane è untuoso, sdrucciolevole, odora di pesce fritto: è insomma una perfetta sintesi figurativa delle due figure che accompagnavano i precedenti personaggi opponenti e "inghiottitori": il Serpente incontrato da Pinocchio su una strada in cui vige l'elemento terracqueo, il fango, ed il mostruoso Pescatore verde che si vuole mangiare Pinocchio come un "pesce raro". L'antro del Pescatore verde, infatti, è "una grotta buia e affumicata, in mezzo alla quale friggeva una gran padella d'olio, che mandava un odorino di moccolaia, da mozzare il respiro" (cap. XXVIII). Fin da questo episodio precedente, inoltre, si crea l'isotopia di Pinocchio come "animale-pesce", non a caso inghiottito poi dal pescecane: alla visione di Geppetto, "un vecchiettino 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 balbet-

tava delle parole tronche e sconclusionate" (*id.*, p. 210). Prima di poter gridare di gioia, Pinocchio "mugula": per la troppa emozione, ha una reazione animalesca.

Pescecane o balena? Traduzioni intersemiotiche

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*, 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, 2000).
Abbiamo brevemente 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[3]. 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), *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini, film per la TV a puntate (Italia 1972), uscito successivamente nelle sale in versione ridotta[4]. Se confrontiamo le varianti figurative della configurazione discorsiva già studiata, l'*inghiottimento di Pinocchio* da parte del pescecane-balena, potremmo verificare come le nuove interpretazioni riescano a produrre un "effetto rebound" una con l'altra (cfr. Genette, 1982), giungendo in alcuni casi fino a *risemantizzare* il testo di partenza (cfr. Lotman, 1993). 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[5].

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, nè venduto come ciuco, né tantomento 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 che l'inghiottimento di Pinocchio è preceduto da una lunga passeggiata sottomarina, accompagnato dal Grillo, senza alcun problema di annegamento. Sul fondale dorme la grande balena. Mancano quindi nel cartone animato 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 ai termini a *mostruoso* e *mortale* (cfr. Greimas, 1984). 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, 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'attimo 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.
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 quindi 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. 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'espediente del Grillo Parlante come narratore e

coscienza - sempre in scena - di Pinocchio. Lo spettatore viene così 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 ad 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. Eco, 1990), competente del basilare intreccio narrativo del testo letterario. In questo caso 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. Nel suo addomesticare il lato terrifico e notturno del *Pinocchio* di Collodi[6], il film di Guardone vuole garantire una fruibilità allargata ad 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, 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, anche se si mantiene la scelta di linearizzazione narrativa: Pinocchio non incontra il Serpente; solo grazie all'intervento della *voce off* del narratore e all'inserto delle illustrazioni si risolverà il passaggio dalla trasformazione di Pinocchio in ciuchino (che è un somaro vero), alla sua rinascita come burattino. Nella scena dell'inghiottimento, manca 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 però 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[7].

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 saltibanchi 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.
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 "pescecane" 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, per finire, 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, poi, 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 e 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 *autoironia*: "com'ero buffo quand'ero burattino!"

Per concludere

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 similarità, cioè strategie che scelgono solo alcuni livelli di pertinenza nella relazione traduttiva tra due testi. Tradurre con tali strategie vuol dire pensare sempre ad una *relazione globale*, che passi dalle dinamiche espressive ai processi enunciativi ed enunciazionali, informando tutti i livelli del testo. Quel che ci premeva verificare nei testi di arrivo, a partire da una specifica configurazione discorsiva del testo letterario è come può funzionare una scelta interpretativa 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.
La sfida del testo di arrivo comporta, nei testi filmici 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 ad una nuova freschezza e credibilità il mondo valoriale del testo di Collodi.

Università di Roma "La Sapienza"

Nicola Dusi

Bibliografia

AROLDI, P., 1994, "Tradurre è un po' tradire", in Bettetini, a cura di, 1994.
ASOR ROSA, A., 1972, "Le avventure di un burattino", in Asor Rosa, *Sintesi storica della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
BETTETINI, G., et. al., a cura di, 1994, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova Eri.
CALABRESE, O., 2000, "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)", *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87.
COLOMBO, F., 1994, "Pinocchio intarsiato. Varianti narrative nelle versioni de *Le avventure di Pinocchio*", in F. D'Arcais, a cura di, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994.
COLLODI, C., 1883, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Felice Paggi Libraio-Editore.

D'ARCAIS, F., a cura di, 1994, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Scandicci, La Nuova Italia.
DUSI, N., 2000, "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87, monografico: *La traduzione intersemiotica*.
ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
ECO, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
ECO, U., 2000, "Traduzione e interpretazione", *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87.
FABBRI, P., 2000a, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
FABBRI, P., 2000b, "Due parole sul trasporre", in *Versus*, 85-86-87.
GARRONI, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.
GENETTE, G., 1982, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil (tr.it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).
GENINASCA, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF (tr. it., *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2001).
GREIMAS, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques, Documents*, 60 (tr. it. in L. Corrain e M. Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*. Dal figurativo all'astratto, Bologna, Esculapio,1991).
GREIMAS, A. J., COURTÈS, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (tr. it. *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Husher, 1986).
HELBO, A., 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Colin.
HJELMSLEV, L., 1943, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison (Wis.), 1961, (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
JAKOBSON, R., 1959, "On linguistic aspects of translation", in R. Brower (a cura di), *On translation*, Cambridge, Massachussets, Harward University Press (tr. it. "Aspetti linguistici della traduzione", in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).
LÉVI-STRAUSS, C., 1958, *Antropologie structurale*, Paris, Plon, (tr. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966).
LOTMAN, J.M., 1993, *Kul'tura i Vzryv*, Moskva, Gnosis (tr. it., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli).
MELVILLE, H., 1851, *Moby Dick or the Whale*, (tr. it. *Moby Dick*, a cura di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1966).
METZ, C., 1991, *L'énonciation impersonelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1995).
PROPP, V., 1946, *Istorièeskie korni volšebnoj skazki*, Moskva (tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985).

Note

[1] Presentiamo una versione ridotta della relazione tenuta al convegno "Le Avventure di Pinocchio", organizzato da Paolo Fabbri e Isabella Pezzini presso il CISL di Urbino, nel luglio 2001.

[2] Sull'intertestualità di *Pinocchio* rinviamo alle analisi contenute in Bettetini (ed.), 1994; Colombo, 1994; D'Arcais (ed.), 1994.

[3] Si vedano Greimas e Courtés, 1979, Geninasca, 1997.

[4] Colombo ritiene che "la matrice di fondo delle trasposizioni audiovisive di *Pinocchio* sia 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, 1994: 118). Sulla traduzione di *Pinocchio*, cfr. Aroldi, 1994.

[5] Cfr. Calabrese, 2000; Eco, 2000; Fabbri, 2000.

[6] Si vedano le analisi di Asor Rosa, 1972; Garroni, 1975.

[7] Quest'ultima immagine, ripresa dalle prime illustrazioni del romanzo, si trova anche nel film di Comencini.

Il guardaroba di Pinocchio e i guanti di Topolino: figurativizzazione dell'antropomorfo

La versione Disney a cartoni animati di *Pinocchio* è del 1940 ed è uno dei lungometraggi creati direttamente da Walt Disney insieme a *Biancaneve e i sette nani, Cenerentola, Lilly e il vagabondo* e *La spada nella roccia.* Walt Disney morì nel 1966, quindi tutti gli altri lungometraggi sono opera dei suoi collaboratori e successori.

La sequenza del cartone animato da noi analizzata è quella relativa alla trasformazione finale di Pinocchio. La scena ci mostra inizialmente Pinocchio addormentato sul letto. Quando si sveglia, è diventato un bambino e non indossa più i suoi guanti bianchi. È proprio questo uno dei particolari che ci ha più interessato e sul quale abbiamo focalizzato la nostra analisi.

Nel cartone animato Disney, tra il Pinocchio-burattino e il Pinocchio-bambino non c'è, a dir la verità, molta differenza. Il cambiamento più evidente è costituito proprio dalla *sparizione dei suoi guanti*, al posto dei quali possiamo vedere un paio di paffute e tondeggianti manine.

Dobbiamo però fare un passo indietro e tornare al Pinocchio-burattino. Il suo abbigliamento, una casacca, un paio di pantaloncini corti rossi con bretelle, un gilet nero e le scarpe, ricordano il modo di vestire dei tirolesi. La Disney ha così voluto riferirsi ad una regionalità europea, maggiormente nota nel mondo americano di quella toscana, adeguando di conseguenza l'intero mondo figurativo a questa diversa origine geografica. Geppetto non fa infatti il falegname, ma l'orologiaio-giocattolaio, e le case sono tipicamente tirolesi.

L'abbigliamento di Pinocchio non va evidenziato solo e soprattutto per questo, quanto per il fatto che alcuni suoi elementi (come i pantaloncini rossi, ma soprattutto i guanti) ci rammentano l'abbigliamento di un altro ben noto personaggio dell'universo Disney, e cioè *Mickey Mouse*.

Perché, allora, mettere in relazione Pinocchio e Mickey Mouse?

E cosa nascondono, cosa ci occultano i guanti nel Pinocchio della Disney? E in Mickey Mouse?

Nelle sue primissime apparizioni, in realtà, il personaggio di Mickey Mouse non indossava affatto dei guanti, ma questo portava ad un inconveniente: quando Mickey Mouse serrava il pugno, al posto della mano non si percepiva che una macchia nera sul foglio.

Il punto più importante che accomuna Pinocchio (sia quello di Collodi che il Pinocchio Disney) a Mickey Mouse è il fatto che si tratta, in tutti e due i casi, di *esseri*

antropomorfi. Secondo la definizione che ne dà il dizionario l'antropomorfo è, nella tipologia religiosa, l'attribuzione di forme fisiche e di sentimenti umani alle figure divine. Abbiamo così la nascita, fin dagli inizi della civiltà umana, di divinità antropomorfe e la rappresentazione del dio diventa sovente quella di un essere parte animale, parte uomo. L'esempio più noto lo troviamo nelle divinità egiziane, ma in tutte le mitologie dei popoli primitivi abbiamo esseri del genere, quanto meno con funzioni simili.

Nel frattempo le storie di animali si confondono coi miti: abbiamo così il *Pancatantra*, opera indiana anonima composta prima del 500 a.C., raccolta di racconti e favole che mettono in scena un bestiario parlante dal comportamento umano. Nell'antica Grecia abbiamo invece le favole di Esopo. Nasce quindi una catena che continua ininterrotta passando attraverso il *Roman de Renard* della Francia medioevale, che ha come protagonisti Renoardus, la volpe, e Ysengrinus, il lupo. E ancora le favole di La Fontaine fino ad arrivare ai cartoni animati della Warner Bros e, appunto, della Disney.

Abbiamo, poi, diversi gradi di antropomorfizzazione: si va da personaggi che vivono e si comportano come gli animali reali, con la sola differenza che parlano e ragionano come gli esseri umani (Bambi, il Re Leone, per esempio), a vere "società animali", dove l'uomo spesso non esiste, e in cui i personaggi hanno assunto forma quasi umana, in una società appunto che quasi sempre rispecchia quella dell'uomo.

Mickey Mouse è, per l'appunto, un personaggio antropomorfo, come d'altronde quasi tutti gli altri personaggi inventati da Walt Disney. Nel corso della sua pluridecennale carriera ha cambiato aspetto numerose volte diventando, nel corpo, sempre più umano: le grandi orecchie, il naso a palla sono rimaste le sue caratteristiche distintive, mentre il costume (inizialmente un paio di pantaloncini con grandi bottoni bianchi) ha lasciato il posto ad abiti umani "da adulto". Il personaggio ha più volte perduto e riacquistato la coda e persino gli occhi sono stati dotati dal 1938 di pupille che gli conferiscono un'espressione più umana. Inoltre, quando fa la sua prima comparsa in *Steambot Willie* nel 1928, Mickey Mouse è il classico animaletto da fattoria. Con il procedere delle sue avventure e il cambiamento di look, il personaggio approda alla grande città. Mickey Mouse ha pertanto raggiunto una maggiore antropomorfizzazione attraverso la metamorfosi del corpo, la sua "vestizione" e attraverso il suo inserimento in una società.

Ma perché l'uomo sentirebbe da sempre questa necessità di vedere antropomorfizzati gli esseri che vivono insieme a lui, e non solo, perché sono anche gli oggetti e gli elementi del mondo minerale ad essere antropomorfizzati? Il motivo più ovvio sembra, ed è sicuramente quello di voler riportare ciò che ci circonda nel

mondo umano. A ben vedere, ciò che sembra caratterizzare maggiormente l'antropomorfo, cioè l'avere forma "esterna" umana, è meno rilevante rispetto ad un altro elemento dell'antropomorfizzazione, cioè il rendere narrativo ciò che, se non avesse caratteristiche umane nel contenuto e nell'espressione, non potrebbe esserlo. Con l'antropomorfizzazione l'animale, l'oggetto, il "non-umano" viene dotato delle facoltà di volere, potere, sapere e dovere. Viene, cioè, modalizzato. Ed è solo attraverso la modalizzazione e la conseguente passionalizzazione, che il "non-umano" può entrare a pieno titolo nell'ambito del narrativo, perché non esiste narratività senza modalità e senza passioni. È plausibile concepire un racconto che vede una "pietra" come protagonista, purché ad essa vengano attribuite quelle facoltà (ossia quelle modalità) tipicamente umane. In questo modo una pietra viene "antropomorfizzata" anche se qui il termine "morphé", ossia "forma", non riguarda l'aspetto esterno dell'oggetto, ma è una "forma" in senso cognitivo, ossia, in ambito semiotico, nel senso del suo contenuto.

Parlare generalmente di antropomorfo non è però sufficiente. Quale livello è necessario quindi che debba essere umanizzato, quello dell'espressione o quello del contenuto? Per fare questo dobbiamo servirci degli strumenti analitici di Hjelmslev e trattare il soggetto, anzi i soggetti, che qui ci interessano come se fossero dei segni, composti quindi da un piano dell'espressione e un piano del contenuto.

Nei primi tentativi di antropomorfizzazione come, per esempio, nel caso del *Pancatantra* e delle favole di Esopo, vediamo come ad essere umanizzato è il piano del contenuto, in quanto il corpo, assunto a significante, non ha mutato le sembianze animalesche. Sembra quindi che l'esigenza primaria, come abbiamo detto prima, sia stata proprio quella di narrativizzare il non-umano e riportarlo così nell'ambito dell'umano, semplicemente modalizzando e quindi umanizzando i soggetti. Ma nel nostro caso ci troviamo di fronte a corpi anch'essi in qualche modo umanizzati. Vediamo in che modo: in Pinocchio (nel Pinocchio di Collodi), la forma del contenuto, cioè il concatenamento delle sue istanze cognitive (pensieri, modalità, passioni), è pienamente umana, così come la sostanza. A livello di espressione, invece, abbiamo uno scarto significativo, imputabile d'altronde all'oggetto reale denominato "burattino", tra la sostanza, cioè la materia di cui è fatto Pinocchio, ossia il legno, appartenente al mondo vegetale, e la forma dell'espressione, cioè il suo aspetto, il suo essere intagliato secondo una forma umana. Anche se, a dire il vero, la natura della sostanza dell'espressione, cioè il suo essere di legno, si ripercuote poi anche sulla forma dell'espressione, conferendo a Pinocchio una forte rigidità dei movimenti.

In Mickey Mouse abbiamo le stesse caratteristiche di Pinocchio relativamente al

contenuto. Per quanto riguarda l'espressione, nella sostanza egli è fatto sicuramente di carne (appartiene quindi, come l'uomo, al mondo biologico), e nella forma, pur presentando notevoli caratteristiche umane, ricorda ancora un animale.
Si presenta quindi un rovesciamento rispetto a Pinocchio, il quale è più umano nella forma e più lontano dall'uomo nella sostanza dell'espressione.
Ritorniamo, ora, al Pinocchio della Disney. Esso presenta notevoli differenze da quello di Collodi: è pur sempre un burattino, ma i suoi movimenti sono molto morbidi, il suo corpo è "tondeggiante", paffuto, come sempre accade per i personaggi Disney, ai quali viene così conferita un'impressione di maggiore innocenza. I movimenti di Pinocchio Disney sono perciò poco spigolosi e quindi più umani. Lo scarto tra forma e sostanza dell'espressione si riduce notevolmente. Unici indizi visivi dai quali inferiamo che Pinocchio è un burattino: le viti alle giunture delle gambe e il naso, di cui si intuisce che è stato aggiunto sul viso con un pezzo di legno diverso da quello usato per il volto.
Però, a ben guardare, c'è un altro importante indizio visivo che abbiamo già sottolineato, e cioè i guanti.
Ritorniamo quindi alla domanda: perché Pinocchio indossa i guanti, per così dire, prestati da Mickey Mouse? E cosa nascondono questi guanti in Mickey Mouse?
Il nascondere è proprio della maschera e quindi *possiamo considerare i guanti di Mickey Mouse come una maschera.* Ma una maschera su cosa? Ovviamente, su un segreto. Non si ha altrimenti motivo di indossare una maschera. Per quanto la maschera sia un "segreto dichiarato".
La maschera è ciò che rende il segreto noto agli altri, noto in quanto segreto, non certo nel suo contenuto. Il segreto è infatti un "essere e non-sembrare". Possiamo dire anche "non-apparire". Questo "essere" del segreto può avere due modi di esistenza: ossia l'essere può evitare la circolazione rimanendo, cioè, nell'ombra, non mostrandosi agli altri. Oppure, ed è il caso della maschera, può mostrarsi, circolando come significante "altro" che occulta quello vero.
Dal punto di vista fisico, l'*umanità* di Mickey Mouse è data da alcuni indizi come lo stare in piedi oppure, e qui arriviamo a quanto ci interessa, il fatto di avere delle mani e di usarle come gli umani. I guanti avrebbero pertanto un significato di "mascheramento" proprio di una delle caratteristiche più importanti dell'antropomorficità di Mickey Mouse.
Siamo di fronte, quindi, ad un'*ambiguità dell'essere antropomorfo.*
La stessa cosa potrebbe valere per il Pinocchio della Disney: i guanti nasconderebbero proprio le mani, parte del corpo "umana" per eccellenza, per ribadire la sua antropomorfità, il suo non essere "umano" fino in fondo. Cosa di cui, infatti, non ci

accorgeremmo, perché il Pinocchio Disney è stato reso più umano di quello di Collodi in tutte le altre parti del corpo.
Ma c'è qualcosa che non ci convince fino in fondo e che ci fa tornare indietro nella nostra analisi dei livelli di espressione e contenuto. Torniamo, in particolare, a considerare forma e sostanza, questa volta, del contenuto. Abbiamo detto che tale livello, sia in Pinocchio (Disney e Collodi) che in Mickey Mouse, è pienamente umanizzato. Ne siamo certi? E qualora non lo fosse, quella parte non umana a cosa apparterrebbe? A quella animale, nel caso di Mickey Mouse e a quella vegetale, nel caso di Pinocchio? A rigor di logica, dovrebbe essere così. Ma andiamo per gradi. A ben vedere Pinocchio, nei sentimenti, nelle sue passioni, nelle sue modalità, non è umano fino in fondo. E se non lo è, non è certamente perché si comporta come un vegetale, il quale, tra l'altro, non può essere modalizzato nel senso più ampio del termine, che poi è solo quello umano. Pinocchio è certamente umano anche perché soffre la fame, trema, prova dolore fisico, percepisce la medicina come amara, anzi troppo amara per poterla bere, e soprattutto ride e piange, cosa che solo gli umani possono fare. Più che un umano adulto, è però un bambino, anzi un bambino capriccioso e cattivo; per esempio, quando Geppetto ha appena finito di fargli i piedi "...il pezzo di legno va a battere con forza negli stinchi del povero Geppetto." E appena la sua bocca è finita, "...comincia a canzonare Geppetto" e ancora "...appena finite le mani, Geppetto sente portarsi via la parrucca dal capo..." oppure Geppetto "...sente arrivare un calcio sulla punta del naso" e ancora Pinocchio non sa leggere, proprio come un bimbo che non è ancora andato a scuola. Pinocchio è però anche un po' animale; lo è quando finisce a fare la guardia, proprio come un cane, quando afferma di vederci meglio di notte, come i gatti, e quando, soprattutto, si trasforma in un ciuchino. Ma Pinocchio è anche un oggetto con una sua specifica funzionalità; viene infatti "riparato" da Geppetto quando non ha più i suoi piedi; viene identificato come "carburante" da Mangiafoco e come "cibo" (cioè carburante per il corpo) dal pescatore. Ad un certo punto Pinocchio perde il suo abbigliamento, che, facciamo notare, appartiene allo stesso regno vegetale del suo corpo; è infatti composto da un vestituccio di carta (la carta proviene dal legno), tra l'altro "fiorita", un berretto di pane (il pane si fa col grano) e un paio di scarpe di scorza d'albero. Pinocchio perde questo suo abbigliamento proprio dopo una serie di peripezie in cui si è comportato da bambino cattivo e ingrato: al posto dei suoi vestiti viene ricoperto con un sacchetto di lupini che lui infila ad uso di camicia: Pinocchio viene incartato proprio come un oggetto. Nella sua serie di trasformazioni: *umano*, *animale*, *vegetale*, qui raggiunge, proprio per essere stato così cattivo, lo stato più basso, quello più lontano dall'umanità. D'altronde, quando verrà trasformato in

bambino, Pinocchio si ritroverà con indosso, tra l'altro, un paio di stivaletti di pelle, unico indumento di cui viene specificato il materiale. Stivali di pelle, quindi, proprio come di pelle è finalmente lui. Il suo vestito, alla fine, si adeguerà alla sua nuova sostanza dell'espressione.
Uomo, bambino, animale, vegetale, oggetto, questo è il contenuto di Pinocchio. Ma tutto ciò non è molto importante: un'istanza vitale gli appartiene in ogni caso. A ben vedere, non è importante di quale sostanza sia fatta quella parte "non-umana" di Pinocchio, quel lato "non-umano" del suo essere antropomorfo. È più importante invece sapere da quale mondo, da quale istanza trascendentale egli proviene. Questa istanza è facilmente identificabile ed è, sicuramente, la *magia*.
Intuitivamente, è facile capirlo da quello che è il Destinante di questo racconto: la Fata: rappresentante per eccellenza di un mondo magico, trasmette a Pinocchio, suo Destinatario, le facoltà di tale mondo.
Esempi di magia in Pinocchio ne troviamo tanti: il modo in cui, una volta trasformato in asino, Pinocchio riesce a liberarsi di questa "scorza" con l'aiuto dei pesci che lo mangiano ma non fino in fondo, perché lo trovano indigesto. Il naso che cresce a dismisura, e soprattutto, la stessa possibilità che ha di trasformarsi in bambino, ci rivelano una natura che sicuramente non è completamente umana, ma neanche vegetale o animale o quel che sia.
C'è una scena del racconto in cui ci viene dato un indizio preciso da cui d'altronde dovremmo dedurre che stiamo sulla strada sbagliata se cerchiamo di individuare quale sia la vera natura del nostro eroe: quando gli assassini lo impiccano: il burattino, ci viene detto, dopo tre ore aveva sempre gli occhi aperti, la bocca chiusa e sgambettava più che mai: cosa che automaticamente elimina Pinocchio dal mondo degli umani e dagli animali, i quali morirebbero di sicuro nella sua stessa situazione. Ma leggiamo però che "...il nodo scorsoio, stringendosi sempre più alla gola, gli toglieva il respiro". Il respiro non è sicuramente proprio di un essere vegetale, o di un oggetto.
È un chiaro indizio quindi che siamo sulla pista sbagliata, incaponendoci a cercare in questo modo la reale natura di Pinocchio, quella sua parte "non-umana".
L'ambiguità di Pinocchio si instaura sì tra umano e non-umano, ma quel non-umano non è tale perché appartenente ad uno degli altri regni del mondo (vegetale o animale), quanto perché si tratta di una natura "magica", "fantastica".
Lo stesso vale per Mickey Mouse. Anche la sua ambiguità è situata tra reale e fantastico. E questo non tanto perchè, per esempio, Mickey Mouse non invecchia e non muore mai. Mickey Mouse, d'altronde, non invecchia e non muore non perché sia anche un po' topo, nel qual caso invece invecchierebbe e morirebbe proprio

come gli umani. La parte "magica" di Mickey Mouse non sta tanto nel suo personaggio, quanto nel suo farsi carico di tutta la magia del mondo Disney. Da sempre, e nonostante la maggiore popolarità del suo comprimario Donald Duck, Mickey Mouse è l'icona, il simbolo di casa Disney. Donald Duck è certo molto più simpatico, più amato, più letto e visto del suo amico (o nemico) topo da tanti anni, ma niente riuscirà a farlo diventare il simbolo del mondo Disney, proprio perché Mickey Mouse si è fatto carico del simbolismo magico della Disney.
Il logo della casa di Burbank è non a caso un tondo con due grandi orecchie.
I guanti, in Mickey Mouse, non sarebbero pertanto la maschera di un'ambiguità umano-animale, ma di quella umana, o piuttosto, reale-fantastica.
Si tratta di una maschera anomala, in quanto solitamente la maschera nasconde un volto ed il travestimento parte in genere proprio da questo. Da Phantom all'Uomo Ragno, da Batman a Capitan America a Zorro fino ai disneyani Bassotti, la maschera occulta il volto e in questo modo, come abbiamo detto prima, rende palese un segreto, seppure non svela il contenuto di questo segreto.
Ma il vero uomo mascherato della Disney non è la Banda Bassotti, e neanche il supereroe Paperinik o il più recente e cibernetico PK: il vero uomo mascherato è proprio Mickey Mouse, nel quale *la maschera dal volto passa alle mani*, potremmo dire simbolo per eccellenza dell'antropomorfo.
Nel passare dal volto alle mani, la maschera diventa essa stessa segreto. Un segreto sul segreto, appunto. Non è più maschera che sottolinea il segreto, quindi, ma una maschera che passa in sordina, e permette al nostro uomo mascherato, Mickey Mouse, di girare impunemente.
Non per niente, Mickey Mouse non ha, e non potrà mai avere, nel mondo Disney, un suo alter ego mascherato (come, per esempio, Paperino/Paperinik, o Pippo/Superpippo), proprio perché lui mascherato lo è già.
L'altra ambiguità di Mickey Mouse, quella umano-animale, che peraltro permane, non c'è motivo invece di mascherarla, e quindi di sottolinearla (dato che, come abbiamo detto, la maschera sottolinea il segreto), perché già evidente nella corporeità ambigua di Mickey Mouse.
Mickey Mouse, uomo mascherato, porta la sua maschera in segreto, tanto che può permettersi di prestarla a Pinocchio, il quale la prende in prestito proprio per nascondere-sottolineare questa sua seconda ambiguità, tra realtà e fantasia. Così, indossando i guanti di Mickey Mouse, Pinocchio può apparire come quasi umano e non come burattino. *La sua magia proviene dai guanti.*
Il Pinocchio di Collodi, come personaggio magico, è il Pinocchio burattino. *Quando diventerà bambino, il suo essere magico sparirà.*

Se la storia di Collodi continuasse, Pinocchio, diventato bambino, condurrebbe la sua normale vita di bambino e persino la fata turchina si ritrarrebbe nel suo mondo trascendentale.
Nel film della Disney, Pinocchio è magico invece attraverso i guanti di Mickey Mouse. è un Pinocchio che porta con sé la magia del mondo Disney. Così, una volta che i guanti scompariranno, Pinocchio, il Pinocchio magico e fantastico che abbiamo conosciuto durante tutta la storia, morirà, insieme alla sua magia.

Roma

Federico Caruso e Sabina Cedri

Bibliografia

COLLODI ,C., ed. 1995, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Oscar Mondadori.
FABBRI, P., GUARALDI M. (a cura di), 1996, *Su la maschera*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
HJELMSLEV, L., 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi.
VIOLI, P., 1997, *Significato ed esperienza*, Milano, Studi Bompiani.

A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discorsive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D	**E**	**F**
Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémiotique littéraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics	Semiotiche auditive Sémiotiques auditives Audio Semiotics	Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics