

## INDICE

Isabella Pezzini TRA UN PINOCCHIO E L'ALTRO	p. 7
Daniele Barbieri ILLUSTRARE PINOCCHIO. LE INVENZIONI POETICHE DI LORENZO MATTOTTI	p. 31
Laura Barcellona IL BURATTINO ITINERANTE: UNO STUDIO SUL MODELLO SPAZIALE	p. 45
Raffaele De Berti IL PINOCCHIO CINEMATOGRAFICO DI GIULIO ANTAMORO (1911)	p. 79
Nicola Dusi PINOCCHIO, IL PESCECANE E LA BALENA, TRA SCRITTURA E CINEMA	p. 95
Antonella Gradellini L'ABITO DI PINOCCHIO	p. 119
Tarcisio Lancioni LA NATURA DI UN BURATTINO	p. 147
Gianfranco Marrone PARALLELISMI E TRADUZIONE: IL CASO MANGANELLI	p. 173
Isabella Maria Zoppi <i>AJANTALA-PINOCCHIO</i> DI BODE SOWANDE: GEMELLI DIVERSI, DAL TESTO COLLODIANO ALLA SCENA NIGERIANA	p. 189
Paolo Fabbri IL RIZOMA PINOCCHIO. VARIANTI, VARIAZIONI, VARIETÀ	p. 207

APPENDICE

Umberto Eco et alii  
POVERO PINOCCHIO

p. 225

BIBLIOGRAFIA

p. 229

GLI AUTORI

p. 241

ISABELLA PEZZINI

## TRA UN PINOCCHIO E L'ALTRO

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

Anita Desai

1. *Il volo di Pinocchio*

*Le avventure di Pinocchio* di Collodi sono un testo di inesauribile vitalità, all'origine di una quantità di studi critici, di orientamento e profilo diversissimi.<sup>1</sup> E soprattutto all'origine di infinite riprese e riproposte, di innumerevoli traduzioni, riduzioni, adattamenti, interpretazioni e rielaborazioni creative.<sup>2</sup> Un successo che è motivo di sfida e di preoccupazione insieme: come affrontare un testo così letto e così studiato, senza farsi travolgere dalla mole dei dati che lo riguardano, e che immediatamente gli si affollano attorno? Eppure, riaprendone

---

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

2 Pubblichiamo in Appendice quella "di laboratorio" prodotta da Umberto Eco insieme agli allievi del suo corso di Scrittura creativa a Bologna.

le pagine, riconosciamo a Pinocchio la capacità di scrollarsi in modo lieve dalle tante e successive interpretazioni, e di imporci la novità di una lettura diretta, di sorprenderci e di rivelarci nuovi dettagli o venature di senso: insomma, le qualità che secondo Italo Calvino fanno la forza di un *classico*, e rendono sempre possibile riaccostarlo.<sup>3</sup>

Riaprendo un dossier ricco come quello che accompagna il nostro testo, l'obiettivo è quello di cercare di cogliere, in una prospettiva semiotica coerente, le radici testuali di tanta fortuna e produttività, e al tempo stesso di arrivare a mettere in luce alcuni principi secondo cui organizzare il corpus allargato, quella sorta di *tradizione* cui *Pinocchio* ha dato luogo. Si tratta di approfittare dell'accoglienza immediata del testo, della sua dimensione di fiaba buffa, per specificare progressivamente livelli, fuochi di lettura, per confrontare gli approcci e i loro risultati, attraversando gli ambiti espressivi e le occasioni spazio-temporali delle riproposte, cercando di indagare ancora una volta i motivi per cui un testo conosce a un tempo tanta diffusione e mantiene tanta freschezza.

## 2. Un nodo critico

Nella mappa dei luoghi critici che riguardano Pinocchio, uno dei più frequentati è quello relativo alla vicenda compositiva del testo. È noto che Collodi scrisse, in un primo tempo, i capitoli dal I al XV, che si concludevano con l'impiccagione di Pinocchio da parte degli assassini e un'esplicita clausola di *Fine*.<sup>4</sup> La *Storia di un burattino* fu così pubblicata a puntate sul *Giornale per i bambini*, nuovo pro-

3 Calvino offre 14 brevi definizioni del classico, collegate fra loro, che giocano sui paradossi della lettura di scoperta e della rilettura, del patrimonio culturale e dell'esperienza individuale, della memoria e dell'attualità, dell'approccio colto e viceversa ingenuo... Non c'è Pinocchio fra i classici di cui viene offerta la sua lettura, ma è chiaro che il suo è un programma aperto affidato ad ogni lettore (Calvino 1991: 11-19: il testo originale è del 1981).

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

dotta editoriale, tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881. Ebbe un successo inatteso e solo in seguito alle vibrato proteste dei lettori ad un tratto privati delle avventure del burattino e alle insistenze della redazione del giornale, Carlo Lorenzini si lasciò convincere a riprendere il racconto. Con il nuovo titolo *Le avventure di Pinocchio*, ricominciò la storia, e raggiunse alla fine i complessivi trentasei capitoli della versione che fu in seguito pubblicata anche in volume, con la “trasformazione definitiva” del Pinocchio burattino rompicollo in bravo bambino in carne ed ossa.<sup>5</sup>

Che peso assumono questa cesura e poi questa ripresa in qualche modo forzata nell'economia strutturale del testo? Benché entrambe le parti fossero scritte in vista della pubblicazione a puntate, è facile accorgersi di una serie di differenze che ne caratterizzano la composizione, tanto che la critica si è abituata a distinguere tra due Pinocchi: un primo in cui il racconto è sostanzialmente quello della corsa alla rovina del burattino disobbediente e refrattario al progetto educativo che lo riguarda, e un secondo, in cui gli è offerta una ulteriore di scegliere la retta via, figurata nella trasformazione anche fisica in bambino “vero”, sebbene dopo una ricca serie di nuove trasgressioni e sviamenti.<sup>6</sup>

- 
- 5 Cfr. l'edizione critica curata da Ornella Castellani Pollidori, 1983. Il secondo nucleo narrativo fu pubblicato sul giornale tra il 26 febbraio e il 1° giugno 1882, e si concluse, dopo una nuova sospensione durata oltre cinque mesi, il 25 gennaio 1883. Già nel febbraio 1883 gli editori Paggi pubblicarono in volume *Le Avventure*, ora con le illustrazioni di Enrico Mazzanti, dopo una attenta revisione del testo da parte di Lorenzini, che, fra l'altro, introdusse i celebri sommari all'inizio di ogni capitolo, riscrisse i punti “critici” del racconto, eliminò avvertenze e notazioni legate alla precedente pubblicazione a puntate e insomma si assunse pienamente la paternità del nuovo Pinocchio curandone l'unitarietà.
- 6 La questione della cesura del testo e della morte “provvisoria” del burattino alla fine del XV capitolo è stata letta nei termini di un procedimento “seriale” tipico della nascente cultura di massa, in particolare dalla critica mediologica (Bettetini, 1994; Colombo, 1998). Questo approccio vede proprio nelle particolari circostanze di produzione/enunciazione del testo collodiano la radice pragmatica evidente della profonda “congenialità” fra Pinocchio, l'industria culturale e i suoi procedimenti, che ha dato luogo a una vastissima tipologia di riprese e di traduzioni. Le strategie medialità adottate si potrebbero organizzare, secondo Piermarco Airoldi e Barbara Gasperini (in Bettetini, a cura, 1994) in base alla tipologia seguente: 1. Traduzioni (trasposizioni in un sistema differente da quello letterario); 2. Attualizzazioni; 3. Filiazioni (maschera e tipizzazioni con ampio margine

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

Garroni così riassumeva l'intento della sua analisi:

La mia lettura si baserà essenzialmente, dunque, sull'ipotesi del tutto plausibile che sia lecito leggere Pinocchio come due romanzi in uno. Il primo (*Pinocchio I*), costituito da quel romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante, che va dal cap. I al cap. XV, il secondo sino alla fine scandito da una o due cesure narrative (tra il XV e il XVI, tra il XXIX e il XXX, corrispondenti alle due pause principali della sua pubblicazione a puntate. (Garroni 1975: 51)<sup>7</sup>

*Pinocchio* sarebbe dunque un romanzo che contiene in sé, non in modo semplicemente materiale, un romanzo più breve come sua matrice. Non si tratterebbe di un romanzo “aperto” inoltre – potenzialmente “continuabile” all'infinito, come suggerito da alcuni – dato che la sua conclusione definitiva rappresenterebbe proprio la posticipazione parzialmente rovesciata di quella conclusione più perentoria e significativa posta dal XV capitolo con la morte per impiccagione

---

di autonomia); 4. Continuazioni (aggiunta di episodi analoghi o connotati a quelli originali); 5. Merchandising; 6. Contaminazioni (fusioni tra la parziale riduzione della storia di Pinocchio e un testo o traduzione narrativa riconoscibile); 7. Parodie (lettura in chiave ironica); 8. Citazioni (riferimento a un aspetto tematico, iconografico o linguistico) dei personaggi e/o agli avvenimenti della vicenda collodiana finalizzato a intenti non narrativi); 9. Metapinocchio (discorso sul discorso Pinocchio). Un tentativo di incrociare questo approccio con la lettura garroniana è stato fatto da Marco D'Angelo (in Pezzini-Fabbri, a cura, 2002, pp. 75-94) che ha analizzato la suddivisione in “puntate” del testo al momento della pubblicazione non solo in termini di opportunismo editoriale, ma come effettiva componente della strategia discorsiva del testo, marcata da continue “chiusure” e “riaperture” narrative, destinata ad influenzarne anche la ricezione-interpretazione, nel gioco aspettuale continuamente riattivato fra attese e loro soddisfazioni temporanee, terminatività e duratività delle vicende, fra parti e intero.

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

del burattino, la sua negazione-conservazione (il suo “spostamento”) ad un ulteriore livello di elaborazione del senso. Il tema profondo, invariante di Pinocchio sarebbe dunque quello di una “corsa verso la morte”, realizzato nel *Pinocchio I* “nella forma di una fatalità quasi inspiegabile, di tipo definitorio”, e con maggiori camuffamenti e attenuazioni nel *Pinocchio II*, tanto da mitigarne la spietatezza e permettere di arrivare a parlarne come un “romanzo per ragazzi”, e persino “educativo” (Garroni 1975: 33).

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

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

Si tratta della questione, teoricamente sempre attuale, del rapporto tra tratti distintivi (q) e tratti facoltativi o ridondanti (p), in cui “il valore da assegnare a q rispetto a p deciderà della maggiore o minore plasticità del personaggio” (ibid.).<sup>8</sup>

8 Si tratta di un tema semantico classico, risolto diversamente dai vari autori, ma sempre nel tentativo di individuare e distinguere un nucleo più stabile di proprietà da una costellazione più variabile e contingente, la “permanenza attoriale” al di là delle trasformazioni tipicamente narrative. Eco ad esempio (1979) parla di proprietà necessarie e accessorie; Greimas (1983) pensa all'attore come a una “struttura topologica” in cui si integrino ruoli attanziali (relativi a una sintassi narrativa) e ruoli tematici (di pertinenza semantica); Geninasca (1997) propone di parlare di variabili attoriali, specificate dalla formula relazionale  $A(x;y)$ , dove  $x$  e  $y$  potrebbero variare nel corso del racconto senza compromettere l'identità di  $A$ ; Ricoeur (1990) distingue fra *idem* (l'insieme di caratteri invarianti “esterni”) e *ipse* (la “tenuta” del soggetto, la sua capacità di “mantenere la parola data”). Fra i problemi interessanti che pongono questa questione vi è quello della *trasformazione* come *proprium* della narratività: vi sono tratti che le sono impermeabili oppure costitutivamente essa dovrebbe riguardare i tratti più

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

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

Il *legno* di cui è composto il corpo di Pinocchio, allora, non sarebbe una semplice applicazione del teorema dell’“omino di vetro” raccontato da Gianni Rodari in *Grammatica della fantasia*, tale per cui le proprietà della materia di cui è fatto il personaggio conterebbero in sé già tutte le sue possibili storie,<sup>9</sup> una sorta di *ruolo tematico* incorporato a livello di qualità sul piano dell’*essere* prima che su quello del *fare*.<sup>10</sup>

---

intimi e profondi dell’entità considerata? I tratti della permanenza attoriale sarebbero in questo caso una pura apparenza, necessaria a cogliere la radicale trasformazione avvenuta: così alla fine di Pinocchio il burattino ormai inanimato accanto al ragazzino in carne e ossa funzionerebbero da memoria semantica.

- 9 “Il personaggio di legno deve guardarsi dal fuoco che può bruciargli i piedi, in acqua galleggia facilmente, il suo pugno è secco come una bastonata, se lo impiccano non muore, i pesci non lo possono mangiare: tutte cose che giustamente succedono in Pinocchio, perché è di legno. Se Pinocchio fosse di ferro, gli succederebbero avventure di tutt’altro genere” (Rodari, 1973: 91).
- 10 “Il pescatore – tipico ruolo tematico – porta in sé, evidentemente, tutte le possibilità del suo fare, tutto ciò che ci si può aspettare dal suo comportamento”, dice Greimas (1983: 60 trad. it.): nell’esempio di Rodari, e di Pinocchio, abbiamo un investimento semantico più radicale. Una figura normalmente associata al tratto di inanimato, portatrice di configurazioni e percorsi propri, si trova innestata su ruoli agenziali tipici di figure nominali “animate”. Un pescatore di legno, o di vetro, è così portatore di tutto il suo fare secondo però inibizioni specifiche, che gli provengono dal conflitto isotopico instaurato dalla sua stessa concezione, e che partecipa a pieno diritto di quella lettura metaforica che fa immediatamente scattare. Le “qua-



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

Considerando a sé stante il *Pinocchio I*, il suo essere burattino e di legno non avrebbe tanto una funzione distintiva rispetto ai ragazzi in carne ed ossa, che ne farebbe una rarità mostruosa, un'alterità rispetto alla normalità. Tanto è vero che la superficie testuale semmai enfatizza l'*indistinzione* fra burattino e ragazzo: nel II capitolo, ad esempio, la folla impietosita parla indifferentemente di "povero burattino" e di "ragazzo", così come il coetaneo a cui Pinocchio vuol vendere l'abecedario, nel cap. IX, non sottolinea affatto questo tipo di differenza. All'estrema mobilità sul piano figurativo (Pinocchio è sempre in fuga, sempre in movimento) si accompagna un'estrema fissità "interna": non cresce, non evolve, la competenza teorica che dà prova di conoscere, oppure la sua abilità di manipolazione – ad esempio quando si trova alle prese con Mangiafoco – convivono con la "risposta" istintuale (la collera omicida nei confronti del grillo) e la massima ingenua disponibilità nel seguire le proprie pulsioni e gli adescamenti del mondo.

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

Si può commentare questa impostazione osservando come la ricchezza figurativa e le particolari costruzioni semantiche in cui essa

---

lità" del legno di cui P. è fatto rendono possibili una serie di percorsi figurativi effettivamente sfruttati nel romanzo, ma al tempo stesso, se letti nei termini tali per cui non sarebbero tanto "scarti" di fenomeni di corporeità (anche la carne può bruciare, anche il corpo umano è fatto per galleggiare facilmente) restituiscono tratti propriamente e piuttosto caratteriali, o come possiamo dire in modo generico "patemici". Non si dice forse normalmente di qualcuno che è "una testa di legno"?

si articola e si dispiega siano centrali nel testo, proprio a partire dal modo in cui si caratterizza la descrizione corporea di Pinocchio, “un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino”.

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

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

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

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

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

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

attenderebbe dalle avventure di un corpo di legno e dal testo che le racconta. Citiamo quasi a caso:

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

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

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

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

La rigidità lignea viene negata anche dalla autonoma *plasticità* del corpo che Pinocchio *non controlla* e che *lo tradisce*, i cui sintomi si presentano davvero come passioni del corpo, del tutto in accordo con il suo essere un “soggetto voluto”, come direbbe Jacques Geninasca, e cioè un soggetto “luogo di desiderio e di paura, definito dalla spontaneità della sua esistenza timica, incapace di progetti, di un fare subordinato al sapere e al volere, che ne reggano le intenzioni preliminari” (Geninasca 1997: 46 trad. it.).<sup>11</sup> Corpo che soprattutto *lo paralizzava*, blocca il suo essere inafferrabile, con metamorfosi stavolta di irrigidimento, improvvise e incontenibili vegetazioni, o acuminarsi di arti bloccati, e loro conficcarsi nel fango, nella porta, e meccanicamente ribadirsi. L'essere di legno appare allora più astrattamente come una forma duttile di “resistenza”, un tratto forse più aspettuale che semantico.

Tornando alla lettura garroniana, se il succo del Pinocchio Uno sembra dunque quello espresso nel capitolo XXV con la sentenza: “i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e

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

muoiono burattini”, il Pinocchio Bino darebbe viceversa l’occasione al romanzo di tornare su se stesso, di “transvalutarsi”, e cioè di riorganizzare dinamicamente i suoi materiali.<sup>12</sup>

Qui, allora, semplificando molto, Pinocchio deve essere un burattino *proprio perché* possa poi trasformarsi in ragazzo:

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

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

Ma è forse proprio il cap. XXI, quello in cui Pinocchio è preso dal contadino schiavista, il più interessante per la messa in moto del processo di trasformazione, tutto giocato com’è sui rapporti tra attorialità e ruoli e quindi sull’identità. Pensando di trovare una faina nella tagliola, il contadino trova invece “un ragazzo”, dice la lettera del testo, lo prende per la collottola e lo porta di peso sino a casa “come si porterebbe un agnellino da latte”. La punizione per averlo colto a rubare è di fargli fare da *cane da guardia*: “Ricordati di stare a orecchi dritti e di abbaiare”. Le faine che sopraggiungono nella notte

12 Maurizio Gagliano riprende il tema in chiave ermeneutico-freudiano sostenendo che, Collodi lo volesse o no, Pinocchio non poteva morire impiccato “perché non /aveva/ ancora conquistato quella condizione completa di essere vivente che è il presupposto della morte come progetto” (Gagliano 2002). Condizione che lo apparenta a molte altre creature in apparenza vive ma drammaticamente incomplete del nostro immaginario fantastico, come i cyborg disperati e consapevoli di *Blade runner*, analizzati nel film di Ridley Scott (1982), o, nella ancora più diretta citazione, come i bambini-giocattolo tristi di *A.I.*, nel racconto di Brian Aldriss e poi nel film di Steven Spielberg.

lo prendono per cane, e con loro invece Pinocchio tiene a precisare di essere un *burattino*, pur abbaiando poi “proprio come un cane da guardia”. Con il padrone rivendica ancora la sua onestà di burattino, e per finire è complimentato come “bravo ragazzo”.

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

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

Il tema dell'identità di burattino rivendicata contro l'essere scambiato per animale ritorna nel cap. XXVIII con l'incontro con il Pescatore Verde (vegetale-animale) che lo tratta da pesce-burattino (e in effetti, per liberarsi, il burattino “si divincolava come un'anguilla”). E animale Pinocchio dovrà proprio diventare (cap. XXXII) nel momento della vera metamorfosi corporea, così accuratamente descritta nella sua gradualità prima fisica (lo spuntare delle orecchie) poi passionale. È solo quando con Lucignolo, vedendosi l'un l'altro come in uno specchio, ridono come pazzi che si trasformano del tutto in somari: il dramma si rovescia in commedia, prima di compiersi. In seguito, Pinocchio sarà pelle di tamburo, mangiato dai pesci: “buccia asinina”, “osso”, e di nuovo “pezzo di legno stagionato” per accendere il fuoco nel caminetto: e siamo proprio al ritorno all'inizio, nella bottega di Mastro Ciliegia: “Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze”.

E a questo punto Pinocchio scappa di nuovo via “come un delfino in vena di buon umore” ed è pronto per essere mangiato dal pesce-cane dove lo aspetta Geppetto, “come un tortellino di Bologna” – già buono da mangiare, dove l'animale e il vegetale fanno “composto” e non più “misto” mostruoso. Pronto per rinascere e rimorire ancora, sino alla fine senza fine dei suoi giorni.

La sistematicità profonda di queste trasformazioni, difficilmente afferrabile rimanendo ancorati alla superficie testuale, è un tema sviluppato da Tarcisio Lancioni, proprio a partire dall'episodio delle faime e della sostituzione di Pinocchio a Melampo. In effetti, dall'esame

della coppia contrastiva delle due figure della *tagliola* e del *collare*, che imprigionano Pinocchio rispettivamente nella prima e nella seconda parte della sequenza considerata, si ricostruiscono l'insieme delle correlazioni significanti che a partire da questa opposizione figurativa si stratificano a vari livelli di astrazione del contenuto. Da quello tematico, in cui Pinocchio si trasforma da *predatore* a *guardiano*, a quello valoriale, in cui passa dal dominio della *natura* a quello della *cultura*, a quello modale, dal *dover-fare* al *voler-fare*. Il contesto dell'analisi è quello di un'approfondita ricostruzione-discussione del concetto di *significazione analogica o semi-simbolica*, che nella scuola greimasiana si è progressivamente attestata come "un modo semiotico tipico, benché non esclusivo, di quei testi che appaiono intuitivamente investiti di 'poeticità', se non addirittura una delle caratteristiche fondamentali dei cosiddetti 'linguaggi poetici'" (infra). Lancioni in effetti propone, grazie all'esempio di Pinocchio, di considerare il semisimbolico come un modo di organizzazione del senso che opera efficacemente anche al di fuori dei testi visivi, su cui è stato principalmente testato.

#### 4. Lo spazio di Pinocchio

Tensione fra strutture profonde e più superficiali, identità e trasformazione attoriale, ricchezza e organizzazione figurativa, complessità e orientamento dei valori in gioco, forme di sincretismo: come si vede, anche ad essere prudenti, i temi di riflessione offerti da Pinocchio si addensano subito.

Lo studio di Laura Barcellona sull'organizzazione spaziale individua nel testo un modello coerente, che una volta messo in luce gli restituisce una forte unitarietà e ne offre una mappatura ben leggibile. L'ipotesi esplorata è che al di là delle loro determinazioni semantiche (e cioè del loro essere figure del mondo narrativo come case, teatri, scuole, prigioni ecc.) gli spazi del racconto complessivamente funzionino come articolazione topologica chiara "dello statuto modale e patemico del soggetto enunciato e delle relazioni fra attanti". Ogni diverso spazio rappresenta uno dei diversi ambiti di valore che Pinocchio deve esperire, spesso dominato dalla presenza di un soggetto che si pone come Destinante (o Antidestinante) nei suoi confronti. Pinocchio si trova così, all'interno di ogni diverso spazio, ad essere "sottomesso" a un volere altrui, in un rapporto di conflitto o viceversa

di compatibilità (e quindi sul piano patemico di euforia o di disforia) con quelli che sono – o gli appaiono momentaneamente – i “suoi” reali desideri. La *casa* di Geppetto (come poi quelle della fata) è ad esempio con tutta evidenza il luogo dell’obbligo, della sottomissione e del dover essere, tanto quanto il *fuori casa* è il luogo della scelta, dell’affermazione dell’autonomia. Data l’inesausta mobilità di Pinocchio, di particolare interesse si rivela la figura della *strada*, dalle ricche ambiguità: la strada che separa e raccorda al tempo stesso i diversi spazi della geografia testuale, le diverse esperienze e i diversi valori messi in gioco. Sulla strada il burattino si ritrova con sé tra una avventura e l’altra, riprende con le migliori intenzioni il filo dei suoi pensieri e un cammino interrotto, ma incontra sempre anche nuove vie *traverse* che lo riportano all’incertezza e alle nuove deviazioni, prima della ricomposizione finale in un luogo proprio, dove finalmente “metter su casa” con il padre.

### 5. *La visualità*

Un altro tema portante di questo libro è quello delle trasposizioni di Pinocchio in altri linguaggi e sistemi espressivi, ancora oggi continuamente arricchite.<sup>13</sup> Alle radici di tutte queste rivisitazioni vi sono certo altri tratti “nativi” di Pinocchio: non a caso tutto un filone della critica, a cominciare dallo stesso suo “scopritore” Paul Hazard, ha visto in Pinocchio e nella sua tessitura testuale e linguistica una stretta parentela con il teatro delle maschere, con il repertorio dei burattini e delle marionette, in particolare con il “teatro di Stenterello”,<sup>14</sup> quasi suggerendo che il *Pinocchio* di Collodi, che consideriamo l’originale, fosse in realtà a sua volta una forma di trasposizione di canovacci teatrali in letteratura.

13 Cfr. ad esempio il film di grande impegno produttivo, ma poco convincente, di Roberto Benigni (Italia, 2002, Melampo Cinematografica, sceneggiatura di Vincenzo Cerami). Pinocchio compare persino, ibridato in Pierrot, in un videoclip di David Bowie, della fine degli anni 70, *Ashes to ashes*: ringrazio Paolo Peverini che me lo ha indicato.

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

Che *Pinocchio* sia congeniale a ogni forma di visualizzazione è già scritto nel suo esordio, che sul *Giornale dei bambini* fu appunto di testo illustrato, vorrei dire pienamente *sincretico*, una caratteristica in genere poco considerata sia dalla tradizione editoriale (per la quale è sempre più facile togliere che non aggiungere) sia dalla critica letteraria, solo di recente aperta alle dinamiche testo-immagine. Le puntate di *Pinocchio* furono infatti accompagnate dalle vignette di Ugo Fleres, mentre la prima edizione in volume, come altre successive quattro, ebbero le celebri illustrazioni di Enrico Mazzanti. Da allora in poi, illustrare *Pinocchio* divenne titolo di merito curriculare.<sup>15</sup>

Le illustrazioni di Mazzanti si presentano come un corredo interno al testo, e quindi andrebbero considerate sua parte integrante: la linearità del testo verbale si apre a tratti nella planarità della figura, che interrompe e ritma visivamente il blocco grigio e uniforme dei caratteri a stampa, e richiede un cambio di modalità di lettura. Se abbandoniamo le considerazioni relative alla genesi pragmatica del testo, con i due diversi autori empirici e il probabile triplice intervento a cui venne successivamente sottoposto il testo (prima la scrittura da parte di Lorenzini, poi l'illustrazione di Mazzanti, infine l'impaginazione grafica) e consideriamo in modo più astratto la strategia complessiva di enunciazione del testo, possiamo cercare di osservare alcune diverse modalità di innesto/disinnesto (*débrayage/embrayage*) e quindi

---

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



di *montaggio* tra testo verbale e visivo. Osservando con attenzione i punti di inserimento delle vignette, vediamo che in genere esse sono qualcosa di più che semplici “conversioni” di parti del testo verbale. Ne appaiono piuttosto delle *espansioni visive*, che mentre creano una pausa nello scorrimento delle righe di scrittura, sollecitano anche l'intervento di un diverso tipo di “lettura”.<sup>16</sup> In alcuni casi le vignette funzionano da focalizzatori, restituiscono una *durata* all'azione descritta nel testo, portandola inoltre in primo piano: così nel primo capitolo la figura che rappresenta Geppetto alle prese con il ciocco di legno viene inserita appena prima della battuta che vi manifesta all'improvviso l'esistenza di un “anima parlante”. Per dare l'idea dello stupore di Geppetto e della sospensione provocata nella sua azione è così necessario anticipare leggermente l'effetto (come del resto fa anche il testo verbale) e dare così al momento puntuale il senso di una durata:



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

Non mi picchiar tanto forte!  
(ed. 1995: 22).

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

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

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



A battaglia finita, maestr'Antonio si trovò due graffi di più sul naso... (ibid: 28).

Anche in questo caso, la vignetta offre una sorta di *durata percettiva* all'azione descritta, il che accade in modo particolarmente espressivo nel XV capitolo, con l'icona di Pinocchio impiccato all'albero: un'impiccagione e una morte, come già si è detto, particolarmente "lunghi", resi plasticamente dalla posizione obliqua del burattino rispetto alla verticalità del tronco dell'albero, sottolineata dai tratti grafici che richiamano il penoso dondolio del corpo di Pinocchio provocato dal "vento impetuoso di tramontana" che accompagna l'evento.



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

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



Buon bagno, signori assassini.  
(ibid.: 80-81).

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



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

in modo non particolarmente fantastico: è in effetti “solo” una bella bambina quella che sorride guardando all’ingiù, forse affacciandosi alla finestra...



Testo verbale e illustrazione, oltre a tentare di compenetrarsi come abbiamo visto sinora, possono costituire anche due piani di lettura relativamente autonomi. Lo conferma l’esperienza di lettura dei bambini, di cui ci dà un resoconto illustre Italo Calvino, quando ricorda la potenza fantasmatica che liberavano ai suoi occhi le vignette dei primi fumetti avuti per le mani, cui la lettura successiva delle parti scritte non avrebbe aggiunto niente. “La lettura delle figure senza parole – scrive – è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell’immagine” (Calvino 1988: 93).

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

Le diverse pratiche di trasposizione, ciascuna con i mezzi offerti dai linguaggi utilizzati, sembrano così tendere quanto più possibile a costruire tra i livelli espressivi effetti di *simultaneità*, in un percorso alla ricerca di un’autonomia progressiva capace di inglobare pratiche e linguaggi “precedenti”. Potremmo ad esempio vedere una sorta di progressione della complessità semiotico-sincretica nel passaggio

dall'illustrazione *nel* testo (dominanza del testo verbale) al *fuori* testo (autonomia rispettiva) al fumetto, al cinema e al teatro.

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

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

È interessante confrontare le *illustrazioni* di *Pinocchio* con le sue trasposizioni a fumetti, anch'esse molteplici. Un caso celebre è stato quello di Benito Jacovitti, tornato su *Pinocchio* a diverse riprese.<sup>17</sup> Nel caso del fumetto la relazione di dipendenza/autonomia del linguaggio adottato rispetto al testo di partenza sembra porsi con meno evidenza rispetto all'illustrazione, eppure ad un'analisi approfondita traspare tutta la delicatezza delle tante operazioni necessarie al mantenimento di una voluta fedeltà al testo collodiano pur nell'affermazione di una interpretazione profondamente originale. Dalla quale peraltro inizia ad emergere anche il progressivo stratificarsi delle letture precedenti, il consolidarsi di un corpus sempre più vasto e organizzato di interpreti e quindi di interpretazioni, di inevitabili riferimenti al secondo grado. Così è stato, ed è tuttora anche per le riscritture cinematografiche e gli adattamenti teatrali, in quel movimento di attualizzazione e contemporanea ri-virtualizzazione, di messa in evidenza e di contemporanea sfocatura di aspetti diversi del testo "di partenza" così ben sottolineato da Paolo Fabbri, in un suo intervento "sul trasporre":

I nuovi tipi di contesti in cui si è trasformata la cultura consentono all'opera di esemplificare proprietà che prima non ci sembravano pertinenti. Quello che è transducibile a un certo punto esemplificava delle proprietà del testo di arrivo e di quello di partenza, mostrava che a quel livello era possibile tradurre. Quando cambia la cultura e si trasforma

---

17 Cfr. Di Baldo 2002.

la lingua, diventano improvvisamente esemplificabili altre proprietà che non lo erano prima. Perché è chiaro che sono i nuovi, mutati co-testi che aiutano a formulare esemplificazioni di livello che prima non si potevano fare. (...) Il traducibile ridiventa riserva di traducibilità futura: la traduzione riesemplifica, in funzione dei nuovi co-testi, le pertinenze che consentono nuovi tipi di traducibilità. (Fabbri 2000: 271-272)

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

Il primo è un film del 1911 di Giulio Antamoro, che ha la particolarità di presentare, fra le variazioni rispetto all'originale, un'avventura di Pinocchio e Geppetto fra gli indiani d'America. È l'occasione per una riflessione sul film come "prodotto culturale complesso, frutto di un gioco interattivo fra testi provenienti da media diversi nell'ambito di uno specifico contesto storico-sociale" (infra), che rinegozia il patto comunicativo originario con il proprio nuovo lettore-spettatore. In effetti, come notava Greimas, le nuove interpretazioni degli "stessi testi", più che offrirci informazioni sui modi in cui il testo è cambiato, ci offrono informazioni sulla cultura che lo sta leggendo:<sup>18</sup> nel caso particolare, il Pinocchio di Antamoro ci parla dell'insorgente gusto per il *western*, diffuso in un pubblico affascinato dai temi esotici e di viaggi e avventure in nuovi territori dell'immaginario della cultura popolare.

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

Per quanto riguarda le riduzioni teatrali, i due contributi di Anto-

18 Ad esempio nel saggio "Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo", Greimas, 1983: 111-128 trad. it.

nella Gradellini e di Isabella Maria Zoppi risultano interessanti anche per la loro diversa eccentricità. Il primo si focalizza sull'abito di Pinocchio, che dapprima viene studiato nelle sue (poche) trasformazioni significanti all'interno del testo e in seguito nelle molte trasfigurazioni assunte negli adattamenti del vasto corpus considerato. L'indagine mostra efficacemente come l'esame dell'espansione figurativa di un tratto in apparenza periferico nel testo verbale in realtà possa farsi filo conduttore di una scelta interpretativa nel suo complesso, nella trasposizione in un ambito espressivo, come quello teatrale, che deve quanto più possibile rendere concreta e semanticamente densa la "presenza" attoriale.

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

Come non pensare anche a *Pinocchio nero* di Marco Baliani (2005) lo spettacolo uscito del lavoro di scuola teatrale per i ragazzi di strada di Nairobi. La loro ricerca di identità si intreccia con quella apparentemente meno drammatica di Pinocchio, per arrivare a dare, alla fine dello spettacolo, il senso pieno di quello che significa oggi, per un giovane africano, il possesso di un passaporto.

### 7. L'esemplarità del testo

Da uno sguardo che viene da lontano ad uno troppo ravvicinato, dagli esiti egualmente visionari: quello di Giorgio Manganelli in *Pinocchio: un libro parallelo*. È Gianfranco Marrone che si fa carico di dipanare l'impianto, tornando di necessità a riflettere sui nessi fra interpretazione e traduzione. La sua ipotesi è che l'opera di Manganelli giochi contemporaneamente su due forme di *parallelismo*: uno *esterno*, per cui testi diversi si copiano e si modificano fra loro, secondo una tassonomia preordinata di regole di passaggio e una concezione para-decostruttiva della lettura, e uno invece *interno* al testo, teso a magnificarne o viceversa narcotizzarne la molteplicità dei percorsi di lettura. Ne risulta un'opera che per certi versi è una iper-interpreta-



zione innovativa di *Pinocchio*, mentre per altri versi si avvicina a una vera e propria analisi testuale, a un'interpretazione semiotica in senso proprio. Dal punto di vista di una teoria semiotica della traduzione, inoltre, Marrone propone di considerare il *tour de force* manganeliano non solo come un *rewording* infralinguistico, ma soprattutto come un caso di *traduzione interdiscorsiva*. Se si accetta cioè una nozione di traduzione ampliata sino a comprendere i casi di trasposizione tra tipi di discorso, a prescindere dal lavoro compiuto sul piano dell'espressione: "Così, quando Manganelli mette in parallelo le due bare o i tre Paesi, non sta soltanto esplicitando ciò che Collodi aveva mantenuto implicito, e dunque interpretando il testo di partenza aggiungendoci del suo egli sta soprattutto compiendo un'operazione di traduzione: il medesimo contenuto macrotestuale – la vicenda di Pinocchio – riceve infatti nuove espressioni." (infra)

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

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

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

pre sottoposto a trasformazione: o umano o animale o vegetale”, con conseguenti *forme di vita* altrettanto instabili.

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

Il “caso Pinocchio”, dunque, presenta agli occhi dello studioso di fenomeni testuali un’esemplarità che non si esaurisce in se stessa, ma si colloca come un nodo sensibile nel progetto più vasto dell’analisi culturale, oggi chiamata di continuo a confrontarsi con ogni sorta di peripezia testuale.<sup>19</sup>

---

19 Ringrazio Cristina Greco e Paolo Ricci per l’aiuto nella revisione dei testi.