Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica RIV SEH DOCKT

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Paolo Fabbri, Maurizio Gagliano, Piero Ricci, Francesco Zuccherini

Le avventure di Pinocchio (II°)

Università di Urbino Italia **313-314-315** aprile-maggio-giugno 2002

. .

serie D

Le avventure di Pinocchio

(seconda parte)

pre-pubblicazione*

Dal burattino al cyborg

Questo convegno ha confermato la curiosa ipotesi che avevo formulato all'inizio, riguardo a come un testo letterario prodotto da un autore con ambizioni letterarie, e che non ha prodotto altro di quella rinomanza, abbia preso in un tempo così rapido un peso così straordinario. Ecco, la mia ipotesi è che si sia depositato qualcosa che è entrato nella lunga storia della letteratura - direbbe Bachtin -, ma che eccede la letteratura per la sua qualità mitica

Nel 1911, appena trent'anni dopo la prima pubblicazione, già c'erano film su Pinocchio, contemporanei ai film sulla *Divina Commedia* e ricordo che Paul Hazard nel 1914 scriveva: "Pinocchio è già entrato a far parte di una mitologia", insieme a Edipo, a Cappuccetto Rosso, e così via. Come è possibile? La maggior parte delle persone, se interrogata su Pinocchio, pensa che sia un testo di tradizione antica folclorica come Biancaneve. Allora, come avvicinarne il senso?

Quello che mi interessa è l'ampia possibilità che offre l'organizzazione di Pinocchio nella sua struttura narrativa interna e anche nella configurazione fisiognomica del personaggio, che in qualche modo ne riassume le potenzialità narrative.

Varianti fisiognomiche e relazioni familiari

Prendiamo un tratto pertinente, ma non il solo, di Pinocchio: il naso, che condivide anche col Pinocchio disneyano. Se andate su Internet, e cercate sotto la voce "emoticons", troverete che la parola "bugiardo" è segnalata dalla icona seguente:

^{*}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).

xxxxxx+, che è un diagramma del naso lungo, Pinocchio. In qualche modo, dunque, dal punto di vista figurativo il naso è fondamentale. Ma, come si è visto nel corso del convegno con le numerose varianti, la variante russa per esempio, ci sono molti Pinocchi per i quali il fatto che il naso cresca o non cresca è del tutto indifferente. L'isotopia della verità e l'isotopia della menzogna, portate soprattutto dalla lettura di Pinocchio come racconto educatore, evidentemente hanno incoraggiato l'isotopia del naso. Ma appena Pinocchio diventa un personaggio per il quale è fondamentale l'isotopia dello spettacolo e della finzione, il naso spropositato scompare. Non è rilevante opporre la verità alla menzogna, ma alla finzione. Ricordo, fra l'altro, come diceva Gianfranco Marrone parlando di Manganelli, che la fata dice delle bugie a Pinocchio a fin di bene. Quando Pinocchio parla bene del cane Melampo, che invece era un traditore del pollaio d'accordo con le faine, ne salva la reputazione con una menzogna senza effetti fisiognomici. Non gli cresce il naso, insomma, quando racconta le bugie a buon fine. Il naso non è segno della verità o della menzogna, ma della loro utilizzazione a fini morali.

Quanto agli psicoanalisti, credo che abbiano perfettamente ragione a trattare il naso come una protuberanza sessual-veritativa (ho letto un'analisi molto appropriata in cui a Pinocchio spunta il naso davanti alla fata, con conseguenze psichiatriche), ma sfortunatamente per loro il naso di Pinocchio cresce anche davanti ad un omino non identificato, un rappresentante del lettore, che incontra Pinocchio dopo che questi è uscito dall'acqua. Pinocchio gli racconta una lunga storia sconnessa, e questo omino innominato s'accorge con stupore che Pinocchio racconta menzogne e che gli cresce il naso. La questione resta lì: questo omino è sicuramente di sesso maschile, è meno di un conoscente, perciò non è vero che il naso cresce davanti al babbo o alla mamma, a meno che questo omino non sia un delegato del babbo, ma nulla lo prova durante la storia. Forse è un delegato del lettore?

Un altro studio potrebbe essere quello delle evoluzioni somatiche di Pinocchio. Vorrei fare un'osservazione sulla taglia: ad un certo punto si dice che Pinocchio è alto un metro. In alcuni casi sembra più piccolo, in altri casi sembra più grande, anche nei disegni non è chiaro quanto sia alto. Se è come una delle marionette, dovrebbe essere più piccolo. Vi ricordo che c'è un problema: Pinocchio non evolve, nasce, muore e come dice una famosa frase "vive burattino". Invece l'evoluzione c'è, ed è stata sottolineata efficacemente nei testi che lo hanno rappresentato. Quando si tratta di rappresentarlo, infatti, bisogna prendere una decisione sull'altezza. È come quando si parla della morte di Caino e di Abele, ma non c'è mai scritto nella Bibbia come lo ha ammazzato: l'ha strozzato, gli ha dato una botta sulla testa?

Chi fa pittura è obbligato a prendere posizione sulla questione, quindi troveremo una grande quantità di modi di assassinare Caino. Parlando del rapporto di somiglianza con Mickey Mouse del Pinocchio di Disney, è stata notata durante il convegno una cosa molto importante, che aveva attirato l'attenzione di Stephen Jay Gould. Gould diceva che Topolino è un caso esemplare di "evoluzione a rovescio". Gould come si sa detesta gli evoluzionisti, pensa che la vita sia un caso, una specie di enorme patatone deleuziano che evolve potato dalla bieca falciatrice, la morte. Sostiene che non c'è evoluzione orientata e porta l'esempio di Topolino. All'inizio della sua rappresentazione, Topolino ha il naso lungo, la faccia prominente, è più adulto (come accadeva al primo Chaplin), fa dei dispetti clamorosi, delle cattiverie ferocissime. Il primo Topolino è cattivo e poi gradualmente diventa sempre più bambino: si arrotonda, diventa gentile, le orecchie diventano molto tonde, mentre prima erano allungate, la faccia diventa sempre più simpatica, e così via. La cosa curiosa insomma è che le rappresentazioni di Topolino vanno dall'adulto al bambino, con una specie di inversione evolutiva. Direi che succede la stessa cosa a Pinocchio. Il primo Pinocchio è appuntito, carogna, dispettoso, mentre nei Pinocchi che vengono disegnati successivamente, come quello disneyano, diventa sempre più buono, sempre più infantile, sempre più innocente, eterodiretto. Se ci sono evoluzioni inverse, si potrebbe studiare come questo avviene nelle diverse strategie di rappresentazione.

Un'altro problema fondamentale in Pinocchio è la struttura familiare, davvero molto complicata. Si parte con un padre, poi con due che se lo disputano e lottano, infine c'è un padre che lo adotta, ma lui non ne ha nessuna voglia e se ne va, anche se poi torna a casa. Successivamente, incontra la fata che è una bambina e si dichiara sua sorellina. È la fata che dice un giorno: "facciamo venire Geppetto, ci incontreremo e vivremo tutti e tre insieme". Un modello di finale di Pinocchio sarebbe quindi quello di Geppetto che vive con i suoi due figli adottivi, per così dire: uno che l'ha adottato (la fata-bambina) e l'altro che è lui ad aver voluto, una famiglia curiosa. Nella seconda parte, Pinocchio riceve da una signora che non conosce dei regali: acqua, cavolfiori, ecc., e riconosce in questa signora una madre, dicendole: "tu sarai la mia mammina". Una seconda famiglia, in assenza di Geppetto: non ci sarà mai rifacimento della famiglia "a tre" che si era pensata all'inizio. Alla fine, la struttura familiare di Pinocchio sarà una struttura particolare, all'interno della quale c'è il padre, la madre che è arrivata, ma soltanto in sogno, ed il figlio.

Il mitismo di Pinocchio

Cerchiamo di stabilire se esiste un mitismo di Pinocchio. Faccio attenzione a

dire 'mitismo' perché non voglio parlare di 'mito'. Generalmente, per il mito si parla quasi di un genere letterario, cioè si dice che il mito è un genere di discorsi. A questo punto ci si può infatti domandare se Pinocchio sia una favola, un romanzo di iniziazione, un Bildungsroman o altro. Propongo di fare economia di questa lettura che inserisce il mito in un genere di discorsi, dicendo che una cosa tradotta così tanto, con diversi tipi di sostanze espressive e di formati discorsivi, non può essere né un mito, né una favola, né un racconto Bildungsroman. Pinocchio ha del mitismo ma non è un mito. Bisogna però definire cos'è il mitismo, cioè una qualità mitica. Pinocchio ne ha, e questo gli consente di mantenersi in qualche modo nelle traduzioni, anzi è l'effetto e la causa della sua traduzione costante.

Una delle ipotesi per riflettere sul mitismo è cercare in Pinocchio delle entità figurative che lo caratterizzino miticamente per analogia ad altri miti. Per esempio, se Pinocchio fosse cieco, Edipo ci aiuterebbe. Date le relazioni di struttura familiare che si ritrova, potremmo pensare che questa passione di vivere con la propria madre - che è anche sua sorella - con cui vuol vivere da una parte come sorella, e di cui piange disperato la morte fino al suicidio, e poi come madre, assieme alla sua volontà di sfuggire tenacemente al padre, lo potrebbe configurare come una specie di "Edipinocchietto". Potremmo rafforzare questa ipotesi, in via sperimentale, come un Gedankenexperiment semiotico. Sappiamo che Edipo viene da "Aedipus": "piede gonfio". Pinocchio non ha problemi di naso, ha problemi di piedi: se li brucia, quando dà un calcio rimane incastrato nella porta, quando è ciuchino si rompe proprio una zampa. Potremmo dire che Pinocchio ha male al piede, non al naso, almeno per la sua "edipicità". Ma c'è almeno anche un altro tratto mitico, se riprendiamo il mito di Dedalo che fabbrica Icaro. È Dedalo il primo fabbricante di "automi", che si muovono e vivono da soli, così come il falegname che crea il figlio, il quale gli scappa e finisce male. Allora non basta neanche Edipo per parlare della relazione di Pinocchio con il padre e con la madre.

Rispetto alla madre, poiché la vergine è rappresentata abitualmente con il velo azzurro e i capelli della fata turchina sono anch'essi azzurri, e dato che 'marionetta' sembra derivare etimologicamente da 'Maria', il cardinale Biffi sostiene che si tratta di una relazione con la vergine. Non possiamo negarlo e evidentemente, dato che il padre è Geppetto, questo lascia postulare l'esistenza di un "vero grande padre", del quale non abbiamo traccia nel racconto, ma che posso immaginare invece iscritto in calco nella memoria cattolica.

In realtà, non sarà per associazione e analogia ad altri miti che scopriremo il mitismo di Pinocchio. L'unica soluzione è forse ricorrere ad alcuni tratti distintivi profondi e alle loro relazioni interne, nelle quali cercare dei tratti di mitismo. Isabella Pezzini li ha accen-

nati in apertura del convegno, e poi sono ritornati in molti degli interventi.

Si è notato - non a caso - che uno dei problemi di Pinocchio è l'alternanza, da una parte, tra il *bambino* che finirà per diventare e che in ogni momento può diventare durante il racconto (ma che lui riesce sempre fortunatamente ad evitare) e, dall'altra parte, *l'animalità*. L'animalità o una forma di *organicità biologica*, non necessariamente animale. Pinocchio, costantemente, mentre sta per salire verso l'umanità tende a collassare verso il biologico, cioè il legno: rischia di essere bruciato come un ciocco, cresce come se fosse di legno, finisce per incastrarsi dentro porte di legno. Insomma, c'è tutto un Pinocchio che vuole regredire ad una vita vegetale: il naso cresce perché è di legno, è materia biologica, la quale in qualche modo se cresce e se è tagliabile è perché s'allunga, dato che il legno può nonostante tutto crescere. La menzogna è allora *una regressione a livello vegetale*, diventa il sintomo di una crescita della vegetalità di Pinocchio.

Questa è una possibilità, l'altra è il collasso verso l'animale. Ne hanno parlato tutti in questo convegno: diventa pesce, cane, ecc., tutta la serie delle metafore con cui Pinocchio viene trattato dimostrano che costantemente può collassare a livello animale, oppure come abbiamo detto al livello "biologico" del legno. Segno che Pinocchio è indissolubilmente un personaggio ambiguo - è stata usata la parola trickster da parte di Marrone - poiché Pinocchio possiede sempre, in equilibrio instabile, queste proprietà, alle quali però accompagna la proprietà di essere vivo, anche come legno. Quindi di essere sempre minacciabile di morte, che può avvenire o secondo il modo fisico, umano, quando si strangola o quando si muore di malattia, o invece come morte secondo il modo animale, quando Pinocchio sta per finire fritto, quando viene minacciato di essere ucciso e così via. Perciò Pinocchio è un personaggio ambiguo secondo i classici moduli di alcune categorie mitiche, è un personaggio instabile, sempre sottoposto a trasformazione: o umano, o animale, o vegetale.

Trovo anche interessante che Pinocchio sia un elemento costruito. Mentre la maggior parte dei trickster non sono costruiti, si tratta di un prodotto d'artificio con animazione propria. Abbiamo qualche cosa di più che non un uomo con proprietà umane e proprietà animali: si tratta di un prodotto artificioso. Ritroviamo così una problematica che è l'animazione della materia, animazione da sé. Uno dei grandi problemi dell'uomo è la sua capacità di replicarsi senza essere riuscito, ancora, a creare organismi capaci loro stessi di farlo. Per questo Pinocchio è entrato oggi direttamente nel mondo dell'intelligenza artificiale, e Artificial Intelligence entra immediatamente dentro Pinocchio. Un mondo, quello di Brian Aldiss, nel quale il paese dei balocchi è il paese dove si riparano le macchine. Da Blade Runner ad

Artificial Intelligence il grande problema che ci si pone è quello di un essere interamente artificiale, ma dotato di caratteri interamente umani. L'emozione di Blade Runner, che era forte, e l'emozione di Artificial Intelligence, che è nulla, in realtà verte proprio su questo: l'idea di come sia possibile l'animazione della materia. Persino nel film di Comencini - di cui ci ha parlato Nicola Dusi - il momento più straordinario è quando a un certo punto, sotto gli occhi stupefatti della macchina da presa (che non fa altro che inquadrare), si vede la marionetta che si alza. Quello dell'animazione artificiale della materia creata da un uomo è dunque un problema fondamentale. Ricordo che, in un suo libro Shelley Turkle, una psicologa-psicoanalista di formazione lacaniana che lavora in America, aveva chiesto a molti bambini cosa pensavano del computer, ed era stata colpita dal fatto che la prima metafora che veniva a tutti i bambini era: "Pinocchio". Cioè il problema di come mai la materia accetta delle istruzioni, e dà delle risposte.

Alcuni dei caratteri del mitismo sono definiti da quelli che, fino dall'epoca dei lavori di Cassirer sul mito, si chiamavano "strutture di partecipazione". Cassirer aveva sottolineato come la partecipazione ammetta che la parte e il tutto siano simultaneamente compresenti dentro una categoria. Questo non stupisce i linguisti: sappiamo che la categoria 'uomini' sussume i termini 'uomini/donne' (senza razzismo immagino, anzi per neutralizzazione il termine marcato è 'donna'), ma anche che probabilmente il termine 'animale' sussume 'uomini' e 'animali', come a dire che un termine categoriale sussume se stesso e il suo opposto. Cassirer definiva questo come uno dei criteri mitologici.

É un criterio semiotico generale - e io credo che lo sia - o è un altro dei criteri semiotici che noi consideriamo così profondi da caratterizzarli come fenomeni di mitismo? Rispetto ai termini di organizzazione logico-concettuale che abbiamo costruito, diremo che esiste e si può definire, nella particolare presa semiotica di fenomeni partecipativi da Cassirer in poi (da Lévi-Brühl fino a Brøndal e gli altri), una caratteristica di "conflitto di principi" e di "partecipatività" che supera la definizione lévistraussiana. Cosa dice Lévi-Strauss del mitismo? Gli cedo la parola: "non esistono miti, esiste il mitismo. Il mitismo è una qualità, per cui abbiamo delle strutture semantiche che si oppongono fra di loro e che hanno la funzione di risolvere, sul piano immaginario, delle contraddizioni che noi non siamo capaci di risolvere sul piano reale".

Sappiamo cosa tutto questo debba al marxismo, per esempio all'idea del superamento della contraddizione (Lévi-Strauss ha sempre detto che leggeva gli scritti sulla lotta di classe di Marx). Quello che mi interessa è che ci sarebbero delle

figure dotate di mitismo, e non solo delle figure ma dei tempi, degli spazi, dotati di mitismo. È stato detto molto bene durante il convegno: la loro funzione è di essere elementi di equilibrio, più o meno stabile, tra contraddizioni suscettibili di soluzioni diverse, caratterizzate molto spesso da fenomeni di dominanza rispetto a fenomeni partecipativi più o meno importanti.

È abbastanza interessante se guardate bene Pinocchio: è assolutamente di legno, quindi non ha niente dentro, ma mangia, si ammala se lo attaccano ad un filo, cioè se lo impiccano - e non è un caso che la marionetta venga impiccata a un filo, viene ritrasformata in marionetta dall'impiccagione -, resiste per parecchie ore, non muore, perché non respira, però dopo un po' muore, un po' più tardi. Questo problema di un carattere a dominanza è una delle questioni fondamentali per quanto riguarda la verosimiglianza e l'inverosimiglianza del romanzo.

Quando ci invischiamo in un ragionamento perfettamente logico, per esempio quello di Manganelli, che si domanda come mai all'improvviso il tempo di Pinocchio sia assurdo, perché, se fate i conti, Geppetto è stato per due anni nella pancia della balena e questo col resto è incompatibile, diciamo che la maggior parte del tempo in Pinocchio è interamente "sfasato". Avete due possibilità: la prima è sostenere che Collodi si dimenticava che cosa aveva scritto nel capitolo precedente perché scriveva in serie, capitolo per capitolo. Questo non dà ragione del mitismo, è semplicemente un'occasione per pensare a un tempo altro, un tempo che da questo punto di vista non teme contraddizioni. Ma ecco la seconda possibilità: dire che Pinocchio è nello stesso tempo, partecipativamente, tempo assolutamente rigoroso del racconto e tempo mitico della reversibilità completa. Lo spazio, d'altronde, ha le stesse caratteristiche, come è stato spiegato nel convegno da Laura Barcellona.

Aggiungerei che nel caso della malattia e della fame abbiamo lo stesso problema della vita e della morte. Perché Pinocchio dovrebbe avere fame? È di legno. Invece ce l'ha, ha sempre fame, e s'ammala, viene minacciato di morte, muore. Certo può morire bruciato come un pezzo di legno, ma può morire anche di malattia, tanto è vero che se non arrivano i conigli lui non prende la pillola. Trovo che di fronte a questi problemi, "cresce e non cresce", "muore e non muore", "è un animale o non lo è", "ha quella struttura familiare o no", noi domandiamo una coerenza a questo testo, e ci stupiamo, quando proprio la mancanza di coerenza costituisce la sua miticità. Il mitismo è da questo punto di vista fondamentale ed essenziale.

Chiudo con alcune ultime osservazioni di dettaglio sui problemi della traducibilità. Mi sembra non secondario che queste configurazioni contraddittorie e nello stesso tempo equilibrate di Pinocchio, questo squilibrio costante, questa in-

completezza di Pinocchio, si trovi spiegata sia sul piano sintagmatico sia su altri piani, come ad esempio nella sua costante animazione. Pinocchio corre verso un'incompletezza continua, che è poi quella con cui comincia. Sono queste proprietà che hanno interessato, più della sua trasformazione, e che possono spiegare per esempio perché non c'è trasformazione di Pinocchio, ma solo divisione tra la marionetta inanimata e l'uomo animato. Credo che sia quello che oggi gli destina un futuro nel mondo delle nanotecnologie che dovrebbero sostituirei interamente, quando diventeremo tutti dei Pinocchi. Cioè, un corpo interamente sostituibile, cyborg, ma con un'animazione, che comunque a livello dell'invenzione resta ancora da venire.

Un ultimo punto di dettaglio. La struttura dell'enunciazione di Pinocchio, la sua organizzazione ed enunciazione specifica, quella che spiega perché Pinocchio è così ben fatto, cioè che si rivolge ai bambini, che dice "voi", o il fatto che all'interno ci siano dei racconti che ripetono il racconto, e che Pinocchio a livello dell'enunciazione riproduca le strategie di persuasione fatte all'interno nei suoi confronti - è qualcosa di fondamentale per il mitismo o no? Ogni testo che traduce Pinocchio si costituisce con le sue proprie strutture di enunciazione, come ha dimostrato Dusi nella sua relazione, può essere una voce off, può essere un contadino che fa i commenti. In altri termini: il mitismo è dipendente o indipendente dal modo con cui le strutture enunciative attualizzano i virtuemi mitici in una certa maniera?

Non ho una risposta su questo argomento, però faccio notare una cosa molto importante. I dialoghi di Pinocchio sono particolarmente buoni, per la ragione che Lorenzini aveva scritto per il teatro, e spesso lo si dimentica. Quello che mi interessa è la strategia persuasiva di *trasformazione* che caratterizza Pinocchio. Essa resta iscritta dentro Pinocchio come una delle strategie dell'enunciazione, o Pinocchio è anche in qualche modo una strategia dell'enunciato? Il mitismo è dovuto all'efficacia discorsiva di Pinocchio, o è semplicemente legato alle sue caratteristiche di forma del contenuto? È una domanda seria, una prima osservazione. Seconda osservazione: a livello della struttura semantica, sono le grandi categorie vita/morte, animato/inanimato, artificio/natura, natura/cultura che gestiscono la figura di Pinocchio, che determinano il suo mitismo, o non sono invece già a livello fisiognomico alcuni tratti-piede, naso, vestito - che diventano in qualche modo ragioni del mitismo di Pinocchio?

Università di Bologna

Paolo Fabbri

Note

¹ Trascrizione parziale a cura di Nicola Dusi dell'intervento al convegno "Le Avventure di Pinocchio", Centro di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino, luglio 2001.

Pulsioni di morte e destini di vita in Pinocchio e Blade Runner

1. Premessa

Le considerazioni che seguono sono state sviluppate a margine di un convegno tenuto a Urbino sul tema 'Pinocchio'. Il convegno è stato organizzato e diretto da Paolo Fabbri e da Isabella Pezzini, ed è dalle loro relazioni che sono stati tratti gli spunti che hanno suscitato le presenti riflessioni. In particolare, Pezzini ha esposto il tema della metamorfosi, cioè della transizione dalla condizione lignea del burattino a quella umana del bambino, declinata attraverso le numerose metafore "animalesche" presenti nel testo di Collodi, ed elencate durante la relazione di apertura del convegno. Nell'intervento di Fabbri, particolarmente ricco di stimoli per la riflessione e la ricerca, sono stati reperiti due passaggi di grande rilievo: il raffronto fra Pinocchio e Blade Runner, e l'interrogativo circa le ragioni del valore mitico della figura di Pinocchio. Ma il trait d'union fra i diversi temi in gioco è stato offerto da Gianfranco Marrone che, durante il suo rapido accenno all'istinto di morte in senso psicanalitico, ha configurato in questa nozione un'interessante chiave di lettura nonché una dominante del racconto collodiano. Probabilmente il rinvio fatto da Marrone alla psicanalisi freudiana è stato troppo rapido affinché potesse emergere in più chiara luce il luogo centrale tenuto da questo principio psicanalitico: è questo il motivo per cui la pulsione di morte costituirà il punto di partenza delle presenti riflessioni.

Tuttavia, prima di procedere, sarà necessario predisporre un impianto teoretico appropriato, e quindi il primo passo da compiere consisterà nel passare in
rassegna alcuni punti della psicanalisi freudiana, in particolare la teoria delle pulsioni.
Questo excursus verrà condotto attraverso il filtro fornito da Pietro Montani¹, il
quale colloca Freud all'interno di una prospettiva teorica contrassegnata dall'esigenza di stabilire l'originarietà della dimensione narrativa nella costituzione psichica
dell'individuo, «e, al tempo stesso, collocare questa originarietà nella condizione del
più pieno contatto con l'effettività e l'incalcolabilità del contingente, cogliendo proprio in questo la sua verità.»².

2. Da Freud a Pinocchio

La cornice teorica sviluppata in quella sede contiene le categorie teoriche utili ad analizzare la vicenda di Pinocchio: sarà pertanto opportuno riassumerle rapidamente prima di procedere con l'analisi. La transizione dallo stato di materia inani-

mata alla condizione di materia vivente comporta l'iscrizione nella duplice polarità della vita e della morte. Se si assume che una pulsione³ è la spinta al ripristino o al mantenimento di una condizione più originaria, la pulsione di morte si configura come l'istanza di ripristino dell'inanimatezza originaria, mentre la pulsione di vita consiste nella spinta al mantenimento dell'altrettanto originaria forza vitale. Lo stratificarsi all'interno dell'organismo vivente di un apparato psichico comporta poi l'affermarsi del principio di piacere¹, quale istanza di equilibrio delle stimolazioni che il sistema riceve dall'ambiente esterno oltreché dal suo stesso interno. Si tratta di un equilibrio dinamico, e quindi altamente instabile, in cui l'apparato psichico si trova costantemente soggetto ai vincoli imposti dall'ambiente, che coagulano nel principio di realtà. Inoltre, le esperienze più traumatiche e quindi più difficili da gestire, vengono espunte dal campo dell'esperienza cosciente e confinate nell'inconscio per azione delle forze della rimozione. La vicenda traumatica, una volta relegata nell'inconscio, è fonte permanente di un disagio che riattiva le forze pulsionali anzidette, le quali si manifestano adesso sotto una forma più evoluta: la coazione a ripetere il trauma, e a riattualizzare l'angoscia dolorosa che esso comporta, è un passaggio obbligato verso l'elaborazione del trauma stesso, ossia verso la riappropriazione del vissuto traumatico una volta disinnescata la carica di dolore che esso portava con sé. L'ultimo e definitivo passaggio verso un sistema psichico maturo, è rappresentato dall'instaurarsi del filtro Percezione-Coscienza⁵, che permette di convertire la vita da dilazione della morte all'insegna dell'istanza di ripristino, in campo di scelte possibili all'interno del quale strutturare un esistenza progettuale6. Il che può essere riassunto sinotticamente nel quadro che segue.

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

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

3. Perché Pinocchio non può morire?

E' opportuno a questo punto accingersi ad esaminare i passi testuali del racconto di Collodi ove il pericolo di morte si fa maggiormente presente. Il primo contatto di Pinocchio con la morte avviene a cavallo dei capitoli 10 e 11, quando il burattinaio Mangiafuoco ordina che sia messo ad ardere nel fuoco. Da questa situazione Pinocchio si salva riuscendo a commuovere il burbero burattinaio, al punto da ottenere la salvezza anche del suo amico Arlecchino, anch'egli minacciato di finire nel fuoco. Mangiafuoco, mosso a compassione anche verso la condizione di povertà in cui versa Geppetto, congeda Pinocchio regalandogli cinque zecchini d'oro. Questo regalo, unito all'ingenua vitalità che anima il burattino, lo espone alla minaccia rappresentata dal Gatto e dalla Volpe: i due prima lo raggirano col miraggio di poter moltiplicare senza fatica la sua ricchezza, dopo lo aggrediscono, mascherati da briganti, per sottrargli le monete d'oro. Non riuscendo nel loro intento, il Gatto e la Volpe decidono di impiccare Pinocchio a una quercia e di attendere che esali l'ultimo respiro. A questo punto Pinocchio viene salvato dal Falco e condotto presso la Fata dai capelli turchini che si prende cura di lui, e che tuttavia riesce effettivamente a curarlo soltanto dopo che sono apparsi i quattro conigli neri con in spalla una bara, quale estremo memento mori. Fino a questo momento, però, il persistente pericolo al quale Pinocchio si trova esposto non lo induce ancora a deflettere dall'inesorabile tendenza a dissipare i buoni propositi che pure in lui si manifestano. Dobbiamo anzi rilevare che questi propositi, uniti al senso di colpa e al rimorso per non aver ascoltato i saggi consigli che pure ha ricevuto, si manifestano sempre come reazione verso i rischi che ha corso. Come se Pinocchio da un lato fosse consapevole della bontà di quei consigli e dell'opportunità di trasformare i buoni propositi in azioni concrete, ma dall'altro lato non fosse capace di convertire questa consapevolezza in condotta di vita. A causa di ciò diventa di nuovo vittima del raggiro dei due briganti, il Gatto e la Volpe, malgrado un ulteriore e più sottile monito: il senso di perdita e desolazione, ma anche di rapina e sottrazione, che pervade la scena nella

città di "Acchiappacitrulli".

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

Ci si deve dunque domandare se il burattino potesse o no morire impiccato. Evidentemente la risposta è no. E certamente non perché il suo collo di legno non può essere strangolato da una corda. Pinocchio non può morire impiccato perché in quella fase del racconto non ha ancora conquistato quella condizione completa di essere vivente che è il presupposto per la morte come progetto. Ed è questa la ragione, interna e testuale, per la quale il racconto non può arrestarsi a quel punto e deve pervenire invece alla conclusione che oggi conosciamo. Ma questa riflessione deve indurre a considerare il capitolo 23 come un vero e proprio punto di svolta, a partire dal quale deve esser ripensato l'intero racconto. E questo è vero per almeno due ordini di ragioni. In primo luogo per via del fatto che, in seguito a quello che è il trauma più intenso sperimentato dal burattino, egli si avvia con maggiore convinzione sulla via della responsabilità e dell'equilibrio, cioè della sedimentazione di un sistema psichico più equilibrato e maturo; anche se, naturalmente, altre vicende dovranno capitargli prima che questo percorso possa compiersi. Dall'altro lato si inizia a comprendere come la metamorfosi cui va incontro Pinocchio non è un evento che accade d'improvviso a conclusione del racconto, ma un percorso che prende l'avvio e si sviluppa fin dal principio della narrazione. Svilupperemo più avanti questo secondo ordine di considerazioni, mentre per il momento ci preme di proseguire l'esplorazione dei luoghi testuali in cui a Pinocchio si fa incontro un'esperienza di morte.

Un caso del genere si ripresenta nel capitolo 28, ma prima di allora si sono già manifestati alcuni importanti segnali dell'inversione di rotta attuata da Pinocchio. Nel capitolo 24, presso l'"Isola delle api industriose", malgrado la pervicace resistenza alla quale è ancora soggetto, finalmente Pinocchio smette di bighellonare, o

marinare la scuola, o dissipare le sue buone intenzioni. Pressato dalla fame e dalla sete, non si limita ad affidarsi a benevolenza e compassione altrui, che peraltro in questo caso mancano, e finalmente fa qualcosa per guadagnarsi il nutrimento di cui ha bisogno: aiuta la donnina a portare le brocche d'acqua e ne riceve un compenso che va ben aldilà del pane e companatico che lei aveva promesso. Quella donnina è infatti la Fata turchina, permanente istanza di redenzione per Pinocchio, prima bambina e sorella, adesso donna e quindi mamma. Da quel momento in poi i buoni propositi di Pinocchio non rimarranno più tali: egli infatti ritornerà a scuola e stavolta profonderà un impegno autentico e foriero di buoni risultati, anche se al tempo stesso labile e ancora troppo facilmente suscettibile di distrazione.

Saranno dunque necessari ulteriori momenti di pericolo, paura e dolore, prima che il suo orientamento al bene possa consolidarsi. E così nel capitolo 28, mentre fugge inseguito da un mastino, finisce in acqua insieme al suo avversario che rischia di annegare, a differenza di lui che invece galleggia. Ma qui si verifica una reazione imprevista: malgrado inizialmente Pinocchio abbia buon gioco nel vedere il suo avversario in difficoltà, successivamente sente prevalere un sentimento di pietà e salva il mastino. Questo episodio gli tornerà utile poco più avanti, quando il buon cane restituirà il favore salvando Pinocchio dalla padella d'olio bollente in cui voleva tuffarlo l'ingordo pescatore. In questo passaggio si nota un importante novità: qui la salvezza non proviene più da un deus ex machina come la Fata turchina⁸, bensì è la giusta ricompensa per l'atto di magnanimità da lui compiuto poco prima.

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

Vediamo a questo punto come si versano i passi testuali fin qui esaminati nella griglia teorica elaborata più sopra. Il pericolo di morte cui Pinocchio si trova frequentemente esposto è una conseguenza diretta della sua estrema vitalità, irresponsabile e ingenua al tempo stesso. L'istanza regressiva che corrisponde alla pulsione di morte lo induce a ripetere compulsivamente una condotta sbagliata, e di

conseguenza a reiterare fatalmente la situazione di pericolo, malgrado il rimorso doloroso lo renda progressivamente consapevole dei propri errori. Ma proprio la reiterazione dell'errore che lo espone al rischio di morire è inseparabile dalla spinta a elaborare una strategia di difesa adeguata. L'elaborazione di tale strategia assegna carattere progettuale alla sua esistenza e determina la maturazione di un senso di responsabilità, ossia della capacità di assumersi un impegno, sia esso lo studio il lavoro o la cura dei genitori. Più in generale della capacità di far fronte ai propri bisogni non più in maniera compulsiva e irriflessa, confidando nel sostegno e nella benevolenza altrui (modalità infantile), ma in maniera dilazionata e onerosa, assumendosi in prima persona l'impegno e la responsabilità che ciò comporta (modalità adulta).

4. Legno, animale, uomo

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

Per il burattino l'esser fatto di legno è decisivo per il tipo di esperienza che è in grado di avere, per i suoi comportamenti, le sue paure, speranze, gioie e desideri. Ad esempio, la sua ligneità fa sì che egli debba temere il fuoco e che possa galleggiare in acqua: se al contrario avesse avuto, poniamo, uno scheletro metallico, come ad esempio un cyborg, non avrebbe dovuto temere il fuoco ma in acqua sarebbe affondato. Risulta allora chiaro il duplice rapporto di implicazione e codeterminazione che contraggono fra loro la costituzione fisica dell'organismo vivente e il tipo di contatto col contingente che esso può avere. La prima condiziona in maniera decisiva il secondo, ma il contatto col mondo determina l'appropriazione dell'individuo di se stesso come essere progettante, e soprattutto come essere cosciente; inoltre il sorgere e soprattutto il maturare di una coscienza trasformano lo stesso organismo vivente e, nel caso del burattino, la trasformazione investe anche la sua stessa fisicità l'e vente e, nel caso del burattino, la trasformazione investe anche la sua stessa fisicità l'e si contatto con contingente che esso del burattino, la trasformazione investe anche la sua stessa fisicità l'e vente e, nel caso del burattino, la trasformazione investe anche la sua stessa fisicità l'e vente e l'e vente e la sua stessa fisicità l'e vente e l'e vente e l'e vente e la sua stessa fisicità l'e vente e l'e ven

Ecco allora che risultano pertinenti le considerazioni svolte da Pezzini nel corso del suo intervento: la trasformazione dalla condizione lignea del burattino alla condizione umana del ragazzo avviene attraverso una serie di gradi intermedi appartenenti al mondo animale, la maggior parte dei quali segnalati in maniera appena percettibile, quasi sotto traccia, dalle numerose metafore utilizzate da Collodi. E allora Pinocchio salta come un capretto o un leprottino (p. 1912), corre con la lingua fuori come un cane da caccia (p. 25), si rivolta come una vipera (p. 29), si divincola come un'anguilla fuori dell'acqua (p. 39), si arrampica come uno scoiattolo (p. 43), corre come un capriolo (p. 71) o come un levriero (p. 79), viene portato come un agnellino da latte (p. 83), nuota come un pesce (p. 94) o come un delfino (p. 162), salta come un ranocchio (p. 116) e infine scodinzola ancora come un'anguilla (p. 159). Occorre poi rilevare come queste metafore, sparse in maniera piuttosto omogenea lungo il testo, appaiono invece drasticamente rarefatte in due ben precise fasi del racconto: esse risultano infatti del tutto assenti negli intervalli compresi fa le pagine 43 e 71 e fra le pagine 116 e 159. Il primo intervallo include i capitoli dal 12 al 17, durante i quali Pinocchio, aggredito e impiccato dai briganti, sperimenta la prima e più traumatica esperienza di morte; il secondo intervallo corrisponde grossomodo al soggiorno nel Paese dei Balocchi. Pare quindi che queste metafore risultino sospese proprio in corrispondenza dei passi testuali in cui più preponderante si fa la pulsione di morte, o comunque l'istanza regressiva che essa rappresenta. Il che avvalora l'ipotesi che tali metafore abbiano implicitamente il compito di segnalare la fase progressiva della metamorfosi di Pinocchio.

Vi sono poi due casi più salienti in cui l'animalità non è più semplice metafora, ma configura la metamorfosi come una sorta di contrappasso, cioè un meccanismo di punizione o ricompensa che allestisce il terreno per l'alto valore morale che la trasformazione definitiva dovrà poi acquistare. Nei capitoli 21 e 22 Pinocchio viene infatti obbligato a fare da cane da guardia dal contadino cui ha rubato l'uva, e da questa condizione viene liberato solo in seguito all'atto di fedeltà con cui permette la cattura delle faine. Dieci capitoli più avanti, durante il soggiorno presso il Paese dei Balocchi, Pinocchio e Lucignolo si trovano trasformati in ciuchi a causa della prolungata permanenza in quel luogo. Ma solo Pinocchio verrà redento da questa umiliante trasformazione, e ritroverà il suo amico Lucignolo, ancora ciuco e ormai morente, poco prima del finale.

5. Quando muore Roy?

Tentiamo a questo punto il raffronto con un altro testo, stavolta cinemato-

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

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

Ma ciò che angoscia Roy non è tanto il limite in se stesso, o la sua invalicabilità cioè l'ineluttabilità della morte, quanto la certezza sulla data di "ritiro". Come detto più sopra, il carattere profondamente paradossale dell'esistenza umana è dato dal radicarsi di una dimensione progettuale all'interno di un orizzonte assolutamente non preventivabile. L'uomo ha la certezza del doppio limite, dell'esser nato a un certo punto della storia e del dover prima o poi morire, ma non sa nulla di ciò che accadrà fra un minuto, dopodomani, o fra vent'anni; non sa quando e come la sua esistenza avrà termine, e la stessa origine, che pure è nota, è avvolta dalle nebbie dell'oblio. Per il replicante la situazione è completamente stravolta: è consapevole sia della data di "immissione" che di quella di "ritiro" e inoltre possiede dei ricordi che non sono i suoi ma sono stati "innestati" nella sua mente artificiale. Tutto ciò impedisce il radicamento di una dimensione progettuale di cui pure sente l'esigenza, in forza della coscienza di cui si è appropriato, della vita emotiva che si presenta anche

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

Non altrettanto accade per Roy, ma prima che lui si spenga, si verifica un fatto assolutamente sorprendente. Roy salva il nemico, l'agente Deckart che doveva "ritirarlo", e che fino a poco prima lui stesso tentava di ucciedere. Perché Roy salva Deckart? Certamente non perché mosso da pietà, o da un generico amore verso la vita e verso il prossimo. Questa lettura vagamente religiosa, in cui la colomba che alla fine si leva in volo dovrebbe essere letta come un segno di pace, è suggerita dalla voce off di Deckart ma è fuorviante13. Dobbiamo mantenere una lettura laica: Roy salva Deckart per salvare se stesso, mantenendosi in vita come destinante del racconto, tanto breve quanto intenso, che lui fa prima di spegnersi. Solo così le navi da combattimento che lui vide in fiamme al largo dei Bastioni di Orione, e i raggi UV che balenarono nel buio vicino alle porte di Tannhauser, non si perderanno nel tempo come lacrime nella pioggia, ma rimarranno vive e presenti nel ricordo di Deckart, perché il tempo di quel racconto che costituisce lo stesso replicante come soggetto di enunciazione si conserverà nella memoria del suo avversario. E allora la colomba rappresenta il flatu vocis del replicante che, una volta libera dalle sue spoglie materiali ormai morenti, può levarsi leggera in volo. Essa rappresenta, in definitiva, quella coscienza o spirito che non era programmato per avere, ma che si è conquistato attraverso meccanismi analoghi a quelli di Pinocchio. Ossia attraverso l'esposizione alla contingenza e la stratificazione di un apparato psichicoemotivo di difesa da un lato, di progetto dall'altro.

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

6. Una risposta per concludere

E' tempo di concludere, e per farlo lascio adesso la parola a Emilio Garroni¹⁴: «Sicuramente, si tratta di qualcosa di caratterizzante l'esistenza, la nostra finitezza in sostanza. Io non so però se l'essere-per-la-morte sia così fondamentale per noi, come Heidegger pensa. Questo esser-per-la-morte implica l'idea della vita come progetto: sì, è vero che noi progettiamo e non possiamo non progettare, ma innanzi tutto, che tipo di progetti facciamo? Da quando iniziamo a progettare? [...]. Dovendo semplificare in vista di una risposta rapida, credo che più importante dell'essere-per-la-morte sia la consapevolezza del non-essere-stati-da-sempre, cioè dell'esser nati: cioè è più importante la nascita della morte. Nel senso che quando ci rendiamo conto di essere nati (e ce ne rendiamo conto abbastanza tardi, non prima dei quattro-cinque anni, e compiutamente anche un po' più tardi, e lo sappiamo per di più, come diceva Agostino, per notizie altrui), ci rendiamo conto di una specie di mistero, cioè di qualcosa di cui noi personalmente e direttamente non sappiamo nulla, assolutamente nulla. E' questo mistero, la provenienza, piuttosto che il nostro destino, la categoria fondamentale.»

«Certamente, l'essere nati significa dover morire, e significa anche essereper-la-morte, ma l'essere-per-la-morte è secondario; ciò che ci sostiene sempre in
tutta la vita è il senso della contingenza, o dell'essere nati, e quindi del sentirci presenti, in un mondo che vive coscientemente soltanto per merito nostro, perché per
ciascuno di noi il mondo vive coscientemente soltanto per merito nostro, non possiamo essere sostituiti da nessun altro, nella nostra puntualità di soggetti. E tuttavia
non siamo da sempre: il mondo ci sovrasta e ci supera. Noi proveniamo dal mondo,
siamo nati a un certo punto. E questa è precisamente la radice della contingenza che
ci sostiene in tutto ciò che facciamo. Infatti, noi facciamo qualcosa perché non siamo eterni, perché non siamo da sempre.»

«Il bambino si crede eterno: non fa nulla, gioca, gioca soltanto. Va bene, gioca anche per altri motivi, perché deve addestrarsi alla vita, questo lo so, ma in realtà non fa nulla: credendosi eterno vive in questo mondo di cui dispone a piacimento, almeno quando gli va bene, quando è un bambino fortunato. E invece fa qualcosa, opera, comincia a operare quando comincia a capire di essere nato, di essere non da sempre. Quindi è il "non-da-sempre" precedente, non il "non-per-sempre" successivo, la categoria fondamentale. Il che spiega forse perché anche in tardissima età, forse soprattutto in tardissima età, il nostro senso interno è ancora o di nuovo

infantile. Vuol dire che non abbiamo mai dimenticato, e che anzi sempre più lo rammemoriamo, il momento in cui abbiamo scoperto che siamo nati: il momento, i momenti, in cui si è costituita una coscienza della temporalità.»

Università di Bologna

Maurizio Gagliano

Note

¹ P. Montani, Estetica ed ermeneutica, Laterza, Roma-Bari, 1996. Cfr. in particolare il cap. 9, pp. 164-83

² Ivi, p. 164-65.

¹ Sotto questo profilo, il testo freudiano più significativo è Al di là del principio di piacere (APP, in Opere, vol. 9, Boringhieri, Torino 1977, pp. 187-249), in cui viene indagato il nesso fra il principio di piacere quale istanza di controllo ed equilibrio del sistema psichico maturo, e due forze che si mantengono attive anche dopo l'instaurazione di quel principio, ossia la coazione a ripetere e la spinta all'elaborazione. La prima consiste nell'impulso incontrollabile a ripetere, ovvero a riattualizzare ad esempio durante il sogno, la scena o l'evento doloroso che risulta rimosso dalla vita psichica cosciente. La seconda forza, invece, consiste nell'istanza a rielaborare e ristrutturare narrativamente il vissuto doloroso rimosso, in modo da integrarlo in una storia che deve risultare al paziente più accettabile che coerente: è questo il punto di arrivo del percorso terapeutico in cui paziente e analista cooperano al perseguimento di una comune esigenza di verità. Secondo Freud, ambo le istanze, ma in particolare la coazione a ripetere, hanno natura pulsionale, e dall'indagine su tale natura emerge una proprietà universale delle pulsioni, cioè il fatto che «una pulsione sarebbe [...] una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente» (APP 222, corsivo dell'autore): dunque la pulsione come tendenza al mantenimento o al recupero di una condizione originaria. Questo risultato è della massima importanza, poiché installa all'interno dell'esperienza vivente quella che prende il nome di "pulsione di morte".

⁴ Secondo il quadro teorico elaborato da Freud, un apparato psichico maturo è regolato dal principio di piacere, un principio dal quale risulta espunta ogni definizione sostanzialistica delle nozioni di piacere e dispiacere. Il principio di piacere, infatti, costituisce un'istanza di equilibrio del sistema, il cui funzionamento è dunque orientato a «mantenere più bassa possibile, o quanto meno costante, la quantità di eccitamento presente nell'apparato stesso» (APP, p. 195.), dato che qualsiasi stimolo proveniente dall'interno o dall'esterno, che abbia «la proprietà di aumentare tale quantità dev'essere necessariamente avvertito dal sistema come contrario al buon funzionamento dell'apparato, e cioè come spiacevole.» (ibidem). Se il funzionamento del sistema psichico fosse interamente affidato al principio di piacere, esso comporterebbe la risoluzione compulsiva e immediata delle fonti di dispiacere, ma al contrario il sistema deve costantemente confrontarsi con i vincoli imposti dalla realtà e dai conflitti interni al sistema stesso, sicché esso è progressivamente obbligato a tollerare il dispiacere e a dilazionare la soddisfazione dei bisogni. Al principio di piacere si affiancano dunque altre due istanze, con le quali tale principio è tenuto a interagire, benché queste in prima approssimazione dipen-

dano da quello: si tratta del principio di realtà, che esprime la necessaria mediazione del sistema psichico con l'ambiente circostante; e del meccanismo della rimozione, che provvede a sospingere nell'inconscio tutte le pulsioni che, essendo eccessivamente intense e primitive, non risultano gestibili dall'apparato psichico maturo, in quanto incompatibili con l'organizzazione complessa cui esso è pervenuto nel corso del suo sviluppo. Perfino questo meccanismo, che nelle situazioni cliniche è fonte di disagio e dolore, va in realtà considerato dipendente dal principio di piacere in quanto costituisce un meccanismo di difesa del sistema, che altrimenti si troverebbe esposto all'azione di stimolazioni incontrollabili e devastanti.

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

"«Il punto decisivo è, qui, il seguente: che un tale quadro di controllo è opera di un sistema necessariamente esposto alla contingenza (...), il quale, proprio in forza del suo carattere di esposizione, si trova nella condizione di corrispondere all'imprevedibilità di quanto gli si fa incontro con un progetto di difesa che può consistere solo nella ripetizione del buon esito avuto dalla difesa più originariamente apprestata [...]. Non deve sfuggire il carattere radicalmente paradossale di questa situazione: stiamo infatti modellizzando una sorta di autoriflessione originaria nella quale si costituisce, retroattivamente, un ordine temporale: il sistema, cioè, prende in carico il suo funzionamento pregresso progettandolo come qualcosa di ripristinabile. [...] In entrambi i casi [quelli discussi da Freud, cioè il sogno e il gioco del bambino] la ripetizione vicaria una struttura inottenibile e al tempo stesso allude a una possibile strutturazione a venire. [...] Si conferma, cioè, che una spinta all'elaborazione precede e condiziona il principio di piacere, ma anche [...] se ne evidenzia il legame inquietante con una forza più originaria, con una pulsione cieca a ripetere che ottiene l'effetto incongruo (ma fatale) di autointerpretarsi temporalmente, e dunque di potersi comportare come un fatto elaborativo, addirittura come una specie di progetto.» (Montani, Estetica, cit, p.172-73; corsivi miei).

Come dire che l'intentio operis si è affermata, in questo caso, aldilà dell'intentio auctoris e su sollecitazione di un'intentio lectoris dapprima frustrata e poi soddisfatta.

Benchè essa si manifesti ancora una volta sotto questa veste al capitolo 33, quando Pinocchio, durante il soggiorno nel Paese dei balocchi, si è trasformato in ciuco e viene gettato in mare.

⁹ Annoto come l''aver cura' di qualcuno o qualcosa sia una categoria utilizzata da Heidegger in Essere e Tempo.

16 Come del resto per qualsiasi essere vivente, uomo compreso.

¹¹ Si noti come su questa stessa radice si inseriscano i disturbi psicosomatici. Tutta la questione riguarda la dicotomia sema/soma, cioè l'interazione fra la sfera semiotica, che annovera i fenomeni psichici coscienti, e la dimensione somatica del corpo e della sua interazione col mondo. A questi argomenti Paolo Fabbri ha recentemente dedicato i suoi corsi di lezione, ma di

essi non è possibile in questa sede occuparsi, neppure di sfuggita.

12 Cito da Collodi, Le avventure di Pinocchio, Libritalia, La Spezia 1997.

¹³ Del resto teniamo presente che la stessa voce off è un'aggiunta posteriore alla realizzazione della versione originale del film. Nel Director's cut, uscito in anni più recenti, la voce off è assente e mancano quindi i toni in parte rassicuranti, in parte fuorvianti, che da essa dipendono. Questo elemento introduce un ulteriore parallelismo fra Blade Runner e Pinocchio, ovvero fra le diverse intentiones che animano la realiazzazione e la fruizione di un'opera del genere.
¹⁴ Riporto il brano di un'intervista che Garroni rilasciò, l'1-l 1-1997 a Roma, a conclusione della mia tesi di laurea. Quella che segue è la risposta alla domanda: «Sempre con Heidegger possiamo dire che il compimento esistenziale del nostro poter-essere è l'essere-per-la-morte. Come guarda lei a questa figura, a questa «imminenza che sovrasta» [SZ, p.305]?»

Immagini di un corpo senza frontespizio ne' indice

Per dare sin dall'inizio un'impronta semiologica a questa mia lettura delle Avventure di Pinocchio potrei evocare Roland Barthes, che si chiede se il testo sia un'anagramma del corpo, ma avendo già troppo abusato di tale citazione, preferisco ricordare un proverbio ebraico: "nel corpo della madre un bambino sta come un libro chiuso, quando nasce è un libro che si apre".

Se mi avvio sulla "strada traversa" disegnata da un intreccio di rifrazioni tra corpo e libro, che si offrono come due superfici d'iscrizione, trovo nelle Avventure un corpo di burattino, che rinvia con complicato processo di metamorfosi ad un corpo di bambino. Su questo corpo senza organi il bambino non cessa mai di modellarsi, facendosi tatuaggi, incisioni, dipingendolo, alterandolo, contorcendolo, travestendolo, animalizzandolo, cosificandolo. Gran parte delle attività simboliche e immaginarie di un bambino consistono nello scriversi addosso, nel dipingersi addosso. È per questo che tale corpo rimanda ad un libro illustrato, un libro con le figure: in esso egli trova il proprio esemplare simulacro. Se un bambino avrà in regalo un libro di grandi dimensioni, farà di tutto per entrarci dentro, sdraiarsi su una pagina illustrata, tentare di chiudere il libro su se stesso, semmai addormentarsi appoggiando la guancia su alcune righe che poi lasceranno l'impronta di qualche carattere sulla pelle. Tali pratiche costituiscono il rituale dell'enigma infantile, che certamente non è quello che alcune letture esoteriche del libro di Collodi tentano di scoprire (cfr. Tommasi 1992).

Dal corpo al libro c'è di mezzo solo una strada: dall'altra parte della strada stanno le librerie con gli abbecedari, in cui ogni lettera ha un corpo e questo corpo gambe, pance, bocche, nasi; là stanno anche i pesanti, obesi manuali scolastici. È il corpo il primo supporto della scrittura: sia per uno sguardo etnologico sia per una filosofia del diritto. "Qualsiasi potere" scrive Michel de Certeau "compreso quello del diritto, si traccia innanzitutto sulla schiena dei suoi sudditi. Il sapere fa altrettanto. Così la scienza etnologica occidentale si scrive sullo spazio fornitole dal corpo dell'altro. Si potrebbe dunque presupporre che le pergamene e le carte siano messe al posto della nostra pelle e che, sostituite ad esse nei periodi felici, formino sulla sua superficie una coltre protettiva. I libri sono soltanto le metafore del corpo ma nei tempi di crisi, la carta non basta più alla legge che torna a scrivere sulla carne. Il testo stampato rinvia a tutto ciò che s'imprime sul nostro corpo, il marchio (a fuoco) del nome e della legge, e lo altera infine con l'esperienza del dolore e/o del piacere per farne un simbolo dell'Altro, un detto, un richiamato, un nominato" (2001:205).

Tutti coloro che attraversano la strada seguendo il percorso di Pinocchio, vanno alla ricerca del testo originario, del resto introvabile se non nell'immaginario del filologo: "un libro grosso, senza frontespizio né indice", che si sottrae così all'ordine della stampa. Di questo zigzagare tra un movimento scomposto, da buratto, mi servirò per una lettura che rimanda a due edizioni illustrate delle Avventure: quella più usata è un'edizione del 1980, fuori commercio, stampata per la Banca Popolare dell'Etruria, illustrata da Golpe, questo lo pseudonimo di un pittore bolognese, che diviene illustratore per "necessità mercantile" come lui stesso scrive. L'altra è del 1963 con disegni di Alberto Longoni e prefazione di Dino Buzzati: anche questa edizione è fuori commercio, dedicata ai bambini dei medici italiani, ideata e realizzata dall'ufficio pubblicità della casa farmaceutica Midy. Il che dimostra il senso di autoironia delle banche e delle istituzioni sanitarie italiane: infatti nelle due edizioni non sono censurati i capitoli in cui si descrive ora il paese di Acchiappa-Citrulli, con una evidente parodia del potere della finanza e dell'usura praticata dalle banche, ora le bêtises semeiotiche dei medici Corvo e Civetta al capezzale del morente.

Ogni narratologia prescrive che l'analisi inizi dalla fine del racconto, e questo vale evidentemente anche per *Pinocchio*. La fine del libro lascia al lettore l'obbligo di fare i conti con un resto: è il corpo del burattino, quello stesso corpo che all'inizio della storia era stato prodotto dal gesto del Padre: "Eccolo là – rispose Geppetto – e gli accennò un grosso burattino, appoggiato a una seggiola, col corpo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto" (fig.1). L'illustrazione che chiude il racconto separa il burattino morto a destra dal ragazzo vivo a sinistra con una sediatrono, ancora un corpo ligneo lavorato da Geppetto in volute e ghirigori, con gambe e testa e braccioli, mentre sulla spalliera è istoriata l'immagine dell'Araba Fenice che concorre se ce ne fosse bisogno a reiterare la trasmutazione.

Non si cura affatto del Pinocchio-bambino Longoni (fig.2) che chiude la storia con un corpo di burattino, disarticolato, incrociato, piegato: corpo di legno, alla lettera corpo legnoso. È il corpo del burattino, di cui una qualsiasi riscrittura può tirare i fili, disponibile ad ogni ulteriore sviluppo narrativo, purché rimanga la figura di un corpo-albero. È perciò Pinocchio un corpo, mai carne. Non c'è bisogno di un vasto sapere antropologico per scoprire come in molte culture la lingua parli del corpo con i campi semantici del mondo vegetale (cfr. Le Breton, 1990), e parli degli alberi con il lessico somatico. Si pensi ai lessemi che nella lingua italiana funzionano sulle due isotopie: vene, midollo, scorza, barba, rampollo, chioma, anima, occhio. Il corpo di Pinocchio è costituito su questa sostanza vegetale, non una metafora, ma un abuso catacretico che sottende una identità di sostanza, una contiguità tra pelle e carta. È la stessa contiguità che esiste tra albero e libro, di cui ancora si fa carico la lingua. Libro non è solo il volume scritto, ma anche quella membrana sottile

che è tra la corteccia e il legno: liber in latino; omonimo dell'aggettivo: liber, libra, liberum il cui significato rimanda agli attributi del burattino: libero, indipendente, non sottoposto ad obblighi ed anche dissoluto e sfrenato. Liber è anche nome di un'antica divinità italica, la quale sovraintende alla fecondazione e alla cultura delle piante. È dalla piantagione e dai filari che è tratta l'immagine della pagina scritta: a questo allude la comune radice di pangere, verbo che confonde l'azione del piantare e quello dell'impaginare.

È anche storia di un legno le Avventure di Pinocchio, che il padre falegname battezza, ancor prima di costruirlo, con un nome proprio che funziona sia sulla genealogia umana (ipocoristico di Giuseppe, come Geppetto) e su quella vegetale (seme del pino); è questa storia di un legno che Golpe colloca in rapporto intertestuale con la "Leggenda della Vera Croce", che Piero della Francesca illustra, ancora come la storia di un pezzo di legno.

È poi questa illustrazione (fig. 3), collocata nel capitolo XXV, un buon metatesto dove a destra stanno i libri scritti e dall'altra parte una vasta tipologie di icone: mappe, ritratti, dagherrotipi, silhouettes, dipinti, calchi, illustrazioni appunto. Nonché la doppia committenza delle figure: il giornale per i bambini, e il libretto di risparmio. Al centro, dove i colori si oppongono alla monocromia seppia del resto, il racconto congiunge parola scritta e immagine. Non affronto qui quel campo privilegiato di ricerca che il libro illustrato apre alla semiotica, per porre invece l'attenzione al corpo di Pinocchio.

Il corpo del burattino funziona come modello esemplare di quella casella vuota che Deleuze (1967) pone come l'ultimo dei criteri per riconoscere lo strutturalismo, ma che già, e perciò prima di S/Z, apre la strada del post-strutturalismo:

Esiste un elemento irriducibile al sistema, presente in due o più serie, circolante imprevedibilmente dall'una all'altra: questo elemento è la propria metafora e la propria metonimia. La variazione dei rapporti differenziali nel sistema pare ogni volta determinato in funzione di quest'oggetto X, che può definirsi come chi manca dal proprio posto

Così funziona come un impostore il pezzo di legno fin dall'inizio: tra l'io e il tu dei modelli comunicazionali esso si pone come il terzo; è infatti l'irruzione di questo terzo che produce i fraintendimenti tra Mastro Ciliegia e Geppetto, tantoché la conversazione si trasforma in baruffa, e il pezzo di legno passa di mano non per dono, ma per dispetto.

Ancora Deleuze e Guattari (1975) mi aiutano a definire il corpo del burattino come "corpo senza organi", che sconvolge l'ordine anatomico dell'organismo e
si presenta come una superficie su cui le intensità si spostano "al di fuori di ogni
rappresentazione formale estensiva che fa di ogni corpo un organismo. Il corpo
senza organi non è prima dell'organismo, gli è adiacente e non cessa di farsi [...] Il
corpo senza organi è blocco d'infanzia, il contrario del ricordo d'infanzia. Non è il
bambino prima dell'adulto, né la madre prima del bambino; esso è la stretta
contemporaneità del bambino e dell'adulto".

Anche il nonsense della filastrocca rende il movimento scomposto di un corpo senza organi:

Staccia buratta
Gattino della gatta
La gatta andò al mulino
E fece un focaccino
Coll'olio, col sale
Colla pipì del cane
La pipi del cagnolino
Staccia staccia burattino

Così chiamato – burattino -, e non marionetta come si dovrebbe viene sottratto da Geppetto al rischio di divenire un organo ben definito, sia per l'intenzione di Mastro Ciliegia ma anche per il processo catacretico che lo destinava a divenire "gamba per un tavolino". È ancora per l'unico organo che mostra, regalo della civiltà pedagogica che viene acciuffato dal Carabiniere: la sequenza trascrive nel racconto la frase idiomatica "prendere per il naso". Quando Geppetto vuol dare a Pinocchio una tiratina di orecchie non si accorge che è senza orecchie; e questo obbliga più avanti il narratore a spiegare com'è che crescono orecchie d'asino a chi orecchie non aveva: "Voi sapete che il burattino, fin dalla nascita, aveva gli orecchi piccini, piccini: tanto piccini che, a occhio nudo, non si vedevano neppure".

L'enunciazione narrativa obbliga il lettore ad una lettura regressiva proprio per ritrovare gli organi che non ci sono. Il fuoco brucia i suoi piedi, ma il burattino non si dispera, avrà infatti nuovi piedi.

Impiccato alla grande Quercia sta come un ramo spezzato; il suo scomposto agitarsi è reso da una raffinatezza stilistica che allittera per ben quattro volte il nesso /tr/: "sospeso per il collo, ballava il trescone alle ventate di tramontana, [la fata] batté per tre volte le mani insieme, e fece tre piccoli colpi". Dopo essere stato trasformato in asino —è qui il culmine del processo di peggioramento -, torna burattino quando i pesci gli mangiano gli organi, tutti gli organi: "... quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella buccia asinina, che mi copriva dalla testa ai piedi, arrivarono com'è naturale all'osso...o a dir meglio arrivarono al legno" e poco prima "chi mi mangiò gli orecchi, chi mi mangiò il muso, chi il collo, chi la criniera, chi la pelle delle zampe, chi la pelliccia della schiena... e fra gli altri, vi fu un pesciolino così garbato, che si degnò perfino di mangiarmi la coda". È dunque quello di Pinocchio un corpo che si sottrae alla crescita, asessuato e senza genere, sulla sua superficie piallata non cresce peluria: "ma tu non crescere, perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, crescono burattini e muoiono burattini".

Senza dentro né fuori, pura superficie è il corpo gemello di ogni bambino, e a evitare che questo doppio si ricomponga nell'unità originaria – come vorrebbero le letture cristologiche e quelle esoteriche – resta residuo irriducibile, il corpo di legno e la sua immagine speculare che è costituita dal libro senza capo né coda. Non c'è ritorno al luogo mistico originario, infatti il pulcino vola via, né al testo, ma solo la disseminazione di lettere e di pagine su un libro disarticolato e un corpo scompaginato.

Se il burattino è il gemello di ogni bambino, esso moltiplica le superfici di visione: la fata, spettatrice durante lo spettacolo del circo sta tra il dentro e il fuori, sulla soglia tra una madre panottica e l'inquietante sorella gemella; è proprio quest'ultima che porta al collo l'immagine della marionetta: appena Pinocchio la vede si vede. L'illustrazione di Golpe legge alla lettera l'abito da parata del ciuchino "tutto agghindato": ora sul corpo del burattino l'abito "naturale" è quello vegetale: un vestitaccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d'albero, un berretto di midolla di pane. Altrove si troverà rivestito da un sacchetto per i lupini, o infarinato come ancora suggerisce la filastrocca:

burattino infarinato burattino burattato

Nello spettacolo circense l'abito si trasforma completamente: tutto aderisce al corpo in funzione della parata. Il direttore del circo esperto seduttore di bambini sa quanto piace loro la parata, la livrea, semmai una carrozza color dell'aria. Solo alla fine, apprese lettura e scrittura, Pinocchio si propone di vestir bene, tanto da esser preso per un gran signore. Anche l'abito, sulla superficie del corpo, sottratto sia all'ordine della natura lignea sia a quello della dépense della parata, si sottopone

alle leggi suntuarie dei codici sociali e della pedagogia.

L'emergenza della superficie trova la giusta forma dell'espressione in una scrittura che prende alla lettera le metafore del linguaggio comune. Di fronte al monolinguismo nazional-risorgimentale che impone il toscano, Collodi come ogni toscano non può scrivere come un esiliato; non ha altro mezzo che esasperare le frasi idiomatiche e i riboboli della Firenze di fine Ottocento, e pervenire così ad una lingua caricaturale che rende scomposta la lettura: un gioco simile alla criptofasia di Lewis Carroll o al lessico desueto, che serve a Landolfi per fingere una lingua inventata con cui raccontare la storia di una "passeggiata".

È quindi uno stare sulla superficie della lingua, un gioco di rimandi tra superfici, che genera sequenze narrative come quella del "prendere per il naso", quando il carabiniere acciuffa Pinocchio che scappa afferrandolo appunto per la lunga appendice. Poco dopo quando il pulcino se ne va via dall'uscio, Pinocchio uscito di casa in cerca di cibo si ritrova "bagnato come un pulcino". Il dispositivo giunge ad effetti surrealisti quando il pescatore verde scambia Pinocchio per un granchio, prendendo così alla lettera "un granchio".

Anche per Pinocchio è possibile seguire un percorso simile a quello che Deleuze rileva in Alice: è un passare dalla superficie fisica in cui sono tracciati i sintomi alla superficie in cui si gioca l'avvenimento puro. Le Avventure si sottraggono alle modalità del romanzo familiare, in cui di solito si rintracciano le cause dei sintomi, per pervenire ad un gioco di superfici che è la causa del romanzo come opera. Deleuze parla dei giochi di Carroll come di rimandi ad un gioco ideale. Un gioco-avvenimento in cui ogni colpo porta in sé la propria regola, gioco totale del tutto libero dalla complementarietà con altre attività (il lavoro ad esempio). Quale allora la regola che produce le Avventure di Pinocchio: prendi una filastrocca, una frase idiomatica, del linguaggio figurato e togli le figure per fare un libro con le figure. Quanto vi è di più superficiale nella lingua, e anche di più iconico, diviene il genotesto, la struttura profonda che genera il racconto.

Il burattino piange (molto) e ride (poco), ma il corpo di Pinocchio fa ridere: il riso salva la marionetta dall'esser ripresa da Geppetto durante la sua prima fuga; la gente "si fermava incantata a guardarlo, e rideva, rideva e rideva, da non poterselo figurare". Riso di superficie, sulla pelle del testo: Pinocchio si salva dal serpente quando questo, vedendo il burattino a gambe all'insù, muore dal gran ridere: anche qui alla lettere "ride a crepapelle". Negli stessi anni in cui Collodi scriveva, Nietzsche pensava che anche gli dèi muoiono, ma dal ridere, sentendo un dio proclamarsi unico.

L'altra isotopia, o meglio figura narrativa, che circola in tutto il racconto, paral-

lela al corpo del burattino è la scrittura: il libro, la lettura, la lettera. Analogie tra marionette e lettere esistono al di là delle avventure di Pinocchio: se la marionetta viene mossa in linea retta, le membra già descrivono delle curve e spesso, anche se scossa in una maniera puramente casuale, tutta la figura si mette in una specie di movimento ritmico simile alla danza. La marionetta, come la lettera non è soggetta a forza di gravità; la forza che solleva ambedue in aria è maggiore di quella che le incatena alla terra. La scrittura riflette pertanto un ritmo del corpo, la lettera è angolata secondo la posizione della penna rispetto alla pagina, è forse per questo che l'iscrizione ha comunque un senso.

Già all'inizio del dialogo tra Mastro Ciliegia e Geppetto il primo, sorpreso mentre si trova seduto per terra, risponde affermando di "insegnare l'abbaco alle formicole"; appena rivestito Pinocchio fa notare che per andare a scuola gli manca il più e il meglio, ovvero l'Abbecedario, tantoché Geppetto provvede a comprare il libro con i soldi ricavati dalle vendite della casacca. La sequenza illustrata da Longoni (fig.4) enfatizza il ruolo della scrittura, disegnando tracce di uccelli sulla neve e una A che vola tra le altre ali. Alcuni illustratori muovono le lettere della pagina secondo il ritmo degli starnuti di Mangiafoco. E ancora nell'ordine del gioco tra corpo e libro è la misura dello spazio del narrato – una corsa di quindici chilometri -, che permette all'eroe di sfuggire agli assassini e al narratore di giungere al quindicesimo capitolo.

Pinocchio non sa ancora leggere quando trova la tomba della Bambina dai Capelli Turchini e tuttavia legge senza sforzo i caratteri a stampatello dell'iscrizione sulla lapide "qui giace/la bambina dai capelli turchini/ morta di dolore/ per essere stata abbandonata/ dal suo fratellino Pinocchio".

La scrittura può essere letta senza apprendimento, quando sia contigua alla morte: potere dell'epigrafe, scrittura in superficie, epi-grafia. Nell'illustrazione di Longoni (fig. 5) non ci sono lettere sulla lapide, l'illustratore riempie la pagina di una piantagione, fa della scrittura con il disegno degli alberi: è una scrittura che sbarra il racconto, blocca la lettura con un intreccio di rami. Qualcosa di simile accadeva nella scrittura medievale, come ricorda Dragonetti (1969); lo scrittore andava in continua ricerca di una parola in ombra, resistente ad ogni tentativo di traduzione e interpretazione, e proprio per questo l'unica degna di essere trasmessa. La figura dell'intrecciatura suggerisce una lettura "fra i segni".

Nel racconto di Collodi la scrittura non è solo l'oggetto valore, o il mezzo magico, ma di scrittura si può anche morire. Infatti la baruffa tra compagni di scuola avviene a colpi di libri: Sillabari, Grammatiche, Giannettini, Minuzzoli, etc.; uno dei ragazzi rimane come morto, dopo essere stato colpito da un trattato di aritmetica "rilegato in cartoncino rosso, con la costola e colle punte di cartapecora". Così Golpe può riempire di scrittura la scena della baruffa, e disegnare un dizionario aperto nella pagina che contiene il lemma "baruffa".

Quando la marionetta si cimenta con la scrittura e inizia a tracciare il corpo delle lettere, proiettando il proprio corpo sulla pagina si avvia verso la morte: e tuttavia è ancora il corpo di legno che scrive: "si serviva di un fuscello temperato a uso penna, e non avendo né calamaio né inchiostro, lo intingeva in una boccettina ripiena di sugo di more e ciliegie". Questa scrittura vegetale dichiara che si scrive con il proprio corpo.

L'incessante trasmutazione tra corpi e libri operata dal burattino è rintracciabile, senza sforzi ermeneutici nella descrizione del libro che diviene il suo Abbecedario: "un grosso libro al quale mancavano il frontespizio e l'indice, e con quello faceva la sua lettura". Libro senza organi, senza capo né coda, squinternato, per compensazione pieno di orecchie: mitologia del testo originario che ogni cultura ricerca, sapendo che non sarà mai trovato, perché non è mai stato scritto. Libro di sabbia, sempre fuori posto nella biblioteca di Babele, di cui si possono leggere le parole rovesciate nello specchio anamorfico che è il corpo del burattino, anche questo scomposto, sempre fuori posto.

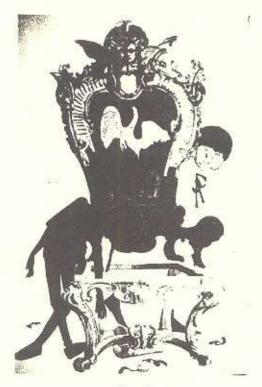
Se è possibile che in ogni testo ci sia un luogo metatestuale, che parla della produzione e ricezione del testo stesso, allora la trasmutazione tra corpo senza organi e libro senza frontespizio e indice sarà un possibile dispositivo capace di regolare ogni transcodifica del racconto stesso. L'altra regola di lettura è l'auto-parodia: quando Collodi racconta della baruffa tra i ragazzi, fra i libri scagliati come proiettili, mette i titoli dei libri da lui stesso scritti; e in questo caso i libri hanno frontespizio e indice. Qualcosa di simile accade a questa stessa lettura che accarezza il corpo di legno del burattino.

Università di Urbino e Siena

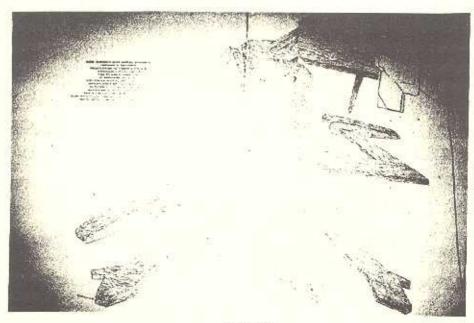
Piero Ricci

Bibliografia

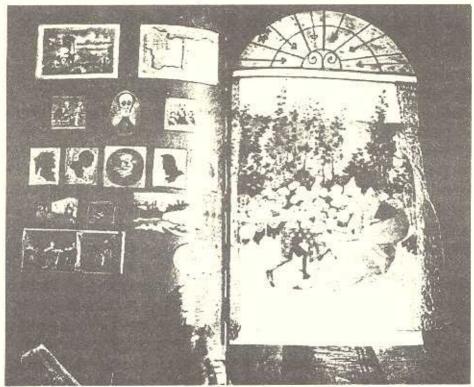
AROLDI, P., F. COLOMBO, B.GASPARINI (1994) La fabbrica di Pinocchio, Roma, Nuova ERI DE CERTEAU, Michel (2001) L'invenzione del quotidiano, Ed. Lavoro, Roma DELEUZE, Gilles (1973) "Da cosa si riconosce lo strutturalismo?" in Fabbri P., Marroni G. (a cura di) Semiotica in nuce, Vol. I, Meltemi, Roma DELEUZE G., GUATTARI F. (1975) L'anti-Edipo, Torino, Einaudi DRAGONETTI, Roger (1969) La vie de la lettre au Moyen Age, Paris, Seuil GARRONI, Emilio (1975) Pinocchio uno e bino, Bari, Laterz LE BRETON, P. (1990) Anthropologie du corps et modernité, Paris, P.U.F. TOMMASI, R. (1992) Pinocchio, Firenze, Sansoni



(Fig. 1)



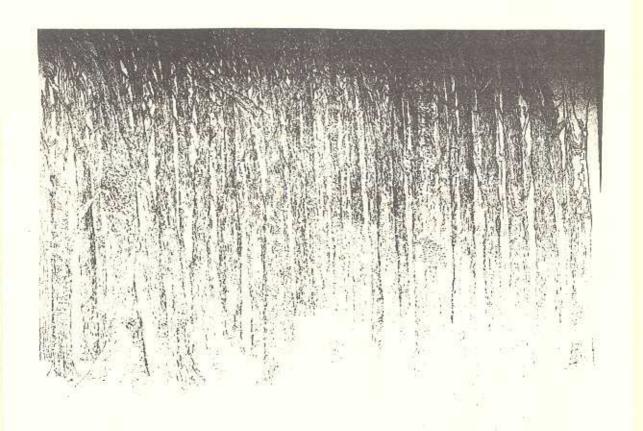
(Fig. 2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)



(Fig. 5)

La parte della gamba. Note su un'isotopia minore de Le avventure di Pinocchio

Al centro del racconto, nel bel mezzo del bosco, la favola dichiara la sua stessa misura, il motore nascosto che la mette in movimento. Al centro, il racconto svela la sua cifra latente, quasi incidentalmente: più che naso, Pinocchio ha gambe, e va lontano.

Non ancora adulta, non ancora madre, la bella bambina dai capelli turchini pronuncia la formula fondamentale: "Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito, perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, e le bugie che hanno il naso lungo: la tua per l'appunto è di quelle che hanno il naso lungo." La formula, che sia teorica od oracolare, in ogni caso descrive e crea un buco, una frattura che divide il racconto: da una parte, illuminato, evidente, il naso, dall'altra la gamba, in ombra. Pinocchio non dirà mai bugie dalle gambe corte.

Dopo la morte per impiccagione, dopo il ritorno alla vita, dopo la crisi della bugia (dove sono nascoste le monete?) e la sua soluzione, nel limbo ovattato di una camera di convalescenza, alla luce aurorale o nebbiosa di questo luogo di passaggio del racconto, di passaggio dalla morte alla rinascita, quindi nel luogo leggendario di tutti i passaggi e di ogni trasformazione, là si incastra la legenda della favola, il metalinguaggio che ne permette o ne indica una possibile decifrazione. Questa formula è un grafo che decide della lettura del racconto; un enigma e un perno, il suo punto più basso, dove tutta si appoggia la parabola del burattino e dove si assegnano luci ed ombre.

Un luogo leggendario che circoscrive una zona di indistinzione, dove si dice ciò che è nascosto e si nasconde il detto: Pinocchio è in gamba, è gamba, nonostante l'enorme visibilità dei rari nasi lunghi. Un motore del resto non è altro che un sistema di sbilanciamento produttivo. La gamba, qui, diventa l'articolazione del racconto, la giuntura, la curva. Etimologicamente. Ora Pinocchio piega, declina, si rivolge, nell'ombra, alla gamba.²

Pinocchio trova una soluzione all'enigma: scappa a gambe levate. Si dà a gambe.³ È la soluzione giusta, è la soluzione errata. Fa sprofondare nel dolore la fatina, sfinge, spingendola nella tomba, mentre si salva da lei, dalle sue lusinghe e dalle sue minacce. Trova l'unica soluzione possibile all'enigma, la soluzione enigmatica, e dà alla fiaba la sua morfologia luminosa.

L'oracolo della fata sul destino del burattino, che piega e ricuce le due parti del racconto nel bel mezzo del bosco – oppure: la teoria della bugia, la luce delle parole chiare insomma - indica la qualità della menzogna di Pinocchio, il tratto pertinente della sua impostura, cioè la riconoscibilità immediata, mentre nello stesso tempo ne tratteggia in ombra la postura. La parte in ombra, cui sono dedicati questi appunti, è la parte della gamba, parte inutile del narrato. La capacità esplicativa dell'enigma, quindi la luce, o meglio le relazioni fra linguaggio e metalinguaggio della favola, non si danno in funzione gerarchica, non introducono una superiorità né descrivono uno zoom o una prospettiva dell'osservatore poiché, piuttosto, legenda e leggenda si producono vicendevolmente, sono incastonate l'una sull'altra. Luce che vale la sua ombra, il naso porta al piede: quella di Pinocchio è, anche, ma in ombra, la storia di un passo veloce o interrotto, un gioco di gambe.⁴

Cammina, corre, salta, sguscia, sgambetta, scalcia, nuota Pinocchio, o viene arrestato. Dal fuoco, i piedi carbonizzati; dal fango della strada, di fronte al serpente; dalla tagliola, diventando, messo a quattro zampe, un cane da guardia; da una porta nella quale il piede si è infisso, aspettando la lumaca; da una caduta al circo, ormai somarello; da una fune che lo lega una volta dato in pasto ai pesci del mare. Felicità, facilità e gloria scomposta della corsa o male al piede, velocità o arresto, lepre o rottame, piede alato o claudicante, queste le due condizioni di Pinocchio. normale la prima, ermetica e non marcata, eccezionale la seconda, edipica. La favola, o la leggenda, sembra riunire e amalgamare ciò che il mito distingue in figure nette, scolpite nel racconto5. Pinocchio, piè d'occhio, piè doppio, divinità rapida dello scarto dalla linea retta che ad ogni passo trova l'incrocio e il centro di convergenza di tutti gli itinerari, di quei codici cifrati che strade e sentieri lasciano soltanto intuire, pietra dei crocicchi, prossimo a ladri e girovaghi, trasmettitore e connettore, o eroe tragico e funesto, zoppo, sul quale si abbatte la furia della peste simbolica. Sulla tomba o sulla gamba del quale il simbolico si innalza o si proietta, nel muro che ostacola il proseguimento del cammino. Meglio: sulla cui gamba rotta passa una forma limite del simbolico.

Si tratta di questo: all'estremità di un vicolo cieco, al limite di una strada senza uscita, alla fine di un mondo, insomma, ci dicono le ricerche sull'arte parietale paleolitica, troviamo sempre grandi addensamenti di graffiti.

Nell'area franco-cantabrica, vicolo cieco che termina sulle sponde dell'oceano Atlantico; nel sud dell'Australia, davanti alla barriera insormontabile costituita dalle acque dell'oceano Indiano; a Rio Pinturas e nella provincia di Chubut, in Argentina, alla fine del mondo vivibile per i cacciatori arcaici; nel sud dell'Africa, alla fine di una strada senza uscita, oltre la quale si stende l'infinità dell'oce-

ano; in tutti questi luoghi di frontiera, dove le grandi migrazioni umane sono state costrette ad arrestarsi e a battere il passo, la creatività artistica, la produzione di scritture s'è infittita, quasi a voler aprire, coi segni tracciati sulla roccia, nuove possibilità simboliche di viaggio e, con ciò, di vita.⁶

È giorno. Pinocchio vede, costruisce o percorre niente meno che un modello. Erratico, messaggero, veloce, comunica il suo contenuto di indisciplina e mirabile imperfezione ai luoghi che attraversa e ai compagni di viaggio e d'avventure.

Nella prima parte, quella del mondo "vicino", agreste, correndo incontra subito la legge. E cerca di passarle in mezzo alle gambe. Poco dopo, affamato, va in paese, per ricevere una catinellata d'acqua gelida. S'incammina una prima volta, senza però mai raggiungerla, verso la scuola. Torna, da separato, inconfondibilmente diverso, al luogo suo natale, il Gran Teatro dei Burattini, luogo proprio ma irrimediabilmente perduto. Va, con cattivi compagni, all'osteria, che accoglie il crimine e il raggiro, fugge nel bosco e salta il fosso. Attraversa avventurosamente i luoghi del consueto, i più prossimi a lui; incontra figure pedagogico-morali, come il Grillo parlante, allucinatorie e beffarde, il pulcino della fame, o avide come il rivenditore di panni usati che per quattro soldi si aggiudica non la giacchetta di carta né le scarpe o il berretto, ma l'Abbecedario. Incontra un pubblico, a teatro, e i suoi fratelli di legno, incontra Mangiafoco, spettro reale di un padre tanto presente da mangiarsi, quasi, le sue creature; incontra quelle figure allegoriche rovesciate delle virtù che sono il gatto e la volpe.

Correndo, incontra la morte, in definitiva e continuativamente, cioè il reale nel suo culmine. Sorprendente, inatteso, parodiato ma reale.

Nella seconda parte, partendo dalla casina candida come la neve, dal luogo di mezzo del racconto e del bosco, dal luogo leggendario che fornisce la fiaba di una legenda, Pinocchio s'allontana. Brevemente, viaggia per mare, per aria e per terra, fra isole e città. Il paese dei Barbagianni, l'isola delle Api industriose e il paese dei Balocchi sono, anche in questo caso, luoghi del reale: Pinocchio attraversa il reale della socialità, nelle sue forme favolistiche e antifavolistiche.

Nel primo, patria d'adozione del Gatto e della Volpe, le regole della convivenza sono rovesciate, ma ugualmente ferree. Il giudice caricaturale, uno scimmione della razza dei Gorilla, rispettabile e benigno all'aspetto, punisce i citrulli e premia gli svelti di mano, così come svelta sarà la mano del carceriere nel togliersi rispettosamente il berretto quando Pinocchio si dichiarerà a sua volta un malandrino. Lo stesso Campo dei miracoli, del resto, anche con tutto il suo portato di favoloso, rimane nel campo del reale, purtroppo soltanto nel discorso ingannatore. L'isola delle Api

industriose e il paese dei Balocchi sono per molti versi speculari, regime del dovere assoluto ad economia crescente ma inflattiva la prima, del piacere dissoluto e della perdita il secondo. I tre luoghi istituiscono un paradigma: i due poli, del lavoro e del gioco, sono attraversati dalla reversibilità della stessa legge che li dichiara contigui ed opposti. Un filo lega l'isola delle Api industriose, dove vige il contratto, gonfiato per lo più, dato che tutti offrono a Pinocchio più di quanto chieda, e il paese dei Balocchi, dove l'aggregazione in bande non si dà neanche sotto forma di patto momentaneo, mentre s'attorciglia, il filo, si tende o si rompe, è fondamentalmente già rotto dal passaggio nel paese dei Barbagianni.

Dunque la corsa, che rimane come il luogo del reale in Pinocchio, il luogo reale in cui raro è il verificarsi del previsto.

Altra cosa è l'arresto. Se nella corsa o nel salto sghimbescio il burattino rasenta il reale, quando il passo s'arresta il reale fa un passo indietro, dando posto al suo altro.

Notturni. Fradicio come un pulcino, dopo aver subito gli sberleffi del pulcino e i morsi della fame, Pinocchio s'addormenta. Il tempo lento della brace ha il suo corso e i piedi ne rimangono carbonizzati. Pinocchio, lo zoppo, cade.

Durante la notte il consueto e l'inconsueto si confondono, il prossimo e il lontano s'incontrano e si mescolano cioè, nel testo, non c'è più una prima e una seconda parte, non c'è partenza dal luogo né partizione della favola, né circondario né altrove. Vero è, nonostante questo, che gli arresti maggiori o più spettacolari li si troveranno dopo l'impiccagione e la rinascita, quindi che esista una notte piccola e una grande, più vasta notte, ma si tratta comunque del medesimo buio, della medesima necessità di ridistribuire i significati e le forme. L'arresto circondariale, ristretto, cui soprattutto il carabiniere e la cella angusta partecipano, mimano o posizionano la notte esterna, continua e dislocata che ad ogni istante può cadere e far cadere.

Strani esseri impediscono il cammino, e Pinocchio si ritrova al buio. Un serpente si srotola di traverso sulla strada. Un serpente gigantesco, spaventoso e fantastico: pelle verde, occhi di fuoco, fumo dalla coda; è morto, è vivo, dorme e si rizza di scatto scaraventando Pinocchio nel pantano, a testa in giù. Buio. Scena di terrore, scena ridicola. Il burattino muore di paura, il serpente dal ridere. Mentre nuota una rete lo pesca: pescatore verde, mostro marino sullo scoglio. Scambiato per un pesce, legato, infarinato, accecato dai fumi della frittura su cui sta per cadere, Pinocchio si salva soltanto con l'aiuto provvidenziale del leale Alidoro. L'ostacolo fantastico o fantasmatico è superato dal risvolto comico o dal ricorso al debito d'onore; il pericolo della figura mostruosa e impossibile si dilegua nel riso e nell'ami-

cizia. Ma questa non è che la prima scena, poi replicata, cui fa seguito ogni volta l'inversione dello schema: dopo il serpente la tagliola, dopo il pescatore verde l'uscio di casa della fata, dove il piede si conficca nell'attesa della lenta lumaca. Dopo il mostro l'oggetto, ferro o legno, dopo il fantasma terrifico la trappola imprevista e maligna. Dopo il parossismo comico o eroico una punta d'irreale – faine, lumaca – scioglie il nodo e elimina l'ostacolo. La notte avanza dai due lati del doppio schema.

Ma ancora: se l'ostacolo non è più verticale o trasversale, ma orizzontale, se il muro non è troppo alto ma troppo lungo, se la distanza è incolmabile dal passo, se il fosso da saltare è troppo largo, ecco i mille chilometri e più di voyage extraordinaire in groppa al colombo, altra corsa fantastica. E qual è la parabola del divenir-ciuco del burattino? Inizia con una febbre, la febbre del somaro, si trasforma, sotto i berrettoni di cotone, in male al ginocchio per Lucignolo e sbucciatura al piede per Pinocchio (e qui le orecchie sostituiscono il naso nel rapporto già visto con la gamba), continua con il non potersi più reggere ritti sulle gambe e finisce, anticipazione, negli stivaletti da uomo di pelle bianca calzati dai ciuchini che trainano il carro verso il paese dei Balocchi. E come ne esce, Pinocchio, dalla pelle dell'asino? Cade al circo, durante lo spettacolo, rompendosi una gamba; venduto al mercato, risulta buono per farne pelle da tamburo, viene legato per una zampa e buttato in acqua per essere annegato ma, sorpresa, impossibile immaginarlo, soluzione fantastica, tutti i pesci ne mangiano la maschera asinina, lasciando intatta l'anima dura e legnosa del burattino, resuscitandolo.

Ogni qual volta il tema è l'arresto, la frenata, l'ostacolo, il superamento avviene nel fantastico, luogo buio che ridistribuisce nella mappa le tappe del cammino di Pinocchio.

Altra ipotesi, ipotesi parallela; dove ha luogo, nell'enunciato, nel narrato, il racconto? Le famose narrazioni sgrammaticate di Pinocchio si trovano tutte esattamente fra l'arresto e la ripartenza. Dopo le bruciature ai piedi, quando Geppetto sta per rifabbricarglieli; nel luogo di mezzo, durante la convalescenza seguita all'impiccagione; dentro il pesce cane, altro luogo d'arresto, antro nero, prigione, quando tutto sembra perduto ma il ritrovamento del padre scatena la volontà di fuga del burattino. Le condizioni di possibilità del discorso sono isomorfe alle condizioni di possibilità del percorso, della sua continuazione. Nel racconto il racconto retrospettivo ha luogo tra il piede rotto e la corsa vertiginosa.

Si è trattato, sin ora, di semplificare, assegnando a degli elementi contrap-

posti – il naso e la gamba, il passo e l'arresto – delle posizioni in riferimento a determinati campi – la visibilità e l'opaco, il reale e il fantastico. Semplifichiamo ancora: esaminiamo lo spazio generale del racconto, poiché là diviene possibile rintracciare, infine, una geometria solida, regolare e semplice della distribuzione enome e della disseminazione casuale delle occorrenze, in particolare, della parte della gamba. Tale geometria rappresenta l'architettura del testo, e lo sorregge.

Al centro, la formula forata, il motore che oscilla nel vuoto delle bugie dalle gambe corte; a sinistra, immediatamente, il destino mancato da Pinocchio, cioè diventare una gamba del tavolino di maestro Ciliegia; a destra, finale, ultimo sguardo, il ritorno a se del burattino, nella morte del legno inerte "[...] appoggiato a una seggiola, col capo girato da una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto."

Università di Urbino

Francesco Zuccherini

Note

* Questo contributo nasce in particolare dalle suggestioni derivate dall'intervento di Paolo Fabbri al convegno organizzato dal Centro Internazionale di Semotica e Linguistica di Urbino dal titolo Le avventure di Pinocchio/Les aventures de Pinocchio/The adventures of Pinocchio, coordinato da Paolo Fabbri e Isabella Pezzini, tenutosi ad Urbino dal 16 al 18 luglio 2001.

¹ Si fa riferimento a Carlo Collodi, Le avventure di Pinocchio, edizione critica a cura di O. Castellani Polidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Collodi, 1993.

² Postulando una zone centrale del racconto con due ali laterali, quindi una prima e una seconda parte, si semplifica molto, forse troppo, l'ipotesi di Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

³ Sulla fuga come figura utopica di Pinocchio si veda Giorgio Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo, Einuadi, Torino, 1977, ora ripubblicato con lo stesso titolo da Adelphi. 2002.

*Sulla corsa si veda Giovanni Gasperini, La corsa di Pinocchio, Vita e Pensiero, Milano, 1997.
*Su tali forme "riunificate", a proposito di Michele Strogoff, si veda Michel Serres, Jouvenance. Sur Jules Verne, Minuit, Paris, 1974 (tr. it. di Mariella Di Maio e Anna Maria Scaiola, Jules Verne, Sellerio, Palermo, 1979, in particolare pagg. 33-52).

° Renato Curcio, Il fabbro letteraio, introduzione a Primo Vanni, Mi viense allora uno sperimento, Sensibili alle foglie, Roma, 1995, pagg. 20-21.

A

Semiotica, linguistica, semantica Semiotique, inguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics В

Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica Semiotique narrative et discorsive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhétoric C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria: mitologia e forklore; poetica Semiotique litteraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics; Poetics E

Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives Audio Semiotics F

Semiotiche visive è audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audin-visual Semiotics