

I semi di Pinocchio

Elementi semiotici e qualità mitiche del burattino di Collodi

Stefano Traini

Dipartimento di Scienze della comunicazione, Università di Teramo, IT
straini@unite.it

In memoria di Paolo Fabbri¹

Abstract

If Emilio Garroni in his important study of 1975 (Pinocchio uno e bino) proposed considering Pinocchio as two novels in one, the first – called Pinocchio I – which goes from chapter I to chapter XV and ends with the hanging of the puppet, and the second, called Pinocchio II, which goes from chapter I to chapter XXXVI (i.e. the current novel), in this article I would like to take as the object of analysis only the novel *The Adventures of Pinocchio*, without particular segmentations and without considering privileged narrative cells, and describe the coexistence of two Pinocchios. These two Pinocchios are born and live together as if entangled in each other and are bearers of opposing values, so that in the text there is a continuous unresolved oscillation which constitutes that mythical form that Lévi-Strauss described in his anthropology studies of the myth. Starting from some indications from Paolo Fabbri, I will try to highlight, in a semiotic perspective, the mythical qualities of Pinocchio.

Key Words

Semiotics of the text; Pinocchio; Fairytale; Myth

Contents

1. Introduzione
 2. Pinocchio1 e il suo percorso verso la cultura
 3. Pinocchio2 e la sua attrazione per la natura
 4. Le qualità mitiche di Pinocchio
 5. Conclusioni: una fiaba, un mito
- Bibliografia

¹ Per questo lavoro ho potuto visionare, nella Biblioteca “Paolo Fabbri” di Palermo, presso Palazzo Tarallo, i materiali che aveva raccolto Paolo Fabbri per le sue ricerche su Pinocchio. Ringrazio per questo Gianfranco Marrone, e in particolare – per l’assistenza – Alice Giannitrapani e Anna Varalli. Fabbri aveva raccolto tutti i materiali in un faldone e lo aveva denominato “I semi di Pinocchio”.

1. Introduzione

Com'è noto, nel libro *Pinocchio uno e bino* del 1975 Emilio Garroni propone una rilettura innovativa di Pinocchio, a partire dal fatto che la prima pubblicazione a puntate della storia sul «Giornale per i Bambini» finiva al capitolo XV con l'impiccagione del burattino, e che in seguito Collodi ha ripreso la vicenda pubblicando altre puntate e arrivando quindi alla versione completa che conosciamo oggi (capitoli I-XXXVI).² Ci sarebbe quindi un primo finale, cioè l'impiccagione e la morte del burattino, con la fine del cap. XV, e un secondo finale, chiamiamolo “definitivo”, che arriva con il cap. XXXVI. Ma mentre la prima morte per impiccagione non dipende da una colpa precisa, non si configura come una punizione e non costituisce quindi un finale didascalico, la morte “definitiva” è la morte di un discolo che si deve riscattare trasformandosi in ragazzo. La conclusione definitiva, secondo Garroni, non è altro che la *posticipazione parzialmente rovesciata* della vecchia conclusione del cap. XV. In altri termini, si tratterebbe della «contropartita identica-opposta della conclusione originaria, poi negata» (*ivi*: 50) La conclusione odierna contiene insomma la prima conclusione rifiutata, sarebbe la sua negazione-conservazione, il suo “spostamento” a un ulteriore livello di elaborazione del senso. Il finale conformistico e di maniera («mediocrementemente catartico», dice Garroni: una concessione alla morale borghese) sembra in effetti mantenere il ricordo sinistro dell'impiccagione, sembra una posticipazione di quella morte in una forma più accettabile. Il vero e irrevocabile finale, dice Garroni, era il primo. Per sostenere questa tesi, Garroni immagina *Pinocchio* come due romanzi in uno: il primo, chiamato *Pinocchio I*, che va dal cap. I al cap. XV; il secondo, chiamato *Pinocchio II*, che va dal cap. I al cap. XXXVI (cioè il romanzo attuale). In quest'ottica *Pinocchio II* è «un romanzo di un romanzo, è una storia che ingloba in sé *Pinocchio I* come suo materiale e come sua cellula primaria, e lo dilata transvalutandone via via il senso in un gioco di rallentamenti, ritorni, camuffamenti, complicazioni, distanziamenti, spostamenti e posticipazioni, che lo capovolgono e lo riconfermano allo stesso tempo, lo presuppongono nella sua autonomia, lo reinterpretano e lo prolungano nei suoi sensi originari attraverso il filtro della interpretazione» (*ivi*: 51). Insomma il romanzo completo avrebbe un romanzo più breve come sua matrice. L'ipotesi è suggestiva, ha avuto il merito di porre il tema della morte al centro del racconto e della sua analisi e ha avuto un peso negli studi sul romanzo collodiano, tuttavia non può passare inosservato che Garroni analizza il Pinocchio standard con i

² Il racconto viene commissionato dal «Giornale per i Bambini» fondato da Ferdinando Martini nel 1881. I capitoli I-XV della *Storia di un burattino*, che si concludevano con l'impiccagione (e quindi la morte) di Pinocchio, vengono pubblicati a puntate tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881. In seguito al successo ottenuto, la redazione del giornale chiede a Carlo Lorenzini di riprendere il racconto. Il secondo nucleo narrativo (capitoli XVI-XXIX), con il titolo *Le avventure di Pinocchio*, viene pubblicato sul giornale tra il 26 febbraio e il 1 giugno 1882. Dopo una sospensione di oltre cinque mesi, le pubblicazioni riprendono il 23 novembre e fra questa data e il 28 dicembre escono i capitoli XXX-XXXIV. Il 25 gennaio 1883 si conclude la pubblicazione a puntate. Già nel febbraio 1883 gli editori Paggi pubblicano in volume *Le avventure di Pinocchio* con le illustrazioni di Enrico Mazzanti. Si tratta di una versione rivista dall'autore, che riscrive alcuni punti, rifinisce il testo e introduce i sommari all'inizio dei capitoli. Lorenzini si assume insomma la piena paternità dell'opera.

suoi trentasei capitoli (Pinocchio II) mettendolo in comparazione con un testo (Pinocchio I) ricostruito in modo arbitrario sulla base di informazioni extratestuali che – a rigore – non dovrebbero essere rilevanti dal punto di vista semiotico. Peraltro, non credo che l’episodio dell’impiccagione del cap. XV abbia una rilevanza così decisiva nell’economia del racconto, come cercherò di spiegare più avanti.

In questo lavoro vorrei invece prendere un’altra strada: vorrei sostenere e descrivere la coesistenza di due Pinocchi portatori di valori opposti prendendo come oggetto di analisi un testo unico, il romanzo *Le avventure di Pinocchio* così come è stato licenziato dall’autore, senza segmentazioni particolari e senza considerare cellule narrative privilegiate. Io credo che nel romanzo di Collodi ci siano due Pinocchi – li chiamerò Pinocchio1 e Pinocchio2 – che nascono e vivono insieme come imbricati l’uno nell’altro. Mi interessa in altri termini la forma mitica del romanzo su cui ha molto insistito Paolo Fabbri nelle sue analisi semiotiche.

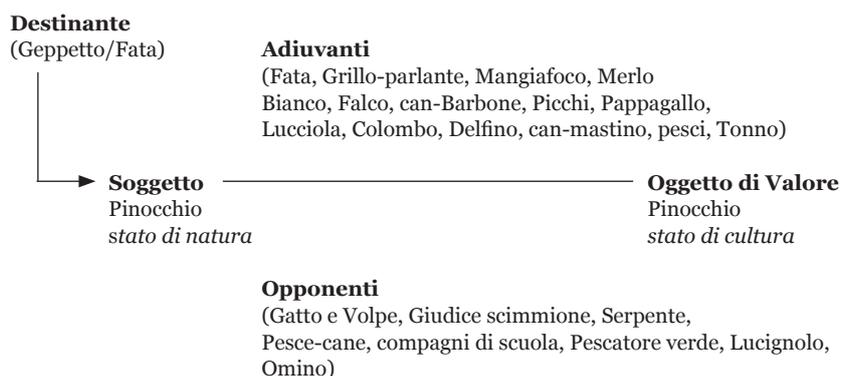
2. Pinocchio1 e il suo percorso verso la cultura

Nell’arco dei trentasei capitoli dell’opera collodiana mi pare di rilevare la presenza di un Pinocchio1 che nasce in uno *stato di natura*, marionetta di legno tutta istinto e anomia, e che mira a entrare in uno *stato di cultura*, abbracciando le regole di un mondo che si basa sullo studio, sul lavoro, sul rispetto delle leggi. Vorrei subito chiarire un punto: ciò che è importante nel Pinocchio1 è il passaggio dallo stato di natura allo stato di cultura, non la metamorfosi da burattino in ragazzo in carne-e-ossa. In effetti il finale può indurre a rileggere, in funzione retrospettiva, l’inizio a partire dalla fine, immaginando che tutta la vicenda sia finalizzata alla trasformazione del burattino in bambino, ma è bene ricordare che l’idea di una possibile trasformazione arriva quasi per caso solo nel capitolo XXV e che prima non c’è traccia di questo possibile esito. Pinocchio nell’ultimo capitolo entra a pieno titolo nel mondo della cultura e delle istituzioni ancora da burattino, lavorando presso l’ortolano Giangio per mantenere il babbo e studiando da autodidatta su un grosso libro che sostituisce simbolicamente l’Abbecedario perduto. Il passaggio dalla natura alla cultura si realizza da marionetta e la trasformazione in essere umano sembra essere solo un premio, l’esito di una sanzione positiva.

Il Pinocchio1 è il burattino che accetta di andare a scuola nel suo paese, che ascolta la Fata, che salva il contadino dalle faine, che piange di fronte alla tomba della Fata, che vuole ritrovare il suo babbo e per questo fa un volo di più di mille chilometri sulla groppa di un Colombo per poi provare a raggiungerlo a nuoto in una notte di tempesta, che frequenta la scuola con impegno e successo nel Paese delle api industriali, che prova in tutti i modi a salvare il babbo nel ventre del pesce-cane, e che infine si mette a lavorare – girare il bindolo, annaffiare gli ortaggi, fare canestre di giunco – per mantenere il babbo e per mandare soldi alla fata che crede malata, entrando così in un sistema lavoro-produzione-remunerazione – con tanto di straordinari – tutto capitalistico. Soprattutto, il Pinocchio1 vuole vivere: il passaggio da uno stato di natura a uno stato di cultura è un programma narrativo di sopravvivenza, di

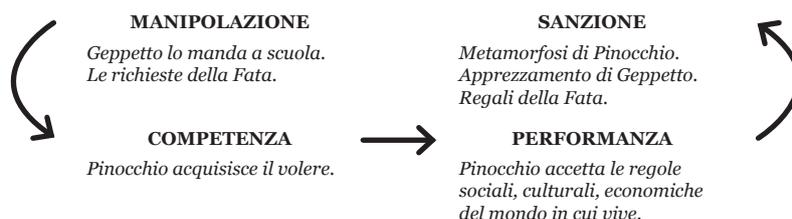
resistenza, di vitalità. Il che significa ordine, programmazione, organizzazione finalizzata dei comportamenti.

In termini attanziali prende forma un *Programma Narrativo 1* di questo tipo:



Nel ruolo di Destinante indichiamo Geppetto, che costruisce il burattino e si sacrifica per mandarlo a scuola, dandogli chiare indicazioni nella direzione dell'istruzione e della cultura. In seguito entra in gioco la Fata, che dà a Pinocchio altre istruzioni ma sempre nella direzione del buon comportamento e della cultura: la Manipolazione, insomma, è tutta orientata alla cultura scolastica e del lavoro. La Performanza, come abbiamo accennato, avviene nel capitolo finale e consiste nell'adesione convinta e definitiva di Pinocchio al mondo sociale e culturale nel quale vive, con le sue regole economiche di produzione e di sussistenza: Pinocchio studia e lavora, come il sistema – con i suoi Destinanti e Adiuvanti – gli ha suggerito nel corso del testo. Se questa è la Performanza, allora mi sembra che la fase della Competenza si sviluppi principalmente attorno alle modalità del *dovere* e del *volere*. A lungo Pinocchio è messo di fronte a una prospettiva “culturale” che *dovrebbe volere*, ma che *non vuole*. A un certo punto però, diciamo da quando il burattino esce dal Pesce-cane con il suo babbo, c'è una svolta: Pinocchio decide di *volere*, e di conseguenza, rientrato sulla terraferma, si immerge in una nuova vita regolata da precisi canoni socio-economici. Di qui la Sanzione, che si manifesta negli apprezzamenti di Geppetto, nei regali della Fata (una casa nuova, dei vestiti nuovi, i quaranta soldi trasformati in quaranta zecchini d'oro), e soprattutto in una metamorfosi dalle tinte oniriche in essere umano.

Questo dovrebbe essere lo Schema Narrativo Canonico relativo alla prima Linea Narrativa:



3. Pinocchio2 e la sua attrazione per la natura

Accanto al Pinocchio1, però, c'è sempre un Pinocchio2 parallelo. Il Pinocchio2 non vuole abbandonare lo stato di natura primigenio, vuole mantenere il – o regredire nel – suo essere vegetale. Il Pinocchio2 è quello che in ogni macrosequenza del racconto compie una deviazione rispetto all'obiettivo "culturale" che lo muove, attirato dallo *stato di natura*: all'inizio Pinocchio deve andare a scuola, in linea con un percorso che porta verso la cultura (Pinocchio1), ma prende una strada trasversale (deviazione) che lo porta al Teatro dei Burattini, quindi verso le sue origini, la "consanguineità" con le altre marionette, la natura (Pinocchio2); a seguire deve portare le monete di Mangiafoco a Geppetto, in vista di una sussistenza familiare compatibile con un assetto socio-culturale riconosciuto (Pinocchio1), ma il Gatto e la Volpe lo fanno deviare prospettandogli un arricchimento alternativo e fraudolento (Pinocchio2); sull'isola delle Api industrie si presenta un obiettivo fondamentale di Pinocchio, quello cioè di diventare un ragazzo, il che implica la frequenza scolastica con buoni risultati e quindi un avanzamento verso l'area valoriale della cultura (Pinocchio1), ma i compagni di scuola fanno deviare il burattino verso la spiaggia e verso il mare, verso un possibile arresto e verso un'avventura pericolosissima (il pescatore verde e la grotta) (Pinocchio2); poco dopo Pinocchio deve invitare i compagni a una colazione in casa della Fata, un evento che dovrebbe segnare l'entrata del burattino in una cornice sociale e culturale ben precisa (Pinocchio1), ma Lucignolo lo fa deviare verso il Paese dei balocchi, luogo per eccellenza del gioco e della spensieratezza (Pinocchio2). A parte l'ultima sequenza, in cui Pinocchio mantiene dritta la barra nella direzione di uno stato di cultura solido e stabile (il lavoro, il guadagno, lo studio), in gran parte delle sequenze precedenti abbiamo *obiettivi* riconducibili al mondo della cultura e dell'ordine e *deviazioni* verso il mondo della natura e del caso.

Pinocchio2 è legato al caso: il suo arrivo come pezzo di legno nella bottega di Maestro Ciliegia è aleatorio, i suoi spostamenti sono schizomorfi. I suoi resoconti più o meno sintetici sono illogici e sconclusionati, con nessi labili e catene sintattiche paradossali. Pinocchio2 è attratto dal riso, strumento di critica e di demistificazione, manifestazione di diffidenza nei confronti delle verità uniche e dogmatiche; è attratto dalla festa, che è trasgressione e sovversione, morte del vecchio e rinascita del nuovo; ha i tratti del grottesco, che è deformazione anche parodistica della realtà. Sono – queste – tutte caratteristiche residuali della cultura popolare, come ci ha insegnato Bachtin (1965), che il Pinocchio collodiano eredita e conserva, metabolizza e rielabora. Del resto, come ha rilevato per primo Paul Hazard (1914), Pinocchio è figlio della Commedia dell'Arte, cioè di quel teatro scherzoso, provocatorio e trasgressivo che nasce in contrasto con i canoni classici e si basa sull'ingegno dell'improvvisazione³. Ne emerge un protagonista "irregolare" che potremmo definire – riprendendo un celebre lavoro di Omar Calabrese (1987) – «neobarocco»: Pinocchio è eccessivo, con escrescenze e ramificazioni; è modulare, fatto di frammenti e dettagli (si è parlato del Pinocchio-cyborg); è informe, morfologicamente teragonico (con naso e orecchie che crescono); è instabile, con le

³ Sulle derivazioni teatrali di Pinocchio cfr. anche Tempesti (1972).

sue capacità metamorfiche; è complesso e caotico come un oggetto frattale; è dissipativo, entropico, vago. Questi tratti definiscono un Pinocchio² che si oppone al sistema delle norme e delle regolarità, dei codici e degli ordinamenti, della misura e dei perimetri.

Il Destinante del Pinocchio² potrebbe essere considerato Pinocchio stesso, nell'ipotesi di un sincretismo tra attanti. Ma Manganelli (1977) avanza un'ulteriore ipotesi, forse non legittima dal punto di vista semiotico perché testualmente non evidente, ma senz'altro suggestiva: questo pezzo di legno potrebbe anche essersi staccato da una qualche madrepianta in una sorta di foresta materna, potrebbe essersi spostato per prati e sentieri «in cerca di una bottega pervasa dall'odore fraterno di tutte le forme e i modi del legno» (ivi: 14). In questo caso il Destinante sarebbe addirittura una pianta di una qualche foresta, da cui il pezzo di legno avrebbe preso le mosse con un suo obiettivo preciso. Un'idea interessante nell'ottica di una ipervalutazione della sua *discendenza naturale*.

Ora, questo irregolare campione della trasgressione popolare ha inscritto in sé un destino di morte: viene quasi bruciato dal fuoco di un caldano (cap. VI), da Mangiafoco per cuocere il suo montone (cap. X) e da due assassini mentre è nascosto su un pino (cap. XIV); quasi sacrificato per il suo «fratello di legno» Arlecchino (cap. XI); quasi impiccato dal Gatto e la Volpe (cap. XV); quasi chiuso in una bara in casa della Fata (cap. XVII); sprofonda nella terra con le gambe all'aria di fronte a un serpente (cap. XX); viene quasi fritto in padella dal pescatore-verde (cap. XXVIII); si trasforma in asino e viene quasi mazzerato da un signore che vuole usare la sua pelle per farci un tamburo (cap. XXXIII); viene inghiottito da un pesce-cane (cap. XXXIV); quasi muore per la stanchezza nuotando verso la spiaggia con il suo babbo sulla schiena (cap. XXXVI). Il Pinocchio secondo natura è un Pinocchio che sfiora spesso la morte e Giorgio Manganelli (1977) con un guizzo interpretativo ha immaginato che da ciuchino, azzoppandosi nel salto del cerchio durante lo spettacolo circense, abbia di fatto tentato di togliersi la vita: del resto aveva appena visto per un attimo la sua fatina su un palco, subito scomparsa. Pinocchio sarebbe, secondo Manganelli (1968), un «trickster suicida». ⁴ L'episodio dell'impiccagione, dunque, è solo un picco – sebbene rilevante – nel sismografo della morte, perché l'isotopia della morte caratterizza in modo pervasivo l'intero racconto. Il quale peraltro sembra conservare tracce di quei riti antichi di iniziazione e di quelle antiche forme di rappresentazione della morte su cui si è molto soffermato Vladimir Propp (1946) nei suoi studi sulle radici storiche delle fiabe di magia. Già nel suo primo spostamento Pinocchio sembra inoltrarsi verso un regno dell'aldilà che evoca con forza plastica e figurativa il regno della morte: cammina in un bosco, ritrova il Grillo che si presenta come un'ombra e che parla con una vocina così fioca che pare venga «dal mondo di là», i due assassini sembrano due fantasmi e la Fata è di fatto una morta, una bambina eterea con il viso pallido che parla senza muovere le labbra: non è in fondo la maga – la baba-jaga – che controlla l'entrata nel mondo dell'aldilà nelle rappresentazioni arcaiche e nelle fiabe? Ancora, Propp ricorda che

⁴ Sull'analisi di Manganelli cfr. Marrone (2013).

in alcune rappresentazioni arcaiche il morto viene trasportato da un animale inghiottitore nel regno dei morti, e l'animale può essere un serpente oppure una balena. In alcuni casi l'eroe accende un fuoco all'interno del pesce e nello stomaco vede i suoi genitori defunti, il che dimostra che è già arrivato nel regno dei morti. Proprio ciò che accade a Pinocchio.

Non ho qui lo spazio per approfondire il materiale cristologico abbondantemente presente nel Pinocchio collodiano, a ulteriore conferma che il tema della morte/resurrezione è centrale⁵. Basti qui segnalare che la cena presso l'Osteria del Gambero Rosso, consumata prima dell'impiccagione alla grande quercia, potrebbe sembrare un'ultima cena: Pinocchio chiede uno spicchio di noce e un cantuccino di pane ma lascia nel piatto ogni cosa, mentre il Gatto e la Volpe consumano il loro pasto pantagruelico e se ne vanno senza pagare, dopo un cenno d'intesa con l'oste complice (tradimento). Soprattutto, l'impiccagione di Pinocchio ha diversi tratti in comune con la crocifissione di Gesù: Pinocchio viene appeso alla Quercia grande con un nodo scorsoio alla gola e con le mani legate dietro alla schiena, sgambetta per più di tre ore (il tempo dell'agonia di Gesù) con gli occhi aperti e la bocca chiusa, quindi balbetta quasi moribondo: «Oh babbo mio! Se tu fossi qui!...», richiamando il grido di Gesù sulla croce: «*Eloì, Eloì, lamà, sabactani*», che significa: «*Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato*» (Marco 15, 34). Il Gatto e la Volpe si siedono e aspettano la morte del burattino sghignazzando e predicando il suo destino, come i soldati romani con Gesù. In riferimento all'entrata nel pesce-cane è evidente il riferimento al libro di *Giona*: Pinocchio entra nel pesce come Giona, come Giona ha dimostrato di avere una visione miope e l'uscita dal pesce descrive una sorta di resurrezione in chiave apertamente cristologica.

4. Le qualità mitiche di Pinocchio

Proverei allora a immaginare questi due Pinocchi in termini di Soggetto e Anti-Soggetto. La scelta è arbitraria: il Pinocchio che mira allo stato di cultura e il Pinocchio che mira allo stato di natura possono essere considerati Soggetti o Anti-Soggetti l'uno dell'altro, a seconda dei punti di vista. Opterei per il "Pinocchio secondo cultura" come Soggetto e per il "Pinocchio secondo natura" come Anti-Soggetto perché in fondo quest'ultimo è un anti-eroe, un perdente, un emarginato, peraltro con tutte le simpatie che questo tipo di personaggio può attirare.

Abbiamo già analizzato il modello attanziale e lo schema narrativo canonico del Pinocchio-Soggetto, che mira a uno stato di cultura. Il Pinocchio Anti-Soggetto tende a regredire nel suo essere vegetale, mira al disordine della natura e gli Aduvanti del modello precedente qui diventano Opponent (Fata, Grillo-parlante, ecc.): si tratta di tutti quei personaggi che lo opprimono con una lunga serie di divieti in forma umana e animale. Viceversa, gli Opponent dell'altro modello diventano ora Aduvanti (Lucignolo, Omino di burro, ecc.): si tratta di tutti quei personaggi che lo orientano verso un mondo alternati-

⁵ Sui riferimenti più o meno espliciti delle *Avventure di Pinocchio* sia alla Bibbia ebraica (Antico Testamento) sia ai Vangeli (Nuovo Testamento) cfr. Givone (1981) e soprattutto Pierotti (1981), che viene ampiamente commentato da Calvino (1981).

vo, trasgressivo, còsono alla sua natura di vegetale. L'Anti-Destinante può essere considerato Pinocchio stesso, nell'ipotesi di un sincretismo tra attanti, ma anche la foresta da cui il legno primigenio ha preso le mosse, e quindi in senso più esteso la natura: un'idea che sarebbe piaciuta a Manganelli, come abbiamo detto.

Il Pinocchio Anti-Soggetto mira a mantenersi in uno stato di natura e abbiamo visto che il suo Programma Narrativo prevede la morte, ha la morte nel suo DNA. Al contrario, il Pinocchio Soggetto mira a uno stato di cultura e il suo Programma Narrativo prevede la sopravvivenza, ha la vita nel suo codice genetico. Da qui il collegamento con i valori profondi: il valore "natura", legato al "caso", è connesso con il valore "morte"; mentre il valore "cultura", legato alla "necessità", è legato al valore "vita". Ritroviamo questi valori astratti nella grammatica di superficie come valori iscritti negli oggetti, come scòpi, in una dimensione strutturale più concreta. Ecco lo schema che sto provando a ricostruire, costituito da un Programma Narrativo 1 e da un Programma Narrativo 2 nel livello della grammatica di superficie, e le categorie semantiche parzialmente omologhe nel livello più profondo:



In questo modo stiamo superando l'idea garroniana di un Pinocchio I protagonista dei capitoli I-XV e di un Pinocchio II protagonista dell'intero romanzo (I-XXXVI). Qui abbiamo un Anti-Soggetto Pinocchio2, l'anti-eroe perdente destinato a morire, che convive con il Soggetto Pinocchio1, l'eroe che prevale con il suo Programma Narrativo di vita. Soggetto e Anti-Soggetto coesistono alla ricerca di due valori che costituiscono insieme, nella loro opposizione semantica, una categoria che li comprende e che potremmo definire *felicità*. L'unione utopistica di natura e cultura costituirebbe nella sua interezza l'obiettivo ultimo di Pinocchio e noi stiamo provando a scomporlo in due direttrici complementari (PN1 e PN2) che tagliano trasversalmente il testo, in modo tale che non vi sia una direttrice prevalente in modo definitivo. In altri termini, stiamo descrivendo la storia di Pinocchio in quanto *mito*.

Paolo Fabbri (2013) si è soffermato sulle proprietà mitiche di Pinocchio. Partendo dalla constatazione che Pinocchio ha avuto centinaia di traduzioni interlinguistiche e intersemiotiche, trasposizioni e riadattamenti, l'ipotesi è che questo testo abbia una valenza strutturale costante, che si mantiene inalterata in differenti sostanze espressive. Sarebbe questa una prima definizione di *mitismo*. Si potrebbero allora, dice Fabbri, ricercare dei tratti figurativi con-

gruenti con altri miti. Per esempio con Edipo: in effetti Edipo ha per significato del nome il “piede gonfio” e Pinocchio si brucia i piedi, scalcia la porta della fata e il piede vi rimane incastrato, da ciuchino si rompe una zampa. Oppure con Dedalo, che è il primo fabbricante di “automi” e ha un figlio disubbidiente che fa una brutta fine. Ma a parte questo, Lévi-Strauss (1958) ha spiegato bene che il mito rende partecipative e compresenti sul piano immaginario della narrazione contraddizioni che sono intrattabili sul piano della realtà. Se il mito di Edipo, come altri miti, mette in relazione due diverse concezioni dell’origine dell’uomo, l’origine ctonia (gli esseri umani provengono dalla terra) e l’origine da progenitori umani, esso sviluppa queste due ipotesi alternative sul piano sintagmatico, le mette in scena entrambe senza risolvere la contraddizione. L’ipotesi di Lévi-Strauss è che i miti si basino su contraddizioni soggiacenti e che le narrazioni mitiche servano proprio a raccontare queste contraddizioni senza risolverle. In altri termini, sarebbero proprio queste contraddizioni a generare le narrazioni, i personaggi, le azioni. Ebbene Pinocchio narra la grande contraddizione tra natura e cultura, tra caso e necessità, tra morte e vita, senza risolvere il contrasto in un senso o nell’altro: «Questo personaggio ambivalente tra natura e cultura è un trickster soggetto di metamorfosi, in equilibrio instabile tra le proprietà antinomiche della natura e della cultura» (Fabbri 2013: 217-218). Pinocchio è sempre in bilico tra la natura e la cultura, e sempre anche in bilico tra la vita e la morte.

Certo, alla fine sembra prevalere il Pinocchio1 Soggetto, che trasformato in un bel fanciullo «coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un’aria allegra e festosa come una pasqua di rose» guarda il vecchio burattino «appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo». Il burattino è esanime, ma è una soluzione definitiva? Manganelli scrive che il Pinocchio nuovo e vivo dovrà coabitare con quella «reliquia morta e prodigiosa» che ora gli è accanto (Manganelli 1977: 204). Il conflitto non finisce, perché l’Anti-Soggetto resta in qualche modo dentro al Soggetto come sua parte ineludibile: continuerà a sfidarlo anche in futuro con i suoi valori attrattivi (natura e caso). Il finale, dunque, lascia aperta un’oscillazione: «C’è pertanto una sorta di bolla d’aria in cui sorpresa, libertà, anticonformismo, reazione anarchica e via discorrendo parrebbero sempre lì lì per annidarsi. Nei fatti, resta aperta la risposta: Pinocchio metterà davvero giudizio? Il Carnevale e la festa debbono sempre finire è vero: ma è anche vero che possono *sempre* ricominciare» (Marcheschi 1995: 1031).⁶ Come sempre, la narrazione non risolve la contrapposizione ma la racconta, la sviluppa, la mette in scena. Pinocchio è ancipite, ambiguo, ambivalente (Givone 1981: 69).

Queste oscillazioni profonde si riflettono sul livello discorsivo. Sul piano attoriale Pinocchio è animato e inanimato, è animato-vegetale, animato-umano, ma in parte anche animato-animale, come nota Pezzini (2013) riferendosi alle sue (almeno apparenti) metamorfosi in cane da guardia, in pesce da friggere, in ciuchino. È inanimato eppure dotato di linguaggio, in grado di

⁶ Pare che di fronte a una domanda sul perché della sua conclusione “perbene” delle *Avventure di Pinocchio*, Collodi abbia risposto: «Sarà, ma io non ho memoria d’aver finito a questo modo» (cfr. Pistelli 1927: 250).

parlare anche con gli animali. Pinocchio oscilla tra queste diverse qualità e oscilla tra gli attori che lo spingono in una direzione (natura) e attori che lo spingono nell'altra (cultura). Sul piano temporale: i tempi in Pinocchio sono sempre improbabili e assurdi e Pinocchio «sta nel contempo: abita 'partecipativamente' il tempo cronico, con-sequenziale del racconto e quello reversibile e metamorfico del mito» (Fabbri 2013: 220). Sul piano spaziale c'è uno spazio di partenza da cui il soggetto si allontana e c'è uno *spazio dell'altrove* dove egli acquisisce la competenza per realizzare la performance (spazio paratopico). Da questo punto di vista è fondamentale il segmento dell'isola, dal cap. XXIV al cap. XXXIII, perché è in questo spazio esterno, circondato dal mare, che Pinocchio realizza la svolta cognitiva decisiva. Opportunamente Barcellona (2013) ha notato che lo spazio di partenza della casa può essere visto come *spazio dell'obbligo*, del *dover-fare*, mentre lo spazio del fuori-casa può essere visto come *spazio della scelta*, del *voler-fare*. Ci sono però anche spazi di interconnessione e di sospensione come la spiaggia, luogo liminare in cui i contrasti convivono, gli opposti si integrano. Su una spiaggia c'è il Gran Teatro dei Burattini, l'emblema di un mondo diverso. Sulla spiaggia Pinocchio si ritrova dopo il volo sul colombo, in attesa di prendere il mare in tempesta e approdare sulla spiaggia di un'isola. Va su una spiaggia insieme ai compagni di scuola per vedere, nel mare, il pesce-cane. Su una spiaggia riarriva, grazie al Tonno gentile, dopo l'avventura del pesce-cane per iniziare la sua nuova vita. La spiaggia è una zona di confine, un luogo ibrido che partecipa di due parti contemporaneamente (terra/mare) e assume in sé un senso di ambiguità. La spiaggia è lo spazio del desiderio e dell'attrazione – si pensi al Teatro di Mangiafoco o all'isola in cui Pinocchio spera di ritrovare il suo babbo –, ma anche della paura, del pericolo e dell'ignoto. Sulla spiaggia, di fronte a sé Pinocchio ha il mare in tempesta o lo spettro di un enorme pesce-cane, oppure lo spazio vago e indistinto dell'isola per raggiungere il quale deve abbandonare la sicurezza che connota la terraferma. La spiaggia è un territorio di frontiera, un luogo-soglia che sta tra il reale e l'immaginario, tra la sicurezza e il pericolo, tra il noto e l'ignoto.

Peraltro l'oscillazione paradigmatica che stiamo descrivendo si estende e si dispiega sull'asse sintagmatico. Genot (1972) individua delle sequenze che si ripetono in modo ciclico e che sono sempre caratterizzate da un obiettivo (che dal mio punto di vista pertiene al Pinocchio¹) e dalla tentazione alla disobbedienza (riconducibile a mio avviso al Pinocchio²), sempre pronto a deviare verso altre strade salvo poi pentirsi e tentare di tornare – senza successo – al luogo di partenza. Giustamente Genot nota che questa struttura ternaria ricorrente – scopo (*dessein*) → fuga o deviazione (*fuite ou déviation*) → tentativo di ritorno (*tentative de retour*) – ha una matrice topografica: «La récurrence des séquences est donc liée au désir constant, et constamment compromis par la tentation et la désobéissance, de retourner là d'où l'on vient, de sorte que l'histoire de Pinocchio est fondamentalement une histoire topographique» (Genot 1972: 92). In effetti Pinocchio ha sempre una strada maestra da percorrere davanti a sé per raggiungere un obiettivo ben preciso, ma trova sempre una strada traversa, un percorso alternativo, un sentiero obliquo da percorrere, e quando tenta di tornare al punto di partenza trova di solito un'interruzione:

questo si verifica per esempio nella fattoria dov'è “trasformato” in cane da guardia, o nella capanna del vecchietto, o nel ventre del pesce-cane. Quando invece i ritorni si realizzano e diventano effettivi, i luoghi originari hanno subito delle trasformazioni: la casa di Geppetto in cui Pinocchio ritorna è diventata vuota, la casa della Fata è sparita, la seconda casa della Fata è chiusa e inaccessibile, ecc. In pratica abbiamo una inversione di polarizzazione dei luoghi che, da positivi, diventano negativi. L'impressione, in definitiva, è che non si possa mai tornare alla situazione iniziale e che la deviazione produca una frattura narrativa e valoriale in qualche misura irreparabile. Il movimento narrativo è ciclico e spiraliforme: non si torna mai indietro, mai al punto di partenza.

5. Conclusioni: una fiaba, un mito

Il Pinocchio di Collodi ha molti tratti fiabeschi ed è possibile ritrovarvi diverse funzioni tra quelle descritte da Propp (1928). La storia inizia con un *allontanamento* e nella fase iniziale sono diversi i *divieti* imposti a Pinocchio e diverse le *infrazioni* commesse dal burattino. È vero che la *manca*za decisiva è data dall'allontanamento di Pinocchio, ma poiché poi la narrazione assume il punto di vista di Pinocchio, è la *manca*za di Geppetto che risulta centrale e la *ricerca del padre* diventa il motivo dominante della fiaba. Rispetto al Pinocchio-eroe abbiamo la *partenza* (abbandono della casa), il *trasferimento in un altro spazio* che avviene a dorso di un uccello (il colombo), la *lotta* con alcuni antagonisti (i compagni di scuola, il pescatore verde, l'uomo che vuole la sua pelle per farne un tamburo), la *vittoria*, la *rimozione della manca*za con il ritrovamento del babbo, il *ritorno* sulla terraferma (dopo un altro trasferimento spaziale che avviene nel ventre di un pesce-inghiottitore), lo svolgimento di un *compito difficile* (il lavoro), l'*adempimento* del compito, e infine la *ricompensa* che non è data dalle nozze o da un trono, ma dall'apprezzamento di Geppetto, dai regali della Fata e soprattutto dalla metamorfosi tanto agognata in essere umano. Pinocchio non ottiene un vero e proprio *mezzo magico*, ma ha dei poteri particolari come per esempio la capacità di trasformarsi in animali diversi, contemplata da Propp. Alcuni personaggi, spesso animali, danno informazioni importanti all'eroe (*delazioni*). Sono frequenti le ripetizioni, tipiche delle fiabe (Genot 1972: 113-114): la fuga di Pinocchio di fronte agli assassini è raccontata due volte, l'accostamento all'isola è descritta in due tempi così come l'uscita dal pesce-cane. Alcune ripetizioni sono teatrali e comiche, altre sono tautologiche, altre ancora sono dinamiche e funzionali (danno luogo ad una sorta di accrescimento graduale di informazioni): in generale rimandano alle triplicazioni analizzate da Propp (1928) in relazione alle fiabe di magia. Ho già detto, inoltre, dei numerosi motivi riconducibili a quei riti antichi di iniziazione e a quelle forme arcaiche di rappresentazione della morte che secondo Propp (1946) costituiscono le radici storiche delle fiabe.

Tuttavia, sulla scia del celebre saggio di Lévi-Strauss (1960) a commento della ricerca di Propp sulle fiabe, mi sembra interessante ricercare la matrice sistematica profonda del testo, e in particolare le opposizioni paradigmatiche che costituiscono la forma mitica del racconto. Una dimensione dicotomica di

Pinocchio è stata rilevata da diversi studiosi. Il tentativo più noto, lo abbiamo visto, è stato quello di Emilio Garroni che ha parlato di un Pinocchio I e di un Pinocchio II in relazione a due testi imbricati l'uno nell'altro. Ma anche Alberto Asor Rosa (1995) ha parlato di una «struttura di compromesso» che si snoda a diversi livelli: la commistione di personaggi realistici e personaggi fantastici; tempi e spazi che sono di volta in volta vaghi e precisissimi, abnormi e realistici; Pinocchio stesso che è ad un tempo burattino e ragazzo, come abbiamo visto; lo stile fiabesco con il soprannaturale e il prodigioso che si fonde con il «novellare» tipicamente toscano che porta nel racconto la materialità e la corporalità del mondo reale. Nella mia prospettiva semiotica ho preferito puntare l'attenzione sulla struttura mitica profonda, cioè sull'oscillazione tra valori contrari come «natura vs cultura», «caso vs necessità», «morte vs vita», per poi ricercare la stessa oscillazione nella struttura narrativa di superficie, con il Soggetto e l'Anti-Soggetto al centro di due modelli attanziali antitetici, e nella struttura discorsiva passando in rassegna gli elementi della messa-in-scena. Sappiamo poi che le opposizioni profonde, con le loro oscillazioni, costituiscono il motore semantico che produce le forme della sintassi narrativa e l'analisi della dimensione sintagmatica di Pinocchio (Génot 1972) può agevolmente essere correlata all'analisi delle opposizioni semantiche profonde.

Rispetto alle qualità mitiche vi sarebbero altri indizi che qui posso solo segnalare ma che possono essere oggetto di ulteriori approfondimenti. Pinocchio vuole *mangiare* tutto ma rischia spesso di *essere mangiato*. Quando si brucia con il fuoco del caldano, Pinocchio dice: «mi hanno mangiato i piedi», e immagina che sia stato un gatto che si aggira nella casa. I Picchi gli beccano/mangiano il naso e glielo riportano a grandezza naturale. Il pescatore verde vorrebbe mangiarlo fritto come un pesce. I pesci gli divorano la sua carcassa da ciuchino sotto l'acqua del mare. Al Tonno filosofo Pinocchio precisa che lui non si è *fatto inghiottire* dal pesce-cane, ma il pesce-cane lo *ha inghiottito*. Specifica anche che lui *non vuole essere digerito*. La dialettica tra il mangiare e l'essere mangiato caratterizza trasversalmente l'intera storia. Ancora, nell'ottica del mitismo potrebbero essere rilette anche le incongruità del racconto. A un certo punto si dice che Pinocchio non ha le orecchie (cap. III), ma come ha fatto a sentire fin lì? Affamato, sotto la finestra di un vecchio Pinocchio para un cappello che non ha mai avuto (cap. VI). Senza aver imparato a leggere, legge l'iscrizione sulla tomba della Fata (cap. XXIII). Altre incongruità secondo Genot possono essere intese come metafore della resurrezione (il che rafforzerebbe le analogie cristologiche): il naso continuamente ridotto che diventa sempre più lungo; la ragazza dai capelli turchini, morta, che torna presente; la Fata morta che giace nella tomba e che poi riappare; il Grillo ucciso che poi ricompare sotto forma di ombra e poi alla fine vivo e vegeto. Le incongruità possono avere funzione comica, come quando nei film compaiono dal nulla oggetti necessari che risolvono di colpo i problemi dell'eroe (si pensi al cinema di Buster Keaton). Tuttavia a me sembra che nel *Pinocchio* le incongruità manifestino anche la compresenza mitica del possibile e dell'impossibile in una prospettiva quasi magica.

Bibliografia

Asor Rosa, Alberto

1995 «Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino», in *Letteratura italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 879-950.

Bachtin, Michail

1965 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979. (Titolo originale: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*).

Barcellona, Laura

2013 «Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio», in Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di) 2013, 45-78.

Calabrese, Omar

1987 *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.

Calvino, Italo

1981 «Ma Collodi non esiste», in *la Repubblica*, 19-20 aprile; ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori "Meridiani", Vol. I, 1995, 801-sgg.

Fabbri, Paolo

2013 «Il rizoma Pinocchio», in Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di), 207-221.

Fabbri, Paolo e Pezzini, Isabella (a cura di)

2013 *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Milano-Udine, Mimesis.

Garroni, Emilio

1975 *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.

Genot, Gérard

1970 *Analyse structurelle de Pinocchio*, Quaderni della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 5, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina.

Givone, Sergio

1981 «Figure della tradizione ebraico-cristiana in Pinocchio», in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno: la simbologia di Pinocchio*. Atti del Congresso organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Emme Edizioni, 59-69.

Hazard, Paul

1914 «La littérature enfantine en Italie», in *Revue des deux mondes*, rielaborato e ristampato in Id., *Le livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932; tr. it. in *Uomini, ragazzi e libri: letteratura infantile*, Roma, Armando, 1983.

Lévi-Strauss, Claude

1958 *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; tr. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

1960 «La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp», in *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, serie M, 7; tr. it. di Gian Luigi Bravo in Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, 165-199.

Manganelli, Giorgio

1968 «Carlo Collodi: Pinocchio», *Corriere della sera*, ora in Manganelli 1986, 309-312.

1977 *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino; nuova edizione Milano, Adelphi, 2002.

1986 *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.

Marcheschi, Daniela

1995 «Note ai testi - *Le avventure di Pinocchio*», in Carlo Collodi, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori "Meridiani", 1995, 916-1033.

Marrone, Gianfranco

2013 «Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli», in Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di), 173-188.

Pezzini, Isabella

2013 «Tra un Pinocchio e l'altro», in Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di), 7-30.

Pierotti, Gian Luca

1981 «Ecce puer (il libro senza frontespizio e senza indice)», in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno: la simbologia di Pinocchio*. Atti del Congresso organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Emme Edizioni, 1981, 5-41.

Pistelli, Ermenegildo

1927 *Eroi, uomini e ragazzi*, Firenze, Sansoni.

Propp, Vladimir J.

1928 *Morfologija szazki*, Academia, Leningrad; tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

1946 *Istoriceskie korni volvebnoj skaski*, Moskva; tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972.

Tempesti, Fernando

1972 «Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio», introduzione a C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.

Stefano Traini insegna Semiotica e Semiotica delle arti presso il Dipartimento di Scienze della comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo. Ha pubblicato i seguenti libri: *La connotazione* (Bompiani, 2001); *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative* (Bompiani, 2006); *Semiotica della comunicazione pubblicitaria. Discorsi, marche, pratiche, consumi* (Bompiani, 2008); *Le basi della semiotica* (Bompiani, 2013); *Le avventure intellettuali di Umberto Eco* (La nave di Teseo, 2021).