

Pierandrea Amato

Filosofia della miseria

Pinocchio e il Sovrano

ABSTRACT: Addressing in particular the first three chapters, the contribution undertakes to reveal how the text, *Le Avventure di Pinocchio*, represents an unsuspected revolt against kings, sovereigns and more generally the figure of the father. It is done through the use of irony and more generally by distancing itself from the logic of identity.

Keywords: death, father, friendship, sovereign, time

“E poi lavorerò: ad esempio darò lezioni”

“Non ti riconosco più. È l'amore che ti trasforma così?”

Preferii non rispondere alla sciocca domanda.

Raymond Queneau, *Odile*

Come si chiama tuo padre? Geppetto.

E che mestiere fa? Il povero

Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*

1. Il padre

Leggere le avventure di Pinocchio significa prima di ogni altra cosa fronteggiare un incipit stupefacente; un inizio da fare girare la testa, tale è l'audacia letteraria, poetica e teorica della fiaba di Collodi. I primi tre capitoli di *Pinocchio* infatti sono un vertiginoso, densissimo e persino programmatico, tanto da restare quasi a bocca aperta, annichilimento del principio della sovranità in un universo in cui re, sovrani, il Padre in generale, dovrebbero, in realtà, avere ancora qualcosa da dire. Collodi invece, nel giro di pochissime mosse, destituisce qualsiasi autorità del sovrano e lo fa nell'unico modo in cui probabilmente la contestazione non diventa una forma di adesione involontaria alla logica di chi detta la legge: l'ironia; un'ironia mascherata. Si tratta, più precisamente, di derisione, di una risata del pezzo di legno, che, come rammenta da par suo in un libro capolavoro Giorgio Manganelli nel 1977, fa crollare al suolo già alla conclusione del primo capitolo di *Pinocchio* il “valoroso realista” Mastro Ciliegia (Manganelli, 2002, p. 18). Collodi proietta l'intero universo del racconto in una galassia che fa pensare alla Alice di Carroll (che Collodi probabilmente però non conosce) e guarda caso l'intenzione di Geppetto è di fabbricarsi non un

semplice burattino, ma «un burattino meraviglioso» (Collodi, 1993, p. 25). In un universo dove i nessi di causalità, le convenzioni collaudate evaporano, Collodi mette immediatamente le carte in tavola con i suoi giovani lettori: si fa beffe di chi comanda, di chi abitualmente sovrintende allo svolgimento delle favole, i re, e lascia di stucco il potere del Padre. Non lascia morire un sovrano o un padre, come se ancora queste figure meritassero una contrapposizione radicale; la sua gestione è assai più sottile, raffinata e impegnata a farsi capire da chi dovrà poi mettere in atto la sua ipotesi vorticoso: si limita a deridere chi normalmente impera. E in questa maniera, una maniera affilata e spregiudicata, sfacciata, davvero sembra farla finalmente finita con la figura minacciosa del grande Padre. Scaglia in questa maniera Pinocchio, e ogni bambino che la smette di fare soltanto il bambino (cioè, che si limita a trasgredire la legge, ma non a destituirlo), al di là di ogni “complesso”.

I primi tre capitoli delle *Avventure* di Pinocchio, sino all’incarcerazione di Geppetto, costituiscono un processo di creazione destinato a erodere qualsiasi autorità letteraria (il “re”) e simbolica del Padre: Geppetto è continuamente deriso dal suo burattino fino a meritarsi, per il solo fatto di essere suo padre, e di voler esercitare una qualche forma di autorità, la prigione. Per Collodi, anzi, perché tenta di farsi rispettare, diventa quello che ogni padre è intimamente: un tiranno.

La colpa di Geppetto è di volersi servire di Pinocchio: lo forgia per ottenere, vagheggia, un tozzo di pane e un bicchiere di vino. Ma forse Geppetto tutto questo senza saperlo lo sapeva già; già sapeva che cosa lo attendeva diventando il padre di un burattino: dando vita a Pinocchio si dimentica di fare gli orecchi. Che cosa vorrà mai dire questa curiosa inosservanza per un artista del legno come dimostra di essere Geppetto? Geppetto percepisce l’indocilità della sua creatura: Pinocchio, privo di orecchi, non può, seppure avesse mai voluto, chissà, veramente sentire ragioni. Come se, più in generale, dovessimo capire che a un bambino-burattino non si parla come ci parliamo tra noi adulti (tra parentesi: se le orecchie non ci sono, il naso di Pinocchio tende immediatamente a crescere a dismisura sin dai primi istanti quindi ben prima delle famigerate bugie; perché? Forse Pinocchio non ragiona molto, non ascolta, ma *fiuta!*).

Pinocchio non ha orecchi perché non può ascoltare la voce (oracolare) del padre; non ha riflessioni da fare, lezioni da intendere, ma probabilmente gesti, errori, fughe da compiere. D’altronde, non è altro che un vagabondo (Pinocchio si considera, più precisamente, un ragazzo vagabondo; il suo auspicio, confessato al Grillo-parlante, è di «mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo»; p. 39). Va detto che se Pinocchio si considera un vagabondo, è allora degno erede di suo padre: assurdamente lo stesso Geppetto fantastica per sé una vita da girovago, artista di strada, nomade dell’arte; comunica le sue intenzioni a Mastro Ciliegia: «Con questo burattino voglio girare il mondo» (p. 26). Né avvilito né sconfitto dalla miseria, eppure straordinariamente povero e plebeo, Geppetto non rinuncia ai suoi sogni, alle fantasie da ragazzo, all’idea di evasione. In un pezzo di legno intravede non

soltanto un vegetale, ma un'ancora di salvezza e trasformazione. Nelle *Avventure* di Collodi, tra vagabondi, disgraziati, saltimbanchi, furfanti, straccioni, mendicanti, ubriaconi, case fatiscenti, siamo immersi in un universo fantastico e clandestino.

Geppetto veste i panni della sciagura della paternità; senza perdere tempo, Pinocchio lo sbeffeggia ancora prima che il lavoro sia ultimato; non che l'irrisione non sia anch'essa una forma di riconoscimento, ma senza la mitizzazione della funzione del grande Padre che distribuisce ricompense, onori, punizioni. Geppetto in fondo sottovaluta l'essenziale: un padre è fatalmente sottomesso a un figlio semplicemente perché diventa un padre soltanto perché c'è un figlio. Pinocchio prende per i fondelli il padre; lo schernisce ancora prima di essere terminato. È nel suo stesso farsi, nel suo divenire, che incorpora la derisione verso chi lo mette al mondo: «La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo. – Smetti di rider! disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro» (Collodi, 1993, p. 31) Il divenire padre di Geppetto è segnato da questa irreparabile presa di distanza dalla sua funzione: il falegname, incredibile a dirsi, di fronte al figlio, piange. E allora non poteva che arrivare la più fatale e archetipica lamentazione paterna: «Dovevo pensarci prima» (p. 32). Geppetto dunque crolla e si permette ciò che un padre non dovrebbe mai fare (o almeno fare vedere): si avvilisce.

Chissà se tutto ciò, se questo prologo incandescente, non è altro che una preparazione per l'unico padre tollerabile: il farsi padre dei propri padri come farà infine Pinocchio portando con sé, nuovo Enea, il proprio padre, un clandestino in viaggio per mare verso chissà dove, fuori dalla bocca del pesce-cane (Lugi Comencini, nel suo sceneggiato del 1972 dedicato alle disavventure di Pinocchio, immagina, con un'ipotesi non da poco, che Geppetto sia uno dei tanti migranti dell'epoca impegnati a raggiungere con il suo barchino le Americhe). Tutto ciò per dire che la questione del padre nelle *Avventure* è meno semplice, come spesso accade con Pinocchio, di come potrebbe apparire a un primo sguardo; i contrasti sono meno lineari di come inizialmente si presentano perché, fatalmente con Geppetto, la posta in gioco qui non è la distruzione del padre, la semplice frontale contestazione, ma la sua più anodina rivoluzione. Lo chiarisce magistralmente Manganelli:

Non direi che Geppetto sia il «padre» di Pinocchio. Egli copre in parte la figura paterna, ma di molto se ne diparte. Come «padre» gli spetta la sfida filiale di Pinocchio, giacché, come generante, egli è dalla parte della prevaricazione e del torto: generare significa ignorare, contagiare, abbandonare, uccidere [...]. Ma Geppetto non è solo «padre»; scelta da Pinocchio, la sua è una paternità filiale, per delega. Pinocchio gli si è proposto, dunque il suo destino non comincia ora, egli è nato nel momento in cui si staccava, erratico ramo, dalla sua pianta. S'è già detto che Geppetto ha un suo carattere terragno, vegetale; come genitore, è unico: al suo fianco non ci sarà mai una «madre» di Pinocchio [...]. Padre, meno e più che un padre, Geppetto è anche l'artista cui spetta togliere il sovrachio che

nasconde nel legno crudo la grazia viva della forma; è il maieuta, e possiede anche una oscura, arborea qualità materna: legnosamente quel legno gli appartiene, dovrà patirne amore e oltraggio (Manganelli, 2002, p. 30).

Non è esagerato pensare che quest'opera d'infiacchimento della legittimità della sovranità nasconde, in realtà, un obiettivo se è possibile ancora più grande e la cui arma, fondamentale per scardinarne la forza, è la fame: la destituzione del valore di qualsiasi identità. Sì, perché la fame fa perdere ogni ragione e volontà e spinge il corpo del burattino a inventare sempre nuove peripezie. Attenzione: la fame di Pinocchio non si esaurisce in un semplice impulso organico, ma ritrae una più generale tensione che lo spinge nel mondo, che lo incita, da buon mentitore, a inventare altri mondi. Pinocchio, in nome della fame, è impegnato in una rivolta continua anche contro sé stesso: è fedele soltanto all'infedeltà; incarna certo un ribelle, ma è un tale estremista che giunge anche a insorgere contro la ribellione (scrive precisamente Manganelli che possiede l'abilità di «disubbidire alla disubbidienza»; p. 139). L'ambiguo corpo di Pinocchio, le sue continue e diverse esigenze, ne fanno un essere febbrile, attraversato da tensioni che, al contempo, lo lacerano e sostengono. Per Pinocchio, in fondo, non è ancora giunto il momento di affermare, "alla Nietzsche", che, in un mondo senza Dio, non ci sono più maestri. Piuttosto, i maestri di Pinocchio non li trovi dove te li aspetti: padre, insegnante, giudice, Grillo-parlante, insomma tra i guardiani della Legge, ma tra chi non ha lezioni da rendere o giudizi da formulare, ma solo qualche esempio da dare.

La fiaba di Collodi, tra le altre tante cose, è una sinfonia del corpo; o meglio: dei corpi: delle loro ambiguità, fragilità, inaudite possibilità. Non soltanto, naturalmente, perché Pinocchio incarna – incarna, certo, a modo suo – le proprie metamorfosi somatiche, che gli fanno rifiutare le determinazioni del suo corpo, esplorando un bestiario variegato di trasformazioni (non è tutto ovviamente: Pinocchio non solo diventa animale ma parla con ogni sorta di animale), ma anche perché il corpo di Pinocchio è continuamente sottoposto a prove, allenamenti, sforzi: mangia, corre, Pinocchio corre continuamente (chissà se il Traffaut dei *400 colpi*, per la scena finale, quando Antoine Doinel è in fuga verso il mare, porta con sé la memoria della velocità frenetica di un altro ragazzo indomabile, ingenuo e indecifrabile come Pinocchio)¹. Il corpo di Pinocchio porta traccia di ferite gravi, di fughe e trasformazioni: corpo vegetale, umano, animale; eppure il corpo di Pinocchio non diventa mai spirito, ma rimane incessantemente una materia solida e concreta.

Non c'è dubbio che dietro l'angolo ci sia il rischio di un'eccessiva semplificazione, ma l'idea è che i corpi di Pinocchio, multipli e incandescenti, siano lo spazio in cui Pinocchio è alle prese con il tentativo di

¹ Per una lettura di Pinocchio che assume le corse del burattino come filo rosso simbolico dell'intera fiaba, cfr. Gasparini, 1997.

eludere quelle che Gilles Deleuze chiama linee «ben determinate»; vale a dire, la costituzione rigida di cui dovremmo essere composti: «La famiglia-la professione; il lavoro-le vacanze; la famiglia-e poi la scuola-e poi l'esercito-e poi la fabbrica-e poi la pensione. E ogni volta, da un segmento all'altro, ci vengono a dire: ora non sei più un bambino; e dopo, a scuola: qui non sei più come in famiglia; e sotto le armi: non sei più come a scuola» (Deleuze, Parnet, 1998, p. 137).

Lo ricordiamo tutti il Grillo-parlante? Che i primi tre capitoli di Pinocchio custodiscano, in realtà, neanche troppo bene, un'insospettabile teoria della sedizione fomentata dalla destituzione del ruolo del sovrano, lo conferma il quarto capitolo, da quando, secondo il dettato di Collodi (che termina così il terzo capitolo: «Quello che accadde dopo, è una storia da non potersi credere, e ve la racconterò in quest'altri capitoli»; Collodi, 1993, p. 35), iniziano le vere e proprie vicissitudini del burattino di legno e prende la parola la reazione, la ragionevolezza, il Grillo-parlante: l'agente anti-sommossa, agente calcolatore, chiamato a mettere in guardia dai rischi della ribellione. Sappiamo che fine farà, una brutta fine come forse pure si merita; eppure il suo fantasma, la sua voce, non lasceranno mai tranquillo Pinocchio (non a caso il Grillo, già morto nel quarto capitolo, si ripresenterà nel corso della fiaba come una ripetizione ingombrante e improvvisa). In effetti, quando si trova in grave difficoltà, il burattino non manca di reiterare una formula che sembrerebbe presagire un pentimento, se non conoscessimo le abitudini di Pinocchio: «Eppure il Grillo-parlante aveva ragione!».

2. Il tempo

«C'era una volta... - Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. – No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno» (p. 19). Collodi nega nessi di causalità, di tempo, di verosimiglianza. Facendo a meno del re, prende congedo da qualsiasi forma di consuetudine: la sua fiaba sperimenta un'esperienza senza verticalità e redenzione. Siamo consegnati a un universo misterioso dove la parte del re la interpreta un «pezzo di legno» sbucato fuori da chissà dove nella bottega di un falegname. Non c'è dubbio, alla lettera, siamo ancora immersi nell'orizzonte del «C'era una volta», ma in un ambiente dove la sua tenuta è logorata sino all'estremo. Probabilmente questa è la magia e il fascino della fiaba di Collodi: rovesciare il mondo senza darlo troppo a vedere.

Adesso vorrei provare a ravvisare nell'incipit della fiaba collodiana più che un acuto sovvertimento di canoni letterari duraturi una referenza filosofica speciale. Il formidabile debutto di *Pinocchio*, ribaltamento icastico e plateale di ogni fiaba e racconto per bambini, catapultava il gesto di Collodi nel caleidoscopio filosofico di un testo che compare soltanto qualche anno prima delle vicende del burattino di legno. In effetti, se l'accostamento non apparisse un po' spropositato, è in un contesto forse impreveduto che si

potrebbero rinvenire alcuni strumenti assai utili per decifrare la critica della sovranità in gioco in Pinocchio e il cui obiettivo principale non è altri che il sovrano più implacabile: il Tempo. *Pinocchio* giunge tra le parti del più genuino documento dell'anti-storicismo tedesco della seconda metà dell'Ottocento, la seconda inattuale di Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874).

Della seconda *Considerazione* del giovane Nietzsche in questo momento lascerei da parte la critica culturale che ne alimenta lo spessore polemico che riguarda la strutturazione degli studi superiori in Germania dopo la nascita del *Reich* bismarckiano. Proverei invece a limitare l'attenzione su un aspetto più squisitamente filosofico di un testo che racchiude probabilmente un'ipotesi antropologico-politica straordinaria, ma talvolta sottovalutata, fondata su una determinata e inaudita concezione del gesto, dell'azione, dell'esperienza. In questo senso si deve partire da una formula oramai a noi nota maneggiata anche da Nietzsche: "C'era una volta...". *L'es war*, per il giovane Nietzsche, è l'indice mediante il quale il bambino è catturato dalla morsa del tempo, dalle tenaglie del passato e le necessità del destino. Più in generale, dalla sovranità della casualità e del *continuum*. L'irruzione nell'esistenza del bambino dell'*es war* non indica nient'altro che l'irrompere del tempo; la cronologia dei momenti si fa strada ed esclude un'estasi invece in grado di sospendere il valore della cronologia e di ogni ragione. Più precisamente, *l'es war* strapazza quella che Nietzsche chiamerà "l'innocenza del divenire"; che, in fondo, non significa altro che il divenire è in ogni istante il regno dell'impossibile, di ciò che non si può prevedere, oltre il regime della storia e dei suoi legami.

Per Nietzsche, il bambino, che conosce sbagliando, incarna il modello di uno spirito animale-rivoluzionario. È infatti libero dalla coscienza del passato e per questo motivo rappresenta l'archetipo, paradossalmente, di un uomo d'azione; il suo *errare* fa di ogni sua esperienza veramente un'esperienza da cui, peraltro, non trae nessun insegnamento particolare. Ma tutto questo è vero solo sino a quando, però, non diventa preda dell'*es war*: «Il bambino che non ha ancora nessun passato da rinnegare e che giuoca in beatissima cecità fra le siepi del passato e del futuro. E tuttavia il suo giuoco deve essere disturbato: anche troppo presto egli si risveglia dal suo oblio. Allora impara a intendere la parola "c'era"» (Nietzsche, 1991, p. 8).

È noto che per Nietzsche il bambino, *das Kind*, non è propriamente un uomo, essenzialmente perché privo di una coscienza del tempo; piuttosto, assomiglia a un animale: la sua esistenza si consuma interamente nell'istante, nel gesto imprevedibile e imprevisto. E come un animale, il bambino agisce – alterando le relazioni che imbastiscono la forma del mondo – perché sa illudersi. Tra le mani di Nietzsche, il fanciullo si rivela un essere tragico; più precisamente, apollineo, perché assorbe il terribile fascino della vita senza averne alcuna conoscenza particolare.

Che cos'è un'azione? L'azione, come accade all'animale nel suo rapporto con il tempo, è un'esperienza da cui non traiamo alcuna conoscenza; di cui, più precisamente, non abbiamo coscienza: è un lampo, un'infrazione. L'esperienza, nella filosofia nietzscheana, è quanto di più raro, singolare, prezioso ci sia. È cosa a tal punto inconsueta che per assaporare una vera esperienza dobbiamo diventare quello che (culturalmente) non siamo più, animali, e sapere che il meglio che la vita ci offre potrebbe ridursi a un solo istante; ma, certo, un istante di autentica felicità.

La questione dell'infanzia, la sua parentela con l'animalità, in Nietzsche non si esaurisce nei primi anni di Basilea. Se rapidamente abbiamo detto del primo capitolo della seconda *Considerazione* inattuale, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, un altro momento cruciale affiora all'inizio di *Così parlò Zarathustra*, nel primo discorso di Zarathustra, *Le tre metamorfosi*, laddove si consegna al bambino un compito iperbolico: portare l'umanità oltre se stessa; che significa per Nietzsche, innanzitutto, come qualsiasi vera rivoluzione dovrebbe prevedere, oltre la logica del tempo cronologico, in una temporalità altra, composta da sconessioni, rotture, eventi. Il fanciullo si prende in carico questa impresa perché non soltanto si è liberato dalla Legge del "tu devi", ma incarna «innocenza e oblio»; sprigiona un sì alla vita che condensa la miriade dei suoi legami, contraddizioni, divagazioni. Nel fanciullo si annida il «gioco della creazione» (Nietzsche, 1968, p. 25).

Il bambino non è un animale eppure non ha alcuna coscienza del tempo; il passato per lui effettivamente passa. In questa sua forma d'impotenza si cela la sua forza più grande: essere svincolato dal dominio e dolore de tempo. Ma la formula di ogni casualità e cronologia, *l'es war*, il c'era una volta, prima o dopo, conduce il bambino nella costellazione del tempo; lo consegna, cioè, alla logica della mancanza, dell'oggetto mancante, di ciò che non abbiamo più perché appare irrimediabilmente consumato-passato.

Collodi, beffando la tradizione del "C'era una volta...", scaglia le vicende di Pinocchio in uno universo in cui lo sviluppo del tempo storico, le adesioni logiche, le continuità cronologiche, le vicende del senso, smarriscono qualsiasi velleità e legittimità. Lo fa a modo suo, con un timbro speciale: non ribaltando il tavolo, ma scavando dall'interno ciò che si tratta di erodere. Non elimina quindi il "C'era una volta" ma ne ricalca la traccia per rendere la sua supremazia dissonante. "C'era un volta..." nient'altro che un pezzo di legno; il cui destino era di ardere. Nient'altro, viene da pensare a Derrida, di quel che resta del fuoco: cenere, resti, memorie di mondi perduti, sopravvivenze. *Le avventure di Pinocchio* sono il racconto di una sopravvivenza; si sopravvive alla propria fine, al proprio incenerirsi. In Pinocchio, in questo senso, prende corpo l'eccedenza di un pezzo di legno.

Ma c'è ancora di più: *l'es war* nietzscheano è l'irruzione del tempo nel tempo estatico del bambino; è l'adulto che cattura l'animalità infantile. Ma, come nota Collodi, tutto ciò per il ragazzo-burattino è

proprio ciò che non può avvenire: la sua magia è che non può diventare grande. Vale a dire, la sua temporalità ritrae una sequenza ininterrotta di eventi, disfatte, ripiegamenti, fughe in cui l'esperienza del passato, la ragionevolezza del Grillo-parlante, non ha cittadinanza (Pinocchio «non conosce la lenta apprensione del futuro, non si deposita in lui il passato»; Manganelli, 2002, p. 30). Per dirla altrimenti, il bambino cui pensa Nietzsche non ha auto-coscienza: non sa di essere un bambino. Assomiglia a Pinocchio che dice di sé tutto e il contrario di tutto e si rivela allergico a qualsiasi forma d'introspezione. Diventa animale, vegetale e così via; perché coincide interamente con ciò che diventa, senza *essere* fino in fondo ciò che è: «Il burattino non ha memorie; non rammenta neppure se stesso» (p. 73). Pinocchio non fa esperienza delle proprie esperienze («è inaccessibile all'esperienza»; p. 105); sbaglia sempre di nuovo, commette le solite impudenze: ciò che è stato è come se non avesse presa su di lui.

Il burattino non fa esperienza delle proprie esperienze perché si affida, non è un paradosso, soltanto all'esperienza; al suo evento. Collodi, durante i primi anni della formazione dello Stato unitario, rivelando una diffidenza notevole per il valore prima di ogni altra cosa simbolico delle istituzioni (su tutte la scuola chiamata a trasmettere valori 'umanistici'; ma potrebbe mai apprendersi chi umano non è?), procura al burattino l'idea assai genuina che s'impara soltanto facendo esperienza diretta delle cose. E così Pinocchio, voltando le spalle al progresso, alla conoscenza, alle nuove istituzioni, sembra evadere dalla storia, dal suo tempo, mentre attraversa un tempo senza tempo, immerso in una dimensione quasi preistorica. Forse è questa la ragione, a pensarci bene, per cui abbiamo a che con un pezzo di legno, un vegetale?

3. Morte e resistenza

Chi è Pinocchio? Non è forse un gesto fuori posto interrogare la figura di Pinocchio riproponendo la domanda tragica per eccellenza che torchia Edipo? Le cose per Edipo effettivamente precipitano quando il re di Tebe inizia a prendere coscienza, senza ancora veramente sapere, della sua storia (ma in realtà sa tutto troppo bene e forse per questa ragione si permette di non sapere). Non a caso chi lo ama vuole fermarlo; sono memorabili le parole che la moglie-madre Giocasta rivolge a Edipo: «Infelice! Che tu non debba mai sapere chi sei!».

Con Pinocchio siamo noi a porre la domanda: chi sei tu Pinocchio? Pinocchio potrebbe interrogarsi? Potrebbe giungere uno come lui a un grado simile di (auto)coscienza? Chi è Pinocchio? È chi tenacemente resiste alla propria fine: corre, fugge, si trasforma. È un terribile ingenuo, cascando tra le braccia del Gatto e la Volpe, ma sa essere anche assai sveglio. Come Charlot di *Tempi moderni*, la sua riluttanza nei confronti del mondo così com'è non è frutto di calcoli, prese di coscienza particolari, ma dettata dalla spontanea e

continua brama di divenire ciò che non è. Chi è Pinocchio? La domanda per la fiaba di Collodi forse si dimostra mal posta: il burattino è in fuga da qualsiasi identità (prima fra tutte quella che ci consegna la morte: essere un cadavere); la sua storia è strana, poco chiara, le sue provenienze incerte e sorprendenti (al Mangiafoco: «La mamma non l'ho mai conosciuta»; Collodi, 1993, p. 73). Per questo motivo, prodigiosamente, letteralmente e letterariamente, Pinocchio sopravanza la morte: è sempre prossimo alla morte, come accade a chiunque si ritrova in fuga innanzitutto da sé stesso, nondimeno riesce immancabilmente a eluderne la cattura pure quando sembra troppo tardi (la fine del burattino e il suo diventare ragazzo al termine della fiaba, come diremo tra poco, sono ancora un espediente per sfuggire la morte). D'altronde, potremmo chiederci, che cosa muore con la morte di un pezzo di legno, di un burattino dalle fattezze ambigue?²

La novella di Collodi è segnata da una pratica della distruzione che alimenta le avventure del burattino realizzato da Geppetto. E come avviene in ogni esperienza della distruzione degna di questo nome essa non può essere presentata in maniera lineare, mediante le regole della causalità; ogni pratica della distruzione che non sia una mera forma di trasgressione infatti non può che raccogliere nel gorgo del suo vortice pure ciò che la deve raccontare e alimentare.

In una conferenza del marzo 1987, all'*École nationale supérieure des métiers de l'image et du son* (il Femis), Deleuze, prendendo in prestito un'intuizione di André Marlaux, stabilisce un legame fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza. Ma fa anche di più specificando verso che cosa si tratta di resistere con l'opera d'arte (o meglio: con l'atto di creazione): la morte. Per Deleuze, dunque, è possibile cogliere nell'atto di creazione un gesto che s'impegna a tenere lontana la morte; vale a dire, la cessazione delle linee di fuga del divenire che ci consegnano la chance di diventare imprevedibilmente la nostra stessa differenza.

Chiamo in causa Deleuze qui perché si ha l'impressione che le avventure consumate dall'opera d'arte di Geppetto e Collodi, Pinocchio, siano una permanente collezione di vie di fuga dalla morte; vale a dire, potrebbero rivelare la loro piena spregiudicatezza se fossimo in grado di inquadrarle nello spettro teorico schiuso dalla tesi deleuziana sull'arte.

La morte in Pinocchio, prima di ogni altra cosa, rappresenterebbe la definizione di un'identità stabile e riconoscibile; non un'identità immaginata e costantemente destinata a trasformarsi, ma un'identità

² Come è stato giustamente notato (Cervini, 2019), recentemente, nel suo film su *Pinocchio* (2019), Matteo Garrone coglie forse meglio di altri, almeno tra quelli che lavorano con Pinocchio e le immagini, cioè, tra chi fornisce ciò che manca al Pinocchio di Collodi, un aspetto decisivo: la co-implicazione tra umanità e burattino perché le avventure di Pinocchio si consumano in una soglia tra le due dimensioni e non in un'alternanza di contrapposizioni. Garrone sin dai caratteri del bambino, quasi legnoso nell'aspetto, nella tintura della pelle, cattura quest'aspetto. Nessuno sa veramente con chi ha a che fare quando si rivolge a Pinocchio: burattino, bambino e molto altro: «Non è un bambino, né un adulto, non è umano né inumano, non è un burattino tradizionale né un soggetto autonomo» (Stewart-Steinberg, 2011, p. 17).

supposta come definitiva, adulta, inamovibile. In Pinocchio, allora, la resistenza alla morte giunge sino al punto in cui si muore per non doverlo fare più; per smettere di morire e finire (la prima versione di Pinocchio, *La storia di un burattino*, termina effettivamente con l'impiccagione del burattino-bambino come se l'eclissi della resistenza di Pinocchio, in realtà, nascondesse un segreto che giunge sino alla *Ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini: lo Stracci pasoliniano che deve morire “per ricordare a tutti di essere vivo”). Pinocchio resiste continuamente alla propria morte; ma c'è di più: il racconto stesso, si potrebbe dire, sopravanza persino il proprio tragico epilogo. Sopravvive infatti alla prima decisione di Collodi, che in *La storia di un burattino* (Collodi, 2019), uscito a puntate sul “Giornale per i bambini” tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881, raggiungendo solo quindici capitoli, la fa finita con le angosce e peripezie di Pinocchio: il figlio di Geppetto muore impiccato dal Gatto e la Volpe. Tuttavia, come per miracolo, come un povero cristo qualsiasi, grazie all'intervento della Fata, e delle manovre di un Falco, risorge e riesce a venire fuori dalla catastrofe. Collodi a questo punto riprende le avventure di Pinocchio, poco importa qui se sospinto dai suoi lettori o dai suoi editori³.

È fondamentale considerare la prima versione del racconto, quella che termina con la morte di Pinocchio, laddove come qui si nota la carica sovversiva speciale della fiaba collodiana; va ricordata innanzitutto perché nell'economica quantitativa della storia evidentemente i primi tre capitoli assumono uno spessore ancora più rilevante se valutati su un totale di quindici e non di trentasei come accade per la versione finale; ma ancora per un'altra ragione evidentemente correlata a questa: Pinocchio in *La storia di un burattino* non ha il tempo di diventare neanche idealmente un modello da seguire; la sua non è una storia di formazione ma soltanto di deformazione che ha l'incarico di lasciare un po' di amarezza e disorientamento (cfr. Bonanni, 2012).

Nel XV capitolo, l'ultimo di *La storia di un burattino*, compare una fisionomia gotica della fiaba: non soltanto la lunga agonia cristologica di Pinocchio lascia sbalorditi, ma ancora di più è il suo dialogo infruttuoso con la morte, che prende le fattezze della bambina da capelli turchini, a dare al capitolo una cupezza speciale. La bella bambina, la Fata, fa parte del regno dei morti e quando incontra per la prima volta il burattino è in attesa di una bara che la porti via. Pinocchio quindi parla con la morte, prova a persuaderla, ad essere protetto da lei; ma la morte non può salvare; e infatti, almeno al primo incontro, la Fata non si lascia intenerire dalle preghiere del figlio del falegname e lo abbandona nelle mani del Gatto e la Volpe.

Pura tragedia: Pinocchio è uno da evitare, da cui tenersi alla larga, se non si vuole finire come lui.

³ Sulla presenza di due storie di Pinocchio, quella che lo lascia morire nel capitolo XV della versione definitiva, inglobata in quella più ampia, dove invece Pinocchio alla fine diventa un bravo ragazzo, si fonda la classica lettura di Emilio Garroni della fiaba di Collodi (Garroni, 1975).

4. L'amicizia

L'esistenza di Pinocchio è una continua girandola d'invenzioni, errori, trabocchetti, colpi di genio, bugie, lo dicevamo, per resistere alla morte. Pinocchio, ad esempio, tante volte sfugge al fuoco e si mette in salvo sempre per un pelo (Pinocchio è perseguitato dal fuoco: nella casa di Geppetto, da Mangiafoco, e poi nel XIV capitolo, sul pino dove si ricovera per sfuggire al Gatto e la Volpe, i suoi assassini). Il suo grido all'ombra della sentenza di morte emessa da Mangiafoco è un programma d'esistenza di ampio respiro: «Non voglio morire, non voglio morire!». Per uno come Pinocchio, un essere dalla natura indefinita, burattino, bambino, animale, insomma, un mutante, l'intera vita è un'esperienza, lo ripeto volentieri, della sopravvivenza. Come se nel romanzo di Collodi la soglia tra la vita e morte fosse una dimensione indecidibile che appartiene a una sfera del divenire che ci permette di non continuare ad essere ciò che siamo e quindi ci consente di evitare di morire vivendo.

Le *Avventure* mettono in scena esattamente questo trauma: le creazioni di mondi che Pinocchio continuamente escogita sono una via di fuga dalla cattura della morte. Come evitare che questa fuga dalla morte non si traduca però in un sequestro dell'intera esistenza di Pinocchio? In altre parole, come scongiurare che la curiosa diversità di Pinocchio, la sua incredibile vitalità e ininterrotto gioco di trasformazioni, non diventi essa stessa incredibilmente un apologo dell'identità? Il selvatico Pinocchio non manca di coraggio; non teme la fine del tempo; è alla ricerca continua di un gesto che infranga ciò che blocca il suo divenire e divagare. Neppure le sue infinite metamorfosi a questo punto devono diventare la fonte di un'immagine prefissata. Insomma, non può vivere in una mera dimensione dionisiaca, dove tutto diviene e si annienta; un burattino dovrà pur avere un (suo) sogno da realizzare, per quanto irrealizzabile.

Per non morire, per resistere alla morte, bisogna imparare a vivere; si tratta di un apprendistato naturalmente lungo, accidentato e probabilmente senza fine. Per Pinocchio, questa via difficile e tortuosa, piena d'ostacoli e occlusioni, che impone tanto coraggio, inizia in nome di un legame, l'amicizia, che presenta i tratti di una relazione insondabile, libera, non necessaria. Pinocchio è un vagabondo ma non un solitario; provoca un'assemblea di amici poco raccomandabile e persino impossibile: la comunità dei burattini. Ebbene, in nome dell'amicizia, si può morire: la fuga dalla morte si può interrompere perché, in fondo, Pinocchio non è prigioniero neppure della sua libertà e delle sue aporie. Un coraggio, il suo, che non è astratto: non presenta nulla di eroico, ma emerge nel caso concreto, nella mera contingenza che lo lega ad altri sventurati come lui.

Dopo che è stato graziato da Mangiafoco, Pinocchio, in una scena teatralmente drammatica, si dichiara pronto a sacrificarsi al posto di Arlecchino («il vero amico mio»; p. 75), destinato ad ardere perché il montone del burattinaio sia cotto a dovere⁴. Al cospetto delle intenzioni di Pinocchio, Mangiafoco, pure lui padre, padre del suo circo, recede; fa un passo indietro, rivela la sua natura di Orco, Tiranno, Burattinaio, dal cuore buono. Ma c'è di più secondo Manganelli: Mangiafoco e Pinocchio insieme commettono «regicidio» (Manganelli, 2002, p. 70); certo, alla Collodi, non si muore veramente: i re non perdono la testa. Più acutamente, si fa del teatro: svanisce il Mangiafoco-Orco e rimane il burattinaio dall'indole generosa. Pinocchio, in questa maniera, non rifiutando la morte, svelando anche a sé stesso il proprio coraggio, nel suo itinerario verso la morte non la smette di contribuire alla defenestrazione dei Tiranni.

Pinocchio è povero; la sua indigenza è terribile: manca di tutto per poter vivere. La sua condizione è ai bordi di ogni comunità: straccione, vagabondo, plebeo. Le sue avventure, lo dicevamo, sono quelle di chi vive sulla soglia della fine (ogni tanto va pure oltre e penetra nel regno della morte); d'altronde, è la sua stessa natura ad essere composta da resti: Pinocchio è un residuo, quasi un rifiuto. Eppure, da questa minorità, erompe l'impossibile: prende parte di una comunità di amici che lo riconoscono senza mai averlo visto prima. I burattini di Mangiafoco vedono una creatura con cui percepiscono di avere un legame speciale. Quella dei burattini appare davvero una "comunità senza fondamento" basata su una fratellanza che nella sventura e nella gioia di vivere trova un movente formidabile.

Pinocchio sembra una rimanenza, una sopravvivenza, innanzitutto perché appartiene alla fantasia di Geppetto: il falegname desidera pane e vino; niente di più. Il burattino doveva rendersi utile e permettere al vecchio falegname di tirare avanti. Pinocchio ritrae prima di ogni altra cosa la materializzazione di un sogno di Geppetto: garantirsi di che vivere facendo un po' l'artista e un po' il saltimbanco. Ma pure di fronte a questo proposito minimo, è come se Pinocchio sapesse, o meglio intuisse (ha del gran fiuto il ragazzo; sarà grazie al suo naso abnorme?), che essere il sogno di un altro è molto imprudente; si tratta di una trappola da evitare. Pinocchio lo percepisce molto rapidamente e allora diserta il sogno del padre: è un vagabondo; forse un buono a nulla, ma non uno che vuole essere ingabbiato nel sogno di un altro prima di sperimentare il proprio destino. Non è lui che realizzerà il sogno del padre; eppure, proprio grazie a questa diserzione del burattino di legno, Geppetto scopre il proprio amore sconsiderato verso un burattino. Venendo meno al sogno del padre, Pinocchio libera lo stesso Geppetto dalle sue fantasie

⁴ Sulla pulsione di morte che attanaglia Pinocchio, sin dall'incontro con Mangiafoco, e che in questa pulsione, si potrebbe aggiungere, troverebbe però la sua umanità, cfr. Gagliano, 2002.

maledettamente inchiodate alla servitù di un altro essere vivente (pezzo di legno, animale, ragazzo, burattino che sia).

«Il sogno di coloro che sognano concerne innanzitutto coloro che non sognano. Perché questo li concerne? Perché non appena c'è sogno dell'altro, c'è pericolo. Il sogno degli altri è sempre un sogno divorante che rischia di inghiottirci [...]. Diffidate del sogno dell'altro, perché se siete presi nel sogno dell'altro, siete fregati» (Deleuze, 2013, pp. 16-17). Chi, come Pinocchio, non ha nulla, non ha altro da fare che tenere vivo questo nulla; cioè, deve divenire dentro questo nulla per resistere al nulla. Il desiderio di Geppetto va quindi deluso altrimenti Pinocchio sarebbe diventato nient'altro che la proiezione dell'immaginazione del padre. Per Pinocchio, invece, diventare bambino – ma diventa tante altre cose nel frattempo – si rivela una forma radicale di defezione dal sogno dell'altro; si tratta di deludere il grande padre, i suoi abbagli, per liberare entrambi dalla voracità del sovrano.

L'epilogo della fiaba allora probabilmente è meno intollerabile di come pretende Manganelli. Nella versione definitiva, *Le avventure di Pinocchio*, il burattino scompare, muore, resta soltanto il bambino. Diventando un «ragazzino perbene» (Collodi, 1993, p. 281) come tutti gli altri, il burattino, animale, vegetale, vagabondo, infine svanisce. Si può dire semplicemente che Pinocchio è soffocato dalla sua bontà? Questo è il dramma di Pinocchio come pensa Manganelli – parla di suicidio – senza farsene una ragione? Non c'è via di scampo?⁵

Vorrei avanzare un'altra ipotesi meno drastica: non si tratta di un'altra deviazione di Collodi, tutt'altro che pacifica, la conclusione classicamente ottocentesca del capitolo finale? Non è un estremo cambio di gioco terminare moraleggiando sulle buone azioni di un bambino, già burattino, normalmente sempre in fuga da sé stesso (epilogo preparato con dovizia: la morte di Lucignolo, il lavoro, l'impegno nel prendersi cura del padre, lo studio, ben inteso non a scuola ma da auto-didatta)? Non è la più inquietante conclusione per un pezzo di legno? Il più sconcertante non è pensare a un bravo ragazzo con quell'equivoco passato alle spalle; a un ragazzo che ha conosciuto la morte, che dalla morte si è fatto curare? Non è questo l'ultimo colpo di teatro inferto da Collodi persino nei confronti di chi rovescia le regole del gioco ma resta impigliato nel mero gesto di ribaltamento?

Pinocchio appare un illuso nel senso dell'apollineo nietzscheano: ama perduto la vita perché è catturato da un'infinita immaginazione che lo spinge a cambiare continuamente forma; è un tipo strano

⁵ «La forma della trasformazione per noi è la morte: e le ultime righe, che trattano della trasformazione di Pinocchio, raccontano la morte di Pinocchio. Durante la notte, durante il sogno, Pinocchio ha scelto di morire [...]. Egli ha usato tutta la sua leggenda, tutto il suo destino per uccidersi: e con il suo suicidio tutti i mostri che esistevano come destino di Pinocchio scompaiono per sempre. Nessuno poteva uccidere Pinocchio, se non Pinocchio; nessuno se non lui poteva far morire quel suo legno "durissimo". Ma vi è del mistero in questa morte. Il burattino di legno ha scelto la morte perché potesse cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne; ma non si è trasformato» (Manganelli, 2002, pp. 203-204).

che dice qualche bugia, invero senza mai esagerare, perché in questa maniera può schiudere infiniti sentieri per la sua esistenza. Se come pensa amaramente Manganelli, il finale de *Le avventure di Pinocchio* è il luogo di un suicidio, in ciò ricalca, in realtà, la sottilissima caparbieta della fiaba di dissolversi celando il proprio carattere angoscioso. Interrompere le trasformazioni del burattino non è un ultimo, ingegnoso colpo di genio: l'applicazione di una forma, l'avverarsi di un sogno, per chi è immancabilmente travolto dall'essere del divenire? Se Collodi nella prima versione del romanzo, *La storia di un burattino*, conduce il suo mutante ibrido verso una conclusione tragica, probabilmente con il finale delle *Avventure* dimostra di comprendere che quella soluzione rischia di smentire l'audacia sovversiva evocata da Pinocchio perché la riconduce a un *sensò*, a un movente, per quanto appunto tragico.

Si potrebbe osare ancora un po' e immaginare che in Collodi con la destituzione delle figure della sovranità anche la tragedia non ha più un luogo per manifestarsi. La scelta di risolvere le *Avventure* con il divenire-bambino del burattino potrebbe svelare quindi l'intenzione di sottrarsi al vincolo della carica tragico-romantica che pure alimenta l'arte di Collodi; questa decisione evidentemente emancipa Pinocchio dal destino tragico che lo attendeva inesorabile sin dall'inizio delle sue traversie.

Bibliografia

Bonanni, V., 2012, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in "Cahiers d'études italiennes", 15, pp. 229-240.

Cervini, A., 2019, *Play it again, Pinocchio!* "FataMorganaWeb"

(<https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2020/01/20/pinocchio-matteo-garrone-2/>)

Collodi, C., 1993, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.

Collodi, C., 2019, *Pinocchio. La storia di un burattino*, Palermo, il Palindromo.

Deleuze, G., 2013, *Che cos'è l'atto di creazione?*, traduzione italiana di A. Moscati, Napoli, Cronopio.

Deleuze, G., Parnet, 1998, C., *Conversazioni*, traduzione italiana di G. Comolli, Verona, Ombre Corte; ed. or. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

Gagliano, M., 2002, *Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino al replicante*, in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, pp. 95-111.

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

Gasparini, G., 1997, *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e Pensiero.

Manganelli, G., 2002, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi.

Nietzsche, F., 1968, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi; ed. or. *Also Sprach Zarathustra*, De Gruyter, Berlin, 1968.

Nietzsche, F., 1991, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, traduzione italiana di S. Giametta, Milano, Adelphi; ed. or. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für dal Leben*, De Gruyter, Berlin, 1996.

Stewart-Steinberg, S., 2011, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, traduzione italiana di A.M. Paci, Roma, Elliot; ed. or. *The Pinocchio Effect. On Making Italians, 1860-1920*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.