

PINOCCHIO
L'obstination
du devenir

PINOCCHIO
The persistence
of becoming

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

Pinocchio: the persistence of becoming

Pinocchio: l'ostinazione del divenire

N° 5, 2/2020

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

Numéro 5 - 2/2020

ISSN de la revue 2609-2484

Rédaction

Directeurs: Pierandrea Amato, Luca Salza

Comité scientifique: Thamy Ayouch, Etienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain Brossat, Alessia Cervini, Fabio Ciaramelli, Georges Didi-Huberman, Thomas Dutoit, Michèle Guillemont, Jean-Paul Manganaro, Gianluca Miglino, Pietro Montani, Giorgio Passerone, Camille Schmoll, Gianluca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanardi

Comité de rédaction: Irene Calabrò, Mariavita Cambria, Dario Cecchi, Massimiliano Coviello, Rosa Alba De Meo, Fanny Eouzan (coordinatrice), Dorothée Haag, Stéphane Hervé (coordinateur), Andrea Inzerillo, Costanza Jori, Fabien Lacouture, Beatrice La Tella, Marie Morisset, Matilde Orlando, Fabio Domenico Palumbo (coordinateur), Victoria Rimbert, Giuliana Sanò (coordinatrice), Nadège Sieckelinck (secrétaire de rédaction), Marco Tabacchini, Francesco Zucconi.

Projet graphique: Errata Studio

Avec la collaboration du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille et du département de Philosophie de l'Université de Messine.

Contact

contact-revue-k@univ-lille.fr / krevuecontact@gmail.com

www.facebook.com/krevuedestituant/

<https://revue-k.univ-lille.fr>

I contributi pubblicati da «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» sono stati precedentemente sottoposti a un processo di peer review e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. I direttori e i capi di redazione revisionano la correttezza delle procedure e approvano o respingono in via definitiva i contributi. La rivista «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» e tutti i contributi in essa contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported: pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli contributi, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali né la si trasformi o modifichi.

Les contributions publiées par «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» ont été préalablement soumises à un procédé d'évaluation par des pairs - peer review : leur publication est donc subordonnée au résultat positif d'une évaluation anonyme faite par deux experts, qui ne font pas nécessairement partie du Comité scientifique. Le Comité de direction vérifie l'exactitude des procédures et approuve ou rejette de manière définitive les contributions. La revue «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» et toutes les contributions qu'elle contient sont distribuées avec la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé : l'on peut donc télécharger, imprimer, photocopier et distribuer la revue et chaque contribution individuellement, tant que l'on précise correctement la paternité de l'œuvre qu'on ne l'utilise pas à des fins commerciales et qu'on ne la transforme ni ne la modifie.

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

ANNO III 2020 (2), 5

Pinocchio: the persistence of becoming

Pinocchio: l'ostinazione del divenire

Indice / Table des matières / Contents

Editorial / Editoriale

Pinocchio: the persistence of becoming – pp. 5-7

Pinocchio: l'ostinazione del divenire – pp. 8-9

Essays

Giancarlo Alfano, *Pinocchio, ovvero l'ostinazione dell'incompiutezza* – pp. 11-22

Alain Brossat, *La petite caillera transpécifique (un nom qui porte bonheur)* – pp. 23-34

Gianluca Solla, *Del legno o della fame* – pp. 35-47

Fabio Palumbo, *Pinocchio e la bella Bambina dai capelli turchini. C'era una volta il desiderio* – pp. 48-57

Fabien Lacouture, *Pinocchio et Peter Pan, la tragédie de l'enfance* – pp. 58-78

Sylvie Martin-Mercier, *Du marionnettiste au capitaliste : variations autour de la fonction éducative de Mangefeu* – pp. 79-92

Roberto Cerenza, *Pinocchio e la creazione del vincolo* – pp. 93-106

Pierandrea Amato, *Filosofia della miseria. Pinocchio e il Sovrano* – pp. 107-121

Interviews

« Dare dignità e voce alla disubbidienza ». *Conversazione con Babilonia Teatri, sullo spettacolo Pinocchio (2012)* – pp. 123-130

« Donner de la dignité et une voix à la désobéissance ». *Conversation avec Babilonia Teatri, autour du spectacle Pinocchio (2012)* – pp. 131-139

Pour une transe-danse, de la photographie à la scène. Entretien avec Alice Laloy – pp. 140-146

Works

Carmelo Bene, *Pantin pour l'éternité* – pp. 148-151

Alice Laloy, *Trois photos de la série Pinocchio* – pp. 152-154

Laurent Quinton, *Poème sur Pinocchio (Disney, 1940)* – pp. 155-160

Readings

Cristian Invidia, *C.B. maschera di Pinocchio* – pp. 162-175

Oriane Maubert, *Pinocchio danse : le geste à l'intérieur de l'image fixe. Alice Laloy, Pinocchio (live)*
pp. 176-186

Cécile Auzolle, *Pinocchio de J. Pommerat et P. Boesmans (2008-2017) : être, devenir* –
pp. 187-204

Massimiliano Coviello, *Da Pinocchio a Westworld. Epopea e fallimento del ricominciamento* –
pp. 205-215

Florence Pignarre, *David du film A.I. : un Pinocchio des temps modernes* – pp. 216-231

Alessia Cervini, *Della morte e di altre forme di resistenza. Su Pinocchio di Matteo Garrone* –
pp. 232-238



Editorial / Editoriale

Pinocchio: the persistence of becoming

Pinocchio: he is a puppet who talks and acts like a child, even if he is not a "real child". Pinocchio has two eyes, two arms, two legs, a mouth, a nose, yet his is not a "real" body. Pinocchio is above all what he is not: his identity is always placed on a threshold, imagined by himself and by all those he meets on his path. Pinocchio is the name of a life that is both inorganic, human and animal. This is why it emerges as the possible and overbearing name of a radical abandonment from the logic of every identity: being at the same time oneself and the other from oneself, is always changeable, fatally incomplete and indeterminate. Perhaps this is why he is a wanderer, capable of creating a community of disreputable and even impossible friends (think of the puppet community).

Conceived by Carlo Collodi as a serial novel for children, in 1881. Pinocchio. The story of a puppet is a tale that in particular reveals and highlights the anxieties of the adult world and the discomfort of childhood suffocated in a universe of dangerous and violent relationships. So much so that, in the first version, the story ends with the death of Pinocchio who "stretched his legs and, given a great jolt, remained there as if insensitive" before becoming a child. The great success of the public pushes the publisher to ask Collodi to follow up on the story. The second version, *The Adventures of Pinocchio* (1883), brings the puppet back to life and brings to a completely different conclusion the story of the puppet, who eventually becomes a "real child". However, on several occasions Collodi's work distances itself from the ascending dynamics of the moral tale, to the point of overturning the idea that the humanizing metamorphosis of the puppet is in itself an edifying event.

The double soul of Pinocchio - puppet and child - emblematically conveyed by the two versions, attributes to Collodi's novel the nature of a mysterious, symbolic and cursed work. In fact, the same nature that made his work famous all over the world and also made it a source of inspiration for the rewriting of adaptation works within the theatre and cinema, some of which destined to remain unfinished as in the famous case of the film never made by Federico Fellini. Perhaps this is due to the nature of the source text: an indomitable and in some ways unclassifiable, incongruous and double text, like the character who gives the story its name. Yet, for the same reason, Pinocchio is a literary work that has never stopped communicating with other artistic forms: theatre, cinema, music. In this vein, since the first illustrative versions of the work, Pinocchio has already appeared as a universe of figures, symbols and allegories that have made it possible to transform the story into images or single acting gestures.

What does it mean for a puppet to become a child and for a child to become a grown man? To what extent can this process become a metaphor for an entire country and for the unfinished "educational path" of which Suzanne Stewart-Steinberg speaks in her *Pinocchio Effect* (2011)? Many argue that Collodi's work represents a precious document for reading one of the most significant pages in Italian history, immediately after the Unification. Against the light, one finds in Pinocchio a testimony of social and economic history, in which the school is entrusted with the problematic task of forming a nascent nation by educating it. Pinocchio is therefore, in its complexity, an opportunity to verify whether a pedagogy capable of educating to disobey is conceivable, recovering the exemplarity of a farewell gesture (as Giorgio Manganelli claims in his formidable book dedicated to Pinocchio (1977), when he states that

educate disobey also means "disobedience to disobedience"). Keeping in mind that the "real" masters of Pinocchio are not masters, but shepherds, puppeteers and other children.

By withdrawing - almost systematically - from the school plans desired for him by a very poor and uneducated father who aspires to the cultural emancipation of his son, in the manner of Gramsci, Pinocchio is literally a figure of disobedience. He ignores his father's advice without any particular awareness, but as if driven by an impulse to life. He leaves school, rejecting the idea of becoming the model citizen that the nascent Italian state needs. However, it is worth noting that in Collodi's novel it is knowledge of the law (of the school, of the judge, of doctors) that is denounced, because it is extraneous to the life, candour and innocence of Pinocchio. On the other hand, the possibility of learning to live through a series of experiences not codified by social norms is not.

In the first version of the story, Pinocchio even ends up preferring a death by hanging to obedience, almost anticipating the death on the cross, experienced by Stracci (Pasolini *La ricotta*, 1963) who had to die "to remind everyone that he was alive". In fact, most of Pinocchio's adventures are a constant attempt to resist death until he penetrates time by becoming a child, emancipating himself from the fear of death (courage is the extreme sign of a transformation taking place), when he pushes Geppetto leaving the belly of the shark

It is in the wake of the contradictions and conflicts that mark Collodi's novel that Pinocchio becomes the figure shaped by Carmelo Bene of a childhood as an endless process, destined to remain open. Bene's dramaturgy suspends the moment of transformation and makes Pinocchio the very figure of becoming a child as a lasting and unlimited process. Bene focuses on the knots of the literary text and the personality of the character, interpreting the transformation of the wooden puppet into a child as a reflection of the Crucifixion and Resurrection. On the other hand, even before discovering that he is Pinocchio's father, Geppetto is a carpenter just like Giuseppe (there are, among other things, other biblical references, such as the reference to the belly of a large fish).

More generally, Pinocchio confirms himself as an opportunity to reflect, with the tools of psychoanalysis and beyond, on the question of identity, on the definition of the human being, in relation to what is not human: the inorganic on the one hand and animal on the other. The story of Collodi has in fact, among other things, the appearance of a real bestiary: cricket, cat, fox, donkey, snail, etc. Becoming what one is also means passing and understanding, just like Pinocchio does, the most radical otherness. It is only thanks to a long and adventurous itinerary made of unexpected events, encounters and setbacks that make us understand what we are not, that we can finally become what we are. Childhood is certainly the first part of this journey.

Trying to tell the childhood of a puppet is therefore an opportunity to question not only the educational aspect, but also the rebellious one, which typically manifests itself in this phase of life, questioning and upsetting both the regulatory protocols of society than the theological and teleological ancestry of the narrative. In the same way, the multiple creative acts that mark Collodi's tale provide above all to separate the linear narrative form from that typically present in children's stories. Collodi in fact invents an open universe where the threshold between truth and lie is a field that is usually indistinguishable (after all, the famous extension of the puppet's nose has a marginal weight in the course of history).

Although present in Collodi, it is no coincidence that the classic theme of lies as opposed to truth is instead strongly accentuated especially in the later softened versions of the story - that of Walt Disney above all - in which Pinocchio is punished for lies he says. In this regard, it seems useful to reflect on the value of the lie as Pinocchio proposes it to the reader: understood as a place of refusal and affirmation of one's independence. The lie, therefore, is not in contrast with a presumed, irrefutable truth, but it is an opportunity for a new truth, which is always the result of an interpretative operation. After all, as the

young Nietzsche thinks, Pinocchio's lies are that gesture that allows us to live; they represent the illusions that push us to act and try to transform the world in which we usually live and in which those like Geppetto have neither wine nor bread.

Pinocchio: l’ostinazione del divenire

Pinocchio: parliamo di un burattino, nato dalle mani di un povero falegname immerso nella miseria del mondo contadino. È un burattino che parla e si comporta come un bambino, anche se “bambino vero” non è. Pinocchio ha due occhi, due braccia, due gambe, una bocca, un naso, eppure il suo non è un “vero” corpo. Pinocchio è innanzitutto ciò che non è: la sua identità è sempre collocata su una soglia, immaginata da lui stesso e da tutti quelli che incontra sul suo cammino. Pinocchio è il nome di una vita insieme inorganica, umana e animale. Per questa ragione affiora come il nome possibile e prepotente di una diserzione radicale dalla logica di qualsiasi identità: essere allo stesso tempo sé stesso e l’altro da sé; la sua è un’esperienza in continuo divenire, fatalmente incompiuta e indeterminata. Forse per questo motivo è un vagabondo, uno in grado di creare una comunità di amici poco raccomandabile e persino impossibile (pensiamo alla comunità delle marionette).

Concepito da Carlo Collodi come un romanzo per ragazzi pubblicato a puntate nel 1881, *Pinocchio. La storia di un burattino*, è un racconto che svela e mette in luce soprattutto le inquietudini del mondo degli adulti e il disagio dell’infanzia soffocata in un universo di relazioni pericoloso e violento. Tanto è vero che, nella prima versione, la storia si conclude addirittura con la morte di Pinocchio che, ben prima di trasformarsi in bambino, «stirò le gambe e, dato un gran scrollone, rimase lì come intirizzito».

Il grande successo di pubblico spinge l’editore a chiedere a Collodi di dare un seguito alla storia e così la versione successiva, *Le avventure di Pinocchio* (1883), riporta il burattino in vita e conduce a tutt’altro esito la vicenda del burattino che infine diventa un “bambino vero”; sebbene la scrittura di Collodi a più riprese prenda le distanze dalla dinamica ascensionale del racconto morale, fino a rovesciare l’idea che la metamorfosi umanizzante del burattino sia di per se stessa un evento edificante.

La doppia anima di Pinocchio, burattino e bambino, che le due versioni della storia emblematicamente restituiscono, attribuisce al romanzo di Collodi il carattere di opera misteriosa, simbolica e maledetta che l’ha resa celebre in tutto il mondo: fonte d’ispirazione e punto di partenza per lavori di adattamento di riscrittura dal teatro al cinema, alcuni destinati - come nel caso famoso del film mai realizzato da Federico Fellini - a rimanere incompiuti, forse per la natura stessa del testo di partenza: testo indomito e per certi versi inclassificabile, incongruente e doppio, come il personaggio che al racconto dà il nome. Eppure, per la stessa ragione, *Pinocchio* è un’opera letteraria che non ha mai smesso d’instaurare un dialogo con altre forme artistiche: il teatro, il cinema, la musica. In questo solco, *Pinocchio* appare infatti un universo di figure, simboli e allegorie che, già dalle prime versioni illustrate del testo, hanno permesso che il racconto si trasformasse in immagini o in singoli gesti attoriali.

Ma che cosa significa per un burattino diventare un bambino, e ancora per un bambino diventare un uomo adulto? E in che misura questo processo può diventare metafora di un intero Paese e di un “percorso di formazione” incompiuta di cui parla Suzanne Stewart-Steinberg nel suo *Effetto Pinocchio* (2011)? Sono in molti a sostenerlo: l’opera di Collodi rimane un documento prezioso per leggere una delle pagine più significative della storia italiana, subito dopo l’unificazione. In controluce si ritrova infatti in *Pinocchio* una testimonianza di storia sociale ed economica, in cui alla scuola è assegnato il compito problematico di formare, educandola, una nazione nascente. Nella sua complessità, *Pinocchio* è dunque un’occasione per verificare se è concepibile una pedagogia in grado di educare a disobbedire, recuperando l’esemplarità di un gesto destituente (attenzione: educare a disubbidire significa anche, se non soprattutto, come pensa Giorgio Manganelli nel suo formidabile libro dedicato a Pinocchio (1977),

“disubbidire alla disubbidienza”). Tenendo presente che i “veri” maestri di Pinocchio non sono appunto maestri, ma pastori, burattinai, altri bambini.

Sottraendosi quasi programmaticamente al processo di scolarizzazione voluto per lui da un padre poverissimo e senza istruzione che quasi gramscianamente aspira all’emancipazione culturale del figlio, Pinocchio è letteralmente una figura della disobbedienza: disattende, senza alcuna presa di coscienza particolare, ma quasi come spinto da un impulso alla vita, i consigli del padre, diserta la scuola, rifiuta cioè l’idea di diventare il cittadino modello di cui il nascente Stato italiano ha bisogno. Tuttavia, vale la pena notare che nel romanzo di Collodi è la legge-sapere (della scuola, del giudice, dei medici) a essere denunciata, perché estranea alla vita, al candore e all’innocenza di Pinocchio, ma non la possibilità d’imparare a vivere attraverso una serie di esperienze non codificate dalle norme sociali.

Nella prima versione del racconto, all’obbedienza Pinocchio finisce per preferire persino la morte per impiccagione, quasi anticipando quella in croce dello Stracci pasoliniano (*La ricotta*, 1963) che doveva morire “per ricordare a tutti di essere vivo”. In effetti, buona parte delle avventure di Pinocchio sono un costante tentativo di resistere alla morte sino a quando, diventando bambino, Pinocchio penetra nel tempo, perché si è liberato dalla paura della morte (il coraggio è un segno estremo di una trasformazione in atto), nel momento in cui spinge Geppetto a lasciare il ventre del pesce.

È nel solco delle contraddizioni e dei conflitti che scandiscono il racconto di Collodi che Pinocchio diventa nelle mani di Carmelo Bene la figura di un’infanzia come processo senza fine, destinato a rimanere aperto. La drammaturgia di Bene sospende il momento della trasformazione e fa di Pinocchio la figura stessa del *divenire bambino* come processo durevole, illimitato. Bene si concentra sui nodi del testo letterario e su quelli caratteriali del personaggio, interpretando la trasformazione del burattino di legno in bambino come un riflesso della Crocifissione e della Resurrezione. D’altro canto, proprio come Giuseppe, ancora prima di scoprire di essere il padre di Pinocchio, Geppetto è un falegname (non mancano, fra l’altro, altri riferimenti biblici, come il rimando al ventre di un grande pesce).

Più in generale, *Pinocchio* si conferma come l’occasione per riflettere, con gli strumenti della psicoanalisi e non solo, sulla questione dell’identità, sulla definizione dell’uomo, in relazione a ciò che umano non è: l’inorganico, da una parte, l’animale dall’altra. Il racconto di Collodi ha infatti, fra le altre cose, l’aspetto di un vero e proprio bestiario: grillo, gatto, volpe, asino, lumaca, ecc. Divenire ciò che si è significa attraversare e comprendere, come fa Pinocchio, la più radicale alterità. Solo grazie a un lungo e avventuroso itinerario di eventi, incontri, intoppi inattesi che ci fanno conoscere ciò che non siamo, possiamo diventare ciò che siamo. L’infanzia è di certo il primo tratto di questo cammino.

Provare a raccontare l’infanzia di un burattino è dunque l’occasione per interrogare non solo l’aspetto formativo, ma anche quello ribelle di questa stagione della vita, mettendo in discussione e a soqquadro tanto i protocolli normativi della società quanto le ascendenze teologiche e teleologiche della narrazione. In effetti i molteplici atti di creazione che scandiscono il racconto di Collodi servono innanzitutto a disarticolare la forma racconto lineare tipica un tempo delle favole per l’infanzia. Collodi infatti inventa un universo aperto dove la soglia fra verità e menzogna è un campo di solito indistinguibile (peraltro in tutta la favola la celebre estensione del naso del burattino ha un peso tutto sommato marginale).

Non a caso il tema classico della menzogna contrapposta alla verità, pur presente in Collodi, è fortemente accentuata soprattutto nelle successive versioni edulcorate della storia – quella di Walt Disney su tutte – nelle quali Pinocchio è punito per le bugie che dice. In questo senso è forse utile tornare a riflettere sul valore della menzogna così come *Pinocchio* la propone al suo lettore: come luogo dello scarto e dell’affermazione della propria indipendenza, non in contrapposizione dunque con una presunta, inconfutabile verità, ma come occasione per una nuova verità, che è sempre il frutto di un’operazione interpretativa. In fondo, come pensa il giovane Nietzsche, le menzogne di Pinocchio sono quel gesto che ci permette di vivere; rappresentano le illusioni che ci spingono ad agire e a tentare di trasformare il mondo che normalmente abitiamo e in cui quelli come Geppetto non hanno né vino né pane.

Essays

Giancarlo Alfano

Pinocchio, ovvero l’ostinazione dell’incompiutezza

ABSTRACT: The essay interprets *The Adventures of Pinocchio* as a work of morphological instability. To this end, while acknowledging the importance of the pedagogical intention from which Collodi could move, the work presents evidence relating to the stylistic level (§ 1), the narrative organization (§ 2) and the figural construction of the conclusive sequence (§ 3). The analysis of these three levels confirms that the metamorphism so characteristic of the Collodian protagonist cannot be reduced to a teleological determinism.

Keywords: Stylistics, Narratology, Literary genres and narrative modes, Body, Metamorphosis

1. L’immagine del personaggio

Probabilmente tutti hanno in mente una “idea” di Pinocchio, una forma sua specifica che lo rende perfettamente distinguibile da chiunque altro. Tutti s’immaginano una sorta di *silhouette* slanciata, per quanto alta “appena un metro”, nodosa alle giunture, dai movimenti secchi, con la testa sproporzionata (troppo piccola) e il torace messo lì solo per tenere insieme il resto. E poi il naso, certo, il proverbiale naso di Pinocchio. E semmai il vestitino a fiori e il cappellino, anche se a un certo punto del racconto egli resta nudo e deve coprirsi con un vecchio sacco per i “lupini” (quasi fosse il figlioletto che Mena Malavoglia non ha mai avuto).

Il fatto che a nessuno venga mai in mente di mettere in questione l’immagine di Pinocchio, la sua consistenza di figura si spiega forse con la sua storia multimediale, iniziata fin dalla prima apparizione in volume con le celebri vignette di Mazzanti (1883) e da allora mai più interrotta, tra illustrazioni, interpretazioni cinematografiche e televisive o riscritture teatrali. A pensarci bene, la consistenza eidetica del personaggio di Collodi sarebbe allora da attribuire alla sua versatilità polimorfa, alla sua disponibilità a trasformarsi, adattarsi ai diversi mezzi della rappresentazione artistica, alla sua passività plastica.

In effetti, se lo si rilegge con attenzione – semmai lasciandosi guidare da alcuni dei suoi più attenti interpreti –, ci si accorge che il romanzo collodiano non sembra favorire una “saturazione” della immagine del protagonista: non solo mancano sue descrizioni accurate, ma capita anche che alcuni suoi fondamentali attributi subiscano importanti trasformazioni nel corso della vicenda. A partire dagli orecchi: dapprima assenti o quasi, se è vero che Geppetto “si era dimenticato di farglieli” (Collodi, 1995, p. 370) – “forse distratto (ha commentato Manganelli, 2002, p. 168) da qualche nodo o vena del legno” che ne “aveva forma o finzione” –, poi destinati a una crescita spropositata fino a raggiungere lunghezza (e pelosità) asinina (cfr. cap. XXXII).

La plasticità di Pinocchio si fa poi evidente sul piano del suo trattamento stilistico, quando si prendono in considerazione le metafore e le similitudini a lui applicate. Basti pensare alla corsa, che è tra le sue

prerogative principali,¹ per la quale egli è volta a volta assimilato a “un barbero” (Collodi, 1995, p. 369: cavallo arabo), “un capretto o leprottino” (p. 371), ancora “una lepre” (p. 407), o “un can levriero” (p. 430). “Nella fuga” – come ha osservato ancora Manganelli – “il vegetale Pinocchio trova le movenze degli animali dei boschi e delle maremme” (Manganelli, 2002, p. 31): ne deduciamo che l’applicazione in fin dei conti banale, fraseologica o catacretica, della *animal analogy* sembra svolgere una funzione più profonda di una semplice attribuzione qualitativa (“correva veloce”).

Ne siamo messi sull’avviso dalla similitudine con l’anguilla, che nella seconda delle tre occorrenze in cui è riferita al protagonista (cap. VIII, XXVIII, XXXIV) viene interpretata drammaticamente “alla lettera”. Rimasto impigliato nella rete del Pescatore verde, Pinocchio, al pari di un’anguilla, si agita nel tentativo di liberarsi dalla situazione in cui è venuto a trovarsi: ma il terribile orco non molla, e infarina alacramente il suo “pesce burattino” per gettarlo nella padella dell’olio (Collodi, 1995, p. 469). Come si vede, il protagonista è “realmente” un’anguilla: egli cioè si trova nella medesima situazione di quel pesce quando viene catturato.

Né questo è l’unico caso apparentabile a quel peculiare ambito che Pier Massimo Forni (2008) ha definito della “metafora realizzata”, ossia di quel dispositivo stilistico in base al quale l’“immaginazione retorica” rende possibile la trasformazione in racconto di “frammenti metaforico-discorsivi”, facendo diventare “reale”, almeno sul piano diegetico, ciò che sarebbe soltanto metaforico (Forni, 2008; cfr. Forni, 1992). La medesima logica è attiva infatti anche nella celeberrima metamorfosi del burattino in asinello (cap. XXXII).

L’episodio del Paese dei Balocchi è anzi particolarmente significativo della costruzione letteraria del capolavoro di Collodi. Si deve infatti notare a un primo livello la coerenza dei riferimenti interni: nel cap. XXIV Pinocchio si rifiuta di tirare un carrettino dichiarando di non voler lavorare come un “somaro” (Collodi, 1995, p. 449); nel successivo capitolo XXVII egli viene provocato dai compagni di scuola che lo minacciano di picchiarlo appunto come “un somaro” (p. 459); nell’ultimo capitolo infine, dopo esser tornato burattino e aver salvato Geppetto dal ventre del pesce-cane, egli si abbassa volontariamente al lavoro di un “ciuchino”, tirandolo il bindolo di un pozzo (p. 521). L’odiosa metamorfosi asinina si chiarisce insomma come l’evidente punizione di un ragazzo per la sua cattiva condotta e, si direbbe, per lo scarso rendimento, così da “realizzare” quel banale giudizio scolastico che sintetizzava la mediocrità di un alunno stigmatizzandolo come “somaro” (del resto, così l’espressione va intesa nelle parole di Giangio alla fine dell’opera, p. 522).

¹Cfr. Bairo, 2000, il cui incipit settenario – “pinocchio fuggitore/ all'alba, nel levare/ chiodoso delle gambe” – sigilla splendidamente la silhouette di un adolescente che tenta di sottrarsi alla legge del protagonista. Del resto, la “fuga è una delle forme, delle strutture del solitario Pinocchio” (Manganelli, 2002, p. 31).

La “asinizzazione” del protagonista si offre dunque davvero come 'realizzazione' di una metafora. Sia nel senso individuato genialmente da Giorgio Manganelli quando nel suo “libro parallelo” ha spiegato che la metamorfosi “coincide con l’assunzione corporale di una metafora sociale; egli viene ‘cambiato’ perché il linguaggio della società lo ha raggiunto, lo ha stregato” (Manganelli, 2002, p. 169; cfr. Bonanni, 2020). Sia nel senso, ancora più sottile e inquietante, del compimento narrativo della vicenda di Pinocchio: appena assunta la forma asinina, il protagonista viene infatti venduto al padrone di un circo che intende ammaestrarlo a “saltare e ballare” (Collodi, 1995, p. 495), così da “inverare”, o insomma realizzare diegeticamente il proposito originario di Geppetto che aveva chiesto a Mastro Ciliegia un pezzo di legno per costruirsi un burattino che sapesse “ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (p. 364).

I nostri primi passi nella trama di associazioni semantiche e sviluppi narrativi del capolavoro collodiano sembrano così confermare l’instabilità formale del più celebre dei burattini, la cui stessa natura lignea ne esalta del resto le possibilità plastiche e metamorfiche. Come rivela il doppio incipit del romanzo, diviso tra il capitolo I, con Mastro Ciliegia deciso a cavare dal generico “pezzo da catasta” che ha trovato nella sua bottega una “gamba di tavolino” (p. 361), e il capitolo II, dove Geppetto rivela il progetto di trarre dal “pezzo di legno” un burattino vivace e agilissimo (p. 366).

Il doppio esordio narrativo mostra anche un altro aspetto della “indisciplina” morfologica del protagonista, il quale non solo afferma la sua *presenza* sotto forma di “vocina” e di colpi agli stinchi prima ancora di *essere*, cioè di aver assunto una forma distintiva (a quel tempo è *ancora soltanto* un “pezzo” di legno), ma prende l’iniziativa dell’azione quando non è “ancora finito di fare”, prima irridendo il “padre”, poi rubandogli la parrucca e infine colpendolo con un calcio (p. 368). Quando poi è stato compiutamente reso burattino dal suo artefice, ecco che si anima nella fuga, salvo scoprire poco dopo che ancora gli mancano dei pezzi: le già ricordate orecchie.

Ai due aspetti fin qui rilevati – il metamorfismo letterale e metaforico, l’incompiutezza fisica – va aggiunto un terzo elemento che mette in pericolo la riconoscibilità, e anzi la stessa possibilità di esistenza del burattino collodiano – che peraltro, com’è noto, non è un burattino ma una marionetta (cfr. Collodi, 2016, p. 25 e Collodi, 1995, p. 927): la costante minaccia di distruzione cui viene sottoposto nel corso dell’intero romanzo, in particolare quando si trova a fronteggiare la minacciosa potenza del fuoco, a partire da quel capitolo VI in cui si addormenta innanzi a “un caldano pieno di brace accesa” che finisce col carbonizzargli i piedi (Collodi, 1995, p. 378).

Pinocchio, in altri termini, non solo non è ancora finito di fare, ma è anche sempre sul punto di scomparire, semmai ridotto in cenere come le sue estremità (poi ricostruite, ma con altro legno, da Geppetto: p. 383). Proprio il fuoco riveste a questo proposito un ruolo narrativo decisivo nella prima parte dell’opera (capp. I-XV), stabilendo un evidente sistema di rimandi interni tra l’episodio dei piedi,

quello di Mangiafoco che vorrebbe utilizzare il burattino per cuocere meglio il suo montone (p. 391) e quello degli “assassini” che danno fuoco all'albero di pino sopra il quale egli si è rifugiato (p. 407).²

Vediamo qui una seconda conferma del sistema formale che regge il testo collodiano basato sulla stretta associazione tra sviluppo diegetico e tramatura semantica. In questo caso, il susseguirsi dei capitoli fa emergere una isotopia del fuoco che connette tra loro i diversi episodi in una *climax ustoria* che dai piedi arriva a lambire l'intero corpo di Pinocchio e addirittura la stessa materia prima di cui è costituito. Il pinocchio, o pinolo, non è forse il frutto dell'albero di pino?³ Col passaggio dal braciere alla fiamma di cucina e infine all'incendio boschivo il fulcro narrativo si sposta dall'incidente domestico alla combustione della matrice vegetale.

Alla plasticità del personaggio, alla sua disponibilità ad assumere le diverse forme che gli vengono via via attribuite si contrappone dunque una sorta di debolezza (o *infirmitas*) morfologica che si direbbe addirittura costitutiva. Ma non basta, se è vero che la stessa immagine di burattino, quella che tutti gli attribuiamo – longilinea, dinoccolata e al tempo stesso nocchiuta effigie di legno –, è radicalmente messa in discussione dalla più profonda delle instabilità che la lettera del testo lascia emergere.

Il punto è davvero decisivo, e per spiegarlo è utile partire dal capitolo xxv, nel quale, a Pinocchio che invoca per sé la facoltà di crescere e cambiare, la Fata replica che i “burattini non crescono mai”: essi “Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini” (p. 452). La dichiarazione è radicale e non priva di una profonda verità: Pinocchio, in quanto burattino, non ha alcuna possibilità di cambiare. Ma la dichiarazione è anche depistante, giacché la Fatina intende contrapporre un certo modo di essere moralmente riprovevole alla opposta identità di “ragazzo ubbidiente” (Tempesti, 1972, p. 75).

In effetti, se proviamo anche in questo caso a rileggere il testo con attenzione e senza pregiudizi, ci accorgiamo che quella che potrebbe sembrare una netta contrapposizione burattino vs. ragazzo in realtà nel romanzo collodiano risulta estremamente sfumata. Certo, alla fine del romanzo il burattino *diventa* un ragazzo (cfr. Collodi, 1995, p. 525), ma nel corso della storia nessuno distingue veramente tra i due poli. Da una parte, Geppetto costruisce un burattino di legno, che come tale viene riconosciuto da Arlecchino e dagli altri membri della “compagnia drammatico-vegetale” (p. 390), col consenso – si direbbe – dello stesso Pinocchio che in più occasioni dichiara di essere un burattino (cfr. p. 438 e p. 474). Dall'altra parte, tuttavia, sono numerosi i personaggi che non gli si rivolgono come a un burattino: è il caso del contadino che lo ha ridotto alla schiavitù canina (capp. XXI-XXII) il quale lo chiama sempre “ragazzo” (per es. p. 439), mentre “bambino” lo apostrofa il Colombo del capitolo XXIII (p. 441) e un “ragazzetto” lo

² Nella seconda parte dell'opera parrebbe invece prevalente una isotopia dell'acqua (di mare): è del resto a mare che Pinocchio perde la buccia asinina per riacquistare la sua dura consistenza lignea (cfr. p. 505).

³ Per una ricostruzione del nome del protagonista, cfr. Tempesti, 1972, pp. 110-11.

considerano i pescatori che lo vedono scomparire nel mare in tempesta mentre tenta di raggiungere Geppetto (pp. 443-444). Ragazzo è infine Pinocchio anche ai suoi propri occhi, e come tale si raffigura a se stesso durante il soliloquio notturno nel bosco prima dell'incontro con gli assassini (p. 405) o ancora nel dialogo con la Fata dal quale siamo partiti (p. 452; cfr. Pezzini., 2002, p. 11).

E allora sarà pure vero che i burattini nascono, vivono e muoiono come tali; ma pare altrettanto vero che il burattino chiamato Pinocchio è una sorta di creatura polimorfa, pronta a trasformarsi – alla lettera o per metafora – in lepre, coniglio, ciuchino e semmai anche in ragazzo: una creatura instabile e polimorfa la cui “miticità”, ha scritto Paolo Fabbri, consisterebbe nella sua “mancanza di coerenza” (Fabbri, 2002, p. 297).

2. Il senso della fine

La metamorfosi, come abbiamo visto sin qui, ha due implicazioni: una semantica (nel senso della trasvalutazione dei valori) e una diegetica (di sviluppo dell'intreccio), che almeno nel caso di *Pinocchio* risultano regolarmente intrecciate. Ma, almeno a giudicare dalle evidenze filologiche, l'impianto narrativo del romanzo non ha sempre previsto la trasformazione conclusiva del protagonista. La *Storia di un burattino*, ossia la sequenza di episodi che fu pubblicata sul «Giornale per i Bambini» tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881 e che corrisponde agli attuali capitoli I-XV, terminava infatti con l'impiccagione alla Quercia grande di Pinocchio, che chiude gli occhi, apre la bocca, stira le gambe e “rima[n]e lì come intirizzito” (Collodi, 1995, p. 411): parole difficilmente equivocabili, cui peraltro seguiva la perentoria dichiarazione “FINE”.

In un primo progetto, Collodi aveva dunque pensato di far morire il burattino, per quanto sia difficile concepire la morte di un essere inanimato. Il trattamento stilistico, l'incompletezza figurale e il tema della distruzione per fuoco erano già presenti nell'opera, ma la metamorfosi in ciuchino e la successiva sublimazione in ragazzo in carne e ossa, cioè quella che potremmo chiamare la “sezione apuleiana” del romanzo, mancavano.

Le fratture interne alla gestazione dell'opera, così come possono essere ricostruite attraverso le irregolarità della pubblicazione in rivista, hanno incuriosito gli studiosi che hanno provato a darne una interpretazione in chiave strutturale. In particolare, Emilio Garroni ha proposto la formula *Pinocchio uno e bino* per sintetizzare l'ipotesi secondo cui il capolavoro collodiano si potrebbe leggere “come due romanzi in uno”: “il primo (*Pinocchio 1*), costituito da quel romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante” che coincide coi capitoli pubblicati in rivista nel 1881; “il secondo” che invece prosegue “sino alla fine” del

capitolo XXXVI (Garroni, 1975, p. 51).

Commentando l'importante libro di Garroni, Isabella Pezzini ha giustamente sottolineato che la distinzione tra due *Pinocchi* – uno che corre verso la fine per impiccagione, un altro che si destina alla metamorfosi in essere umano – mette in discussione la possibilità di concepire l'opera di Collodi come “una romanzo ‘aperto’” e “potenzialmente ‘continuabile all’infinito’”: nella prospettiva di Garroni, la “conclusione definitiva” sarebbe la “posticipazione parzialmente rovesciata di quella conclusione più perentoria e significativa” rappresentata dalla morte per impiccagione, che sarebbe così al tempo stesso negata e conservata, ossia “spostata” a “un ulteriore livello di elaborazione del senso” (Pezzini, 2002, p. 9).

In virtù del rapporto tra sviluppo diegetico e distribuzione semantica che crediamo di aver riconosciuto in quest'opera, appare evidente che una simile interpretazione ha una conseguenza importante sulla *immagine del personaggio*. Lanciato verso una morte “catastrofica” oppure indirizzato dall'autore alla *katastrophé* palingenetica, in ogni caso il processo compositivo del *Pinocchio* implica una “particolare qualità dello *stato*” del protagonista: come ha sintetizzato ancora Pezzini, si tratta di “uno stato *di passaggio*” e dunque “in apparenza mobile, instabile” che però è anche uno stato “obbligato” giacché in fondo disegna “una sorta di circuito sempre uguale” (p. 10). A metà tra il passaggio e la ripetizione identica, il protagonista risulta allora come una entità che “non può 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. Egli è insomma “un corpuscolo puntiforme sollecitato da due forze uguali e contrarie” (Garroni, 1975, p. 67). Se però, nelle parole di Daniela Marcheschi, dal punto di vista semantico *Pinocchio* oscilla tra l’ “elemento trasgressivo e il principio d'ordine” (Collodi, 1995, p. 1006), dal punto di vista della struttura narrativa ciò implica che il passaggio dalla rottura della regola al ristabilimento della legalità (sancito da una punizione e/o dal proponimento di cambiare vita) sia destinato a restare aperto, cioè suscettibile di riprese infinite fino alla conclusione (Genot, 1970): qualunque essa sia (impiccagione o metamorfosi), ma in ogni caso definitiva. Apertura, dunque, o chiusura del racconto e del suo significato? Così posta, la questione – decisiva perché riguarda la natura stessa del capolavoro collodiano – rischia di fomentare una contrapposizione in fondo inerte dal punto di vista ermeneutico, che invece spinge a individuare il punto comune di queste due interpretazioni in un impianto diegetico (“a schidionata”, avrebbero detto i Formalisti Russi), il cui orientamento risulta leggibile solo a partire dalla fine. *Pinocchio* sarebbe allora un romanzo di tipo retrospettivo, che cioè si offre a diverse interpretazioni a seconda della conclusione prescelta. Esso sarebbe dunque un tipo di romanzo che prescinde dal *senso della fine* giacché, pur conferendo alla “fine” il massimo rilievo per quanto riguarda l'interpretazione che ciascun lettore dà della sequenza degli episodi,

non le concede invece alcuna funzione per quanto riguarda la loro successione e la loro direzione narrativa. Quello di Collodi, insomma, è un romanzo privo di *intreccio*, svincolato dalle logiche del concatenamento diegetico, e che pertanto non sembra riconducibile al modo romanzesco quanto piuttosto al regime narrativo fiabistico, nel quale, come ha spiegato Max Lüthi nel suo classico libro sulla fiaba europea, le cose si presentano nella loro “giustizia” al di là di ogni spiegazione causale e al di là – aggiungiamo noi – di ogni possibile controllo da parte dell’autore (cfr. Todorov, 1968; Kermode, 1972; Lüthi, 1979).⁴

Per tornare alle considerazioni di Fernando Tempesti, il *Pinocchio* collodiano è insomma un “breve, precipitoso romanzo”, il cui “fasto inventivo”, ammirato da tutti i lettori, deriva dalla “sua forma base”, o “schema compositivo” o insomma struttura che dir si voglia, la quale è “felicitemente elementare” (Collodi, 2016, p. 60). Com’è noto, Tempesti ha creduto di riconoscere l’origine di questa soluzione “semplice” nel teatro popolare, e più precisamente nella tradizione fiorentina legata alla figura di Stenterello. L’intuizione, originariamente formulata da Paul Hazard, è stata accettata nella sostanza dagli interpreti successivi, i quali hanno tutt’al più riconosciuto l’apporto anche di altro materiale, ma sempre confermando l’ipotesi che l’impianto diegetico abbia la sua prima matrice nel teatro popolare.

Ritroviamo allora qui il senso della incompiutezza e della plasticità polimorfica del personaggio, il quale si offre alla metamorfosi in quanto in sé è amorfo, cioè fornito solo di caratteri deboli, appunto elementari, non individualizzanti: la consistenza lignea, la propensione alla fuga e l’incapacità di “disubbidire alla disubbidienza” (Manganelli, 2002, p. 139). Tutti elementi che non possono che orientare il racconto nel senso di una catastrofe sempre rimandata e rinnovata: da una parte, infatti, come ancora ha scritto Manganelli, il legno di Pinocchio “è materia che chiama la distruzione e la cenere” (p. 14); dall’altra, la storia del burattino è “le schéma d’une histoire, un programme narratif plusieurs fois rejoué” (Genot, 1976, p. 312). Una pira sempre accesa giace al fondo di quest’opera straordinaria, in attesa della combustione conclusiva, che non potrà che essere casuale, sganciata dai nessi logico-causali di una *fabula*, che però la rende, al tempo stesso, inevitabile.

⁴ Vale la pena segnalare che proprio a questo livello, anche per influenza della tradizione tedesca, e specialmente heniniana, la scrittura di Collodi dichiara la sua appartenenza al filone della scrittura umorista (cfr. Marcheschi in Collodi, 1995, Mazzacurati *et alii*, 1990, Alfano, 2016).

3. L'esistenza anteriore, ossia ciò che rimane

Alla prova di una lettura ravvicinata del testo, la spinta metamorfica che agita il muoversi compulsivo del protagonista collodiano appare dunque sganciata da ogni ragione teleologica. Ed è forse per questo che, a chi gli diceva di ammirare la trasformazione del burattino in ragazzo, l'autore rispondeva di non ricordare che il suo romanzo avesse una conclusione simile.⁵ Ovviamente l'affermazione, se non è pura leggenda, non va intesa alla lettera, come dimostrano gli autografi dei capitoli finali (che sono peraltro gli unici sopravvissuti), pubblicati prima da Tempesti e poi dalla Castellani Pollidori. Essa va invece interpretata come il desiderio da parte dell'autore di distinguere con chiarezza tra *Pinocchio* e i vari libri di *Giannettino* che egli pubblicò nello stesso periodo in cui apparve il capolavoro, tra il 1877 e il 1886.

Nonostante una interpretazione che pure è stata dominante almeno a partire dall'intervento di Hazard – poi sostanzialmente ripreso nell'analisi strutturale di Genot (che distinguendo le diverse sequenze del racconto definisce *récompense* quella conclusiva), e presente sottotraccia in numerosi contributi anche recenti –, va dunque profondamente rivista l'ipotesi secondo cui il romanzo sarebbe orientato alla formazione dei giovani, esprimendo così una qualche preoccupazione didattica (cfr. Hazard, 1958; Genot, 1976; Viscardi, 2018, pp. 289-306). Certo, l'uomo Collodi potrà anche aver pensato a un percorso allegorico a carattere disciplinare, e anzi la chiusa (scritta ma non pubblicata) con cui il narratore extradiegetico commentava la conclusione di *Pinocchio 1* avvalorava una tale possibilità (Collodi, 1995, p. 973). Ma la struttura compositiva da cui egli è stato guidato, o che in ogni caso si è imposta alla sua scrittura appare “perfettamente priva di intenzioni ‘pedagogiche’” (Collodi, 2016, p. 86; la tesi opposta è ben presentata da Bonanni, 2020).

Per questo motivo pare difficile leggere *Pinocchio* all'interno dell'affermazione anche in Italia di una cultura “borghese”, così come difficile – benché suggestivo – risulta il suo inserimento nel processo di nazionalizzazione delle masse italiane (cfr. Jossa, 2013, pp. 154-165; Collodi, 1995, p. 1031). Simili approcci ermeneutici si spiegano forse con l'impatto della “riscrittura” cinematografica di Walt Disney, che sicuramente ha “ri-orientato” il senso dell'intreccio collodiano trasformandolo nello sviluppo progressivo di una personalità in vista di un premio conclusivo – che viene peraltro indicato sin dall'inizio⁶. E tuttavia essi non riescono a dar conto di quel continuo rilancio verso l'incompiutezza, riconoscibile nel testo a più livelli, che più che guardare in avanti verso un futuro di progresso, di inserimento nella realtà

⁵ La notizia fu fornita da Ermenegildo Pistelli in un suo ricordo del 1927; Daniela Marcheschi ha parlato di “rivendicazione di un'ambiguità e pluralità di significati”, sottolineando le figure di reticenza presenti nelle ultime righe del libro (cfr. Collodi, 1995, p. 1031 per il rinvio a Pistelli e p. 1032 per il commento).

⁶ Cfr. almeno le osservazioni di D'Angelo, 2002, p. 91, e di Dusi, 2002, p. 192. Necessario inoltre il rimando a Bettetini, 1994., (a cura di).

sociale, di responsabilità civile, sembra guardare indietro verso quella che si sarebbe tentati di chiamare *l'esistenza anteriore* di Pinocchio.

Da questo punto di vista, si potrà facilmente convenire sul fatto che *Pinocchio* non è facilmente incasellabile tra i diversi sotto-generi romanzeschi. In particolare, per quanto abbiamo appena detto, pare improprio definirlo un *Bildungsroman* o comunque un romanzo di formazione. È ben vero che nell'ultimo capitolo il protagonista recita una sorta di decalogo delle cose che ha appreso (cfr. in particolare Collodi, 1995, pp. 518-519). Ma un simile apprendimento non è il frutto di un percorso progressivo, lineare o meno che sia. Gli episodi vissuti dal protagonista nel corso della sua vicenda sono dei movimenti tutti equipollenti dal punto di vista del "contenuto di apprendimento": se l'ultimo episodio riesce risolutivo, potremmo dire che ciò accade "per caso", non perché sia il frutto di una catena causale.

In questo senso mi pare sintomatico che due dei massimi interpreti dell'opera abbiano commentato l'ultimo capitolo parlando di "suicidio" del protagonista. Così ha fatto Fernando Tempesti nel suo più volte ricordato *Com'è fatto Pinocchio*, dove ha spiegato che nelle pagine conclusive il protagonista si riduce "a fare come vogliono gli altri, a 'collaborare', cioè a negare l'autentica struttura del racconto", così da dare l'impressione come di una "estenuata dolcezza" destinata a culminare nella "insofferente frettolosità di un suicidio". Analogamente ha fatto Giorgio Manganelli, che nel suo *libro parallelo* ha così descritto "le ultime righe" del romanzo, lì dov'è raccontata la "trasformazione di Pinocchio", ossia la sua "morte":

Durante la notte, durante il sogno, Pinocchio ha scelto di morire: ha chiamato a sé gli "assassini", tutte le forme del fuoco e dell'acqua, l'Omino di burro, i febbroni, i fulmini delle sue "nottatacce", il Serpente, il pescatore verde. 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 (Manganelli, 2002, p. 203).

La destinazione suicidaria del protagonista è stata indirettamente confermata anche da Casare Garboli, che in un suo scritto collodiano osservò che interpretare la conclusione del romanzo come una catarsi del personaggio, cioè come un suo *compiersi* nella forma umana in quanto *eidos* ultimo e definitivo del personaggio significa tradirne la dimensione "assoluta", sfigurarne la "natura squisitamente "inpredictable"" (Garboli, 1969, p. 277). Se infatti Pinocchio "si suicida" diventando un ragazzo per bene, ciò accade solo per interrompere una serie di episodi che avrebbe potuto continuare indefinitamente secondo il medesimo schema della "disubbidienza" e della "fuga", ossia della disponibilità plastica: a un romanzo retrospettivo è infatti inevitabile che corrisponda una certa "inconcludenza" del personaggio. Ed è interessante che nelle righe davvero conclusive dell'opera questa vocazione alla incompiutezza formale sia raffigurata con una immagine di rigidità. Bisogna infatti ricordare che Pinocchio non si *trasla*

nel ragazzino per bene, che cioè non subisce una metamorfosi vera e propria. Certo, il burattino – ha osservato ancora Manganelli – *sceglie di morire* perché possa “cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne”. Ma il “suicidio” non comporta la trasformazione del pezzo di legno nel “legno storto dell’umanità”. Il burattino è invece destinato a restare *accanto* al bambino: al pari di una “salma”, esso resta “appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo” (Collodi, 1995, p. 526; Manganelli, 2002, p. 204).⁷

Dunque, la fine della storia non si dà come sublimazione pienamente conseguita, soluzione catartica senza “resto”; essa al contrario esibisce quel “resto”, l’insistenza pesante di un corpo che, se ha finalmente raggiunto la sua forma – un burattino di legno cui sono stati tolti anche quei fili che potrebbero almeno offrirgli la vita simulata del movimento eterodiretto –, è solo per esserne fissata nella rigidità del cadavere. L’emblema allegorico del burattino inerte sulla sedia ci avverte che la “verità” del testo non è nella conclusione paligenetica, e che quindi non è il *sensu della fine* a guidare le *Avventure di Pinocchio*. E se è vero che Pinocchio (il “primo” come il “secondo”) viene trascinato verso la fine, ciò accade perché egli è spinto in un vortice di trasformazioni che non può che concludersi in modo brusco. La morte per impiccagione o per umanizzazione costituisce insomma il segno più chiaro della vocazione al divenire, che è propria di un essere configurato dalla incompiutezza.⁸

Si spiega così, io credo, il dialogo permanente che il burattino di legno ha con il mondo del vivente, tutto il vivente: dal pulcino che uscendo dall’uovo lo saluta per nome e lo ringrazia (Collodi, 1995, p. 375) al tonno che riporta a terra sani e salvi lui e Geppetto (p. 517). Un dialogo che non è un semplice passaggio “dal burattino all’animale”, una “re-immersione” del protagonista “nel mondo organico” che gli permetterebbe di “ripercorrere il cammino evolutivo che porta dal pre-umano all’umano” (Garroni, 1975, p. 117). La comunicazione di Pinocchio con il mondo animale è l’altro volto della sua fatale attrazione per la carbonizzazione, per la trasformazione del vegetale in minerale: è contatto con il mondo nella sua interezza.

Del resto, come avrebbe potuto essere diversamente per un pezzo di legno che era stato destinato a essere una gamba di tavolino, cioè una entità meramente cosale? E come il burattino è il risultato del sottrarsi del materiale alla forma prevista, così tutte le successive avventure del burattino consistono in un analogo sottrarsi, in un destinarsi plastico che è innanzitutto fuga dalla forma.

⁷ Questo è forse l’unico passaggio del racconto collodiano per il quale è legittimo utilizzare la categoria freudiana dello *Unheimlich*. In particolare, sembra qui affiorare il concetto secondo cui il sentimento del perturbante va ricollegato alla apparizione di qualcosa “che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto”, ossia, in questo caso, il fascio di membra inerti e disarticolate cui il burattino è ridotto da “morto”. cfr. Freud, 1975, p. 86.

⁸ Ha scritto molto bene Fabbri, 2002, p. 297: “*Pinocchio corre verso un’incompletezza continua*, che è poi quella con cui comincia”.

Bibliografia

Alfano, G., 2016, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.

Bàino, M., 2000, *Pinocchio (moviole)*, Lecce, Manni.

Bettetini, G., 1994 (a cura di), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI.

Bonanni, V., 2020, *La fabbrica di Pinocchio*, Roma, Donzelli.

Collodi, C., 1972, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli.

Collodi, C., 1995, *Pinocchio*, in Id., *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori.

Collodi, C., 2016, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli.

D'Angelo, M., 2002, *Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 75-94.

Dusi, N., 2002, *Pinocchio nella balena*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 175-202.

Fabbri, P. 2002, *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 277-298.

Forni, P.M., 2008, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al «Decameron»*, Napoli, Liguori.

Freud, S., 1975, *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. IX.

Garboli, C., 1969, *La stanza separata*, Milano, Mondadori.

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

Genot, G., 1970, *Analyse structurelle de «Pinocchio»*, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina («Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi», numero 5).

Genot, G., 1976, *Le corps de Pinocchio*, in AA. VV., *Studi collodiani*, Atti del I Convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, - Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 299-313.

Hazard, P., 1958, *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando.

Jossa, S., 2013, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari-Roma, Laterza.

Kermode, F., 1972, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli.

Lüthi, M., 1979, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia.

Manganelli, G., 2002, *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Milano, Adelphi.

Mazzacurati G. et alii, 1990, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi.

Pezzini, I., 2002, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 7-33.

Pezzini, I.-Fabbri, P. (a cura di), 2002, pp. *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Milano, Meltemi.

Tempesti, F., *Chi era Collodi. Com'è fatto «Pinocchio»*, in Collodi 1972, pp. 7-138.

Todorov, T., 1968, (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.

Viscardi, 2018, *Il romanzo bambino: «Pinocchio» e «Cuore»*, in Alfano-de Cristofaro, 2018, (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. II, *L'Ottocento*, Roma, Carocci, pp. 289-306.

Alain Brossat

La petite caillera transspécifique (un nom qui porte bonheur)

ABSTRACT : In this article, the author argues that what makes Pinocchio fascinating in today's context is the constant process of mutations he is involved in, a process that can be envisioned from many angles – metamorphosis from a species to another, animal-becoming, escape lines, etc. Pinocchio is a troublemaker in family as in society for he is an ill-born child, some sort of a premature whose fate is to be a cosmic, uncontrollable, recalcitrant. Collodi's novel constantly swings from road movie to tale of terror and this is what makes it so attractive for the children, readers or listeners and for the adults, storytellers. Any reader or listener can see that its happy ending is nothing but scam and lie so that the show can go on endless – Pinocchio's quietening is just a pretence, a lull in anticipation of new misdeeds and dissolute behaviors ; for Pinocchio is *incorrigible and irredeemable* – yesterday's and today's riff-raff...

Keywords : Becoming, Metamorphosis, Premature, Nose

Moi je construis des marionnettes

Avec de la ficelle et du papier

Elles sont jolies les mignonnettes

Je vais vous les présenter.

Christophe, né Daniel Bevilacqua, 1945-2020

Pinocchio, c'est vraiment le *trans* superlatif – le petit bonhomme de bois qui franchit les frontières séparant les espèces plus vite que son ombre. C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, le roman de Collodi est tout ce qu'on veut sauf une histoire à raconter aux petits enfants : les histoires de *trans*, c'est pas pour les gamins, ça regorge de détails affreux et ça finit souvent mal. De ce point de vue, la fin heureuse et morale du roman est le parfait trompe-l'œil : le lecteur avisé n'est pas long à comprendre que le « et je suis content d'être devenu un vrai bon petit garçon » sur lequel il s'achève n'est que la énième grimace de l'incorrigible créature, avant l'imminente rechute... Faut pas nous prendre pour des billes – qui a péché pêchera et la récidive est un abîme sans fond.

Personne, d'ailleurs, pas même l'enfant au berceau, ne sera dupe de ces ultimes déclarations de bonnes intentions et profession de bonnes résolutions, car chacun-e a reconnu en Pinocchio *l'addict archétypique*, le roi de la rechute, celui qui jamais ne guérira de son goût immodéré pour les inconduites. Le gamin perdu dont les parents, les éducateurs, les flics, les juges s'accordent à dire, le front plissé et le regard sombre : « Quand il y a une connerie à faire, il faut qu'il la fasse ! ». Et le principe, c'est que ça ne s'arrête jamais, une vis sans fin. Et ça finit mal, en général – de Pinocchio à Antoine Doissel, justement. Donc, la fin du roman, c'est du bidon, juste histoire de vendre du papier et de s'acheter à boire sur les piges – Collodi, c'est connu, était *addict*, lui, aux alcools forts.

Et puis autre chose encore : on sait que le happy-end du roman est pur artifice parce que Pinocchio, dès qu'on l'a entendu énoncer sa première bonne résolution, après que le vieux gogo de Geppetto lui a réparé ses pieds brûlés (« Je vous promets que désormais je me conduirai bien ! »), ça a réveillé une petite musique familière dans nos pauvres cervelles fatiguées – qui est-ce donc ce personnage, à nous si familier, et qui passe son temps à rebondir de bonne résolution en bonne résolution, jetée à la face du public, autre gogo, la main sur le cœur ? *L'homme politique, le capo democratico*, bien sûr ! Sauf que lui, son nez ne s'allonge pas quand il ment, ce qui tend à faire de nous des *Geppetti* superlatifs aussi, forcément... Donc, instruits, et comment, et ô combien amèrement par l'expérience, nous savons que Pinocchio, prototype de ces marionnettes qui nous gouvernent (le roman de Collodi est contemporain de l'invention de la démocratie moderne en Europe) n'en finira jamais de nous balader avec ses promesses de Gascon (pardon, MM. les Gascons...), ses « engagements », ses « maintenant j'ai compris, j'ai changé, faites-moi confiance, tout va changer », etc. Les derniers mots de Pinocchio, c'est juste du Édouard Philippe à la télé : demain, vous aurez les masques, demain tout le monde sera testé si besoin, demain l'épidémie sera jugulée grâce à nos soins compétents... *Cause toujours, Pinocchio !*

Le roman, en ce sens, s'achève sur un grand éclat de rire, des plus cyniques, et les enfants, qui ne s'y trompent pas, rient sous cape en faisant semblant de s'endormir – arrête de nous mener en bateau, Papa, on est cons mais pas au point de... (Beckett, Deleuze, les enfants sont de plus en plus précoces, par les temps qui courent).

Reprenons. Le problème de Pinocchio, c'est en premier lieu qu'il ne *sait pas* ou ne *peut pas* évoluer (grandir, se développer, progresser...) comme les autres, il est pris continuellement dans un devenir en forme de *métamorphose transpécifique* – ce qui, convenons-en, lui complique singulièrement la vie – grosse circonstance atténuante à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'évaluer la somme de ses inconduites. De ce point de vue, son handicap est quand même beaucoup plus lourd que celui d'Antoine Doisnel, avec sa mère volage et l'école qui l'emmerde...

À peine Maître Cerise a-t-il commencé à transformer la bûche de bois en pied de table que celle-ci bifurque dans une direction inattendue qui est l'égalité d'une *mutation* – elle se met à parler, pour se plaindre de ce que le brave homme « frappe trop fort » – ce faisant, elle devient l'autre d'elle-même, non plus un objet inerte, inanimé, mais l'ébauche d'un être vivant et même d'un vivant humain : elle cause. À peine Geppetto a-t-il fabriqué et baptisé sa marionnette (Pinocchio, « un nom qui porte bonheur ») que les yeux de celle-ci s'animent et le regardent alors même qu'il est encore occupé à la sculpter, puis qu'elle entreprend de se moquer de lui, lui tirant la langue, arrachant sa perruque, lui *manquant de respect*. Pinocchio, la marionnette, n'est pas encore sorti(e) des mains de son créateur qu'il-elle est déjà

devenu(e) autre chose – un sale gamin qui en fait voir de toutes les couleurs à son père et, ce faisant, se destine à une carrière de délinquant¹.

Pinocchio, *c'est le roi de la déprise* : dès qu'il se trouve installé dans un état, une situation statique, dans une relation à un adulte, un maître, un bienfaiteur ou un persécuteur, il cherche la ligne de fuite. Il ne tient pas en place et chacune de ses fugues aura pour contrepartie une mutation, un franchissement d'espèce, ce qui n'est pas le chemin le plus aisé du devenir... A peine donc est-il passé de la condition de marionnette à celle de « gamin » (et a-t-il, dans son nouvel état, appris à marcher) qu'il s'enfuit, bondissant « comme un cheval » – les mutations s'enchaînent à un rythme endiablé.

Pinocchio, donc, est *in-tenable*. Même pas « fini », il s'échappe des mains de Geppetto et se jette dans le monde. Son agitation est un facteur de désordre perpétuel – où qu'il arrive, le monde est sens dessus dessous. Le trouble que produit son agitation ne porte pas seulement atteinte à l'ordre *social* (il débouche rapidement sur son arrestation par un carabinier), mais à l'ordre *moral* aussi (il conduit à l'incarcération injuste de Geppetto). A ce titre, Pinocchio n'est pas simplement un agité, un fauteur de troubles, il est aussi le ferment d'une subversion morale, autrement plus redoutable. On pourrait même en venir à suspecter qu'il a, dans ce rôle, partie liée avec le Malin ou alors, l'esprit de sédition – on n'est pas si loin que ça du Printemps des peuples et de toute cette agitation dont les flux ont parcouru l'Italie dans tous les sens. On pourrait aller jusqu'à dire que son agitation spasmodique et son destin transformiste en font le parfait témoin et protagoniste d'un monde qui ne tient plus en place et est saisi par une frénésie de changement.

Il faut que tout change, et Pinocchio prêche d'exemple : un jour bout de bois, un autre « gamin », et le troisième chien de garde ou âne... Mais il y a aussi une illusion inhérente à ce régime de brutales mutations : le mouvement général est cyclique et, à s'en tenir à la lettre du roman, on finira par revenir à une position d'équilibre, celle du « gamin sage » et qui tient ses promesses, enfin. Il y a donc de l'indécidable dans le roman de Collodi : on peut en retenir soit le devenir perpétuel en forme d'échappées renouvelées et de mutations brutales, soit le mouvement dialectique du roman d'apprentissage qui conduit à l'heureux débouché final : la position d'ordre dans laquelle l'agité/agitateur Pinocchio connaît sa dernière métamorphose – celle qui fait de lui, et pour toujours, un enfant modèle (et, derrière, un adulte modèle, un père de famille modèle, un citoyen exemplaire, un travailleur de même, etc.).

¹ Dans *Co-ire*, Guy Hocquenghem et René Schérer vont jusqu'à suggérer que Pinocchio prend la tangente dès qu'il peut parce qu'enfant pervers, comme sont tous les enfants, il n'a rien de plus pressé qu'aller se faire séduire et plus si affinités par toutes sortes de « grands » de rencontre, d'adultes, et pourquoi pas, d'animaux de toutes espèces. De là à penser que l'épisode du Grillon, c'est une passade qui tourne mal... Faut-il avoir l'esprit mal tourné (et Dieu sait si c'est le cas de ces deux auteurs que n'en finit pas de décrier à bon escient la rumeur publique de notre présent enfin dégrisé) pour aller imaginer des choses pareilles...!

Le devenir-animal, chez Collodi, est tout le contraire de ce qu'il est chez Deleuze : d'une part, chaque fois que Pinocchio « tend » vers l'animal, c'est une chute, une catastrophe – le chien de garde, l'âne, le requin, sans parler de ses désastreuses connivences avec le chat et le renard. L'approche de l'animalité, en ce sens, demeure toute chrétienne, alors même que chez Deleuze, le devenir-animal se déploie sur une ligne de force où il est question d'intensification (« devenir-intense »), de devenir-moléculaire, devenir-imperceptible en rompant avec la pure et simple individualité – voir à ce propos son analyse du film de Daniel Mann, *Willard* (1972) dans *Mille Plateaux*. Pinocchio est constamment retenu du côté de la plus courante des individualités dans le cours même de ses mutations en forme de dégradation – métamorphosé en âne ou asservi comme chien de garde, il demeure l'égal de lui-même – le petit garçon désobéissant qui se voit puni pour avoir désobéi.

Willard, c'est tout le contraire, son devenir-rat le porte du côté de la meute, du pullulement dans lesquels il va se dissoudre de la plus horribles des façons – mais non sans avoir dégagé de belles lignes de fuite au fil de son glissement vers le « plus bas » de la condition animale : il s'est, au long de ce processus, radicalement dés-oedipianisé, dit Deleuze, débarrassé de sa mère abusive, et avec la manière, encore.

Pinocchio, lui, il faut le dire, demeure constamment, sinistrement, une sorte de *prématuré œdipien*. Affligé d'un Œdipe long comme son nez. Tout se joue dans l'espace de l'affreux triangle Papa (Geppetto)-Maman (la Fée) – petit garçon qui traverse toutes les phases de son Œdipe (à la fin exemplairement réussi, si l'on s'en tient à l'explicite du texte) en faisant les bêtises attendues, en se rebiffant, en résistant. Triangle d'autant plus désolant qu'il est quand même fait d'un assemblage un peu baroque – mais comme chacun sait, dans la construction familiale, ce n'est pas le lien biologique qui compte, c'est le symbolique. Donc, va pour le père qui a plutôt l'âge d'être grand-père, la mère celui d'être la sœur (du délinquant), et le gamin lui-même qui n'est jamais qu'un petit bonhomme de bois... Collodi voit loin vers l'avant, vers notre temps où l'ordre familial se perpétue contre vents et marées au fil d'un incessant processus de décomposition-recomposition...

Reste le problème criant de *la crise de l'autorité familiale et, au-delà, publique*. Le problème de Geppetto, c'est que sa créature (son fils) défie son autorité avant même d'être achevée. Ce pauvre vieux, c'est typiquement le géniteur dépassé par la situation (la turbulence de sa progéniture) et qui ne sait que se lamenter, endurer, subir les conséquences de la perpétuelle dissidence du fils. La Fée, de même, une « gentille petite sœur » qui se transforme en « vraie maman » mais qui, de même, avec toute son angélique patience et sa bonté, ne saurait se tenir à la hauteur de la canaillerie de scélérat en herbe (à peine en état de marcher, il a déjà envoyé son père en prison et s'est rendu coupable d'un homicide – le

bon Grillon).

Ces défaillances de l'autorité familiale scandent le roman sur toute sa longueur – la *compulsion de destinée* qui voue Pinocchio à la répétition du même scénario (désastreux) immuable entraîne dans son sillage les figures parentales qui, en chacune de ces occasions, exhibent leur pathétique incapacité à imposer leur autorité – se faire obéir du petit trublion.

Les choses ne se passent guère mieux du côté de l'autorité publique – la police, l'administration, l'Etat. Le premier gendarme (carabinier) qui croise la route de la petite caillera est un patenté imbécile : il jette Geppetto en prison alors même que celui-ci tente légitimement de faire valoir son autorité paternelle. L'école, pour ce que l'on en voit, ne paraît guère être faite que pour être séchée et remplacée par ces échappées buissonnières à l'occasion desquelles les enfants réfractaires au système scolaire accumulent les tours de cons (ici encore, Truffaut n'invente rien – on pourrait aller jusqu'à dire que *Les 400 coups* ne sont jamais qu'un habile *remake* de Pinocchio...). Dans la ville Attrape-nigauds où les pauvres sont misérables et les riches très riches (comme dans *Soylent Green*, la belle dystopie de Richard Fleischer que l'on ne saurait revoir en ces temps de pandémie sans trembler), le juge est un gorille et les flics sont des dogues... Animalisation péjorative, une fois encore, mais qui donne bien le ton : pas d'ordre public digne de ce nom, pas d'autorité légitime, une micro-dystopie : jeté en prison, Pinocchio réussit à se faire libérer « en se faisant passer pour un voyou » – délicieux humour de Collodi, et pittoresque indication destinée à désigner un monde sans règles ou tout est sens dessus dessous...

Les métamorphoses de Pinocchio sont indissociables de sa radicale allergie aux formes normales de l'évolution, du développement génétique : il ne veut pas grandir, devenir un adulte, car cela suppose le passage par toute une série d'étapes dont l'idée lui est insupportable – étudier, apprendre à ne pas mentir, tenir ses engagements, et puis, surtout, *travailler* – sa rétivité au travail est totale, constamment réaffirmée, notamment lors du passage en Utopie, « l'Ile des Abeilles Industrielles » qu'il fuit dès qu'il s'avise qu'il lui faudrait s'y mettre au boulot – « Ce pays n'est pas pour moi ! Moi, je ne suis pas né pour travailler ! ».

Mais c'est bien là qu'est le nœud coulant : en s'installant dans la rétivité, en faisant son petit Bartleby, version bruyante et nomade, Pinocchio se condamne à une perpétuelle immaturité et incomplétude, il demeurera marionnette, mi-humain mi-objet, et constamment exposé à de plus horribles chutes encore – être frit comme un poisson, vendu pour sa peau (d'âne) par exemple... Son problème est du coup que son insouciant *road movie* (un roman d'apprentissage en forme de dérive, de constant déplacement) risque à chaque instant de se transformer en *conte de terreux* – là où se déploie le spectre de la mauvaise rencontre, où menace la désolation pure, la mort affreuse... Le basculement dans le roman d'épouvante

n'est jamais loin – la scène de la pendaison, la transformation en âne et l'esclavage au cirque, la quasi-noyade, etc. Ce n'est pas pour rien que l'inventeur du film *gore* à l'italienne Dario Argento (*Suspria, Inferno...*) fait profession de son admiration pour le roman de Collodi et s'en inspire constamment – c'est qu'il a bien su détecter que, dans *Pinocchio*, l'*Unheimlich* n'est jamais bien loin, lequel trouve son débouché naturel dans l'horreur pure.

C'est la raison pour laquelle la petite musique d'un sadisme subliminal est perceptible de tout en bout dans le roman – est-ce bien raisonnable de prétendre endormir des enfants en bas-âge en leur racontant des histoires d'enfant pendu, jeté en prison, menacé d'être jeté dans l'huile bouillante, écorché en vue de faire un tambour, etc. ? Collodi se tourne vers la littérature enfantine parce qu'il s'avère que c'est un bon filon, une poire pour la soif, là où, pour le reste, il s'avère si difficile de vivre de sa plume. Mais cela ne veut pas dire qu'il aime les enfants.

Avec *Pinocchio*, il ne cesse de jouer avec les limites et on se dit plus d'une fois qu'il y va fort – pas seulement dans le registre de l'horreur, genre *La nuit du chasseur* (il n'aime sans doute pas davantage les enfants que Charles Laughton ou W. C. Fields...), mais aussi bien dans celui de ce que la littérature doit, par excellence épargner aux enfants – les scènes de cul. Or, il faut vraiment avoir des paupières de plomb pour ne pas discerner que la première scène avec la Fée, celle où le nez de Pinocchio s'allonge (suivez mon regard...) au fur et à mesure qu'il séduit la Fée (la fausse ingénue...) en lui racontant des bobards à deux sous (elle adore et en rajoute « tu seras mon petit frère et je serai ta gentille petite sœur... »), scène donc dont les deux protagonistes rivalisent de perversité en mettant en scène un inceste en toc, il faut donc vraiment être sorti du Couvent des Oiseaux pour ne pas voir que cet épisode est *une scène de sexe et rien d'autre* et d'autant plus raffinée et pimentée qu'elle est toute entière fondée sur le sous-entendu. Et vous voudriez que les enfants s'endorment sagement et reposent d'un sommeil paisible, après ça !

Sans trop vouloir spéculer sur l'indice biographique, on se dira quand même que plane sur toute cette suspecte littérature enfantine une ombre de désordre familial combinée à une persistante immaturité sexuelle. Collodi vivait avec sa mère et échoua constamment à former un couple – et il est vrai que *Pinocchio* sent son vieux garçon insatisfait à dix lieues. Par quel miracle voudrait-on que ce petit garçon qui ne sait pas trop si son créateur (plutôt que son géniteur, car c'est bien là que ses problèmes commencent, il n'est pas né comme les autres petits enfants de l'union d'un homme et d'une femme) est son père ou son grand-père, sa maman (de substitution) sa mère ou sa sœur, constamment menacé de rechuter dans une condition ontologiquement dégradée – comment voudriez-vous que cet être-là soit autre chose qu'un *enfant perdu* qui, à la première occasion, tourne à la racaille ? Incapable de « fonder

une famille » et de se donner une descendance, Collodi entre dans une rêverie un peu gâteuse où les enfants ne naissent pas dans les choux mais d'entre les doigts d'un pauvre menuisier, où un vieillard et une fée, également inhibés quant au but, se pourvoient d'un enfant sans se voir ni se connaître...

Dans ce monde où, comme dans *Hamlet*, tout est « disjoint », il n'est pas vraiment surprenant que lorsque l'enfant paraît, ce soit pour jeter ses supposés parents dans les pires emmerdements. Pinocchio n'est qu'une tête à claques dont les outrages et les provocations ne se voient pas récompensés, en temps et heure, par la paire de baffes qui le remettrait sur le droit chemin – voir la scène où il exige que Geppetto (qui s'est privé pour lui de son déjeuner) lui épluche ses poires, pour finir par avaler épluchures et trognons...

Désordre des familles, autorité paternelle bafouée – comment voudriez-vous qu'un jeune corps issu d'un tel désordre ne s'engage pas sur des lignes d'erre tortueuses, pour échouer au terme de son parcours dans le ventre d'un requin ? « Tout est allé de travers... » conclut-t-il, mélancolique... En effet. L'artifice littéraire qui fait qu'il retrouve son père dans au fond de cet antre sinistre ne fait pas illusion ; c'est une contrefaçon de happy-end, la boucle se bouclant, l'Œdipe foiré dans les grandes largeurs va pouvoir se relancer – on prend les mêmes et on recommence, la vie de famille, quoi, le huis-clos freudien, l'enfer : « Et comme je suis content d'être devenu un vrai bon petit garçon ! »... Le « Familles je vous hais ! Foyers clos, portes refermées, possessions jalouses du bonheur... » du roman français de la première moitié du XX^{ème} siècle revisité par la Comtesse de Ségur...

Pinocchio, on le disait, trouve sa place dans la florissante généalogie des enfants perdus de toujours – un type social, bien sûr, mais avant tout un type littéraire. Comme tous les enfants perdus, il est tiraillé, écartelé entre deux pôles, deux « rêves » (Deleuze) contradictoires : *la fuite* (la fugue, l'échappée belle) et *le foyer* (la stabilité, la douce moiteur de l'ordre familial). Sa pulsion (*Trieb*) fugitive l'entraîne au loin et elle est une impulsion si puissante qu'elle l'établit d'emblée par-delà le bien et le mal, qu'elle abolit en lui toute honnêteté, décence, moralité élémentaire – il devient, au fil de ses tours le *jouet enragé, rasend, frénétique*. Il est sur sa ligne de fuite, rien ne semble pouvoir l'arrêter – mais si, pourtant : survient un obstacle, une épreuve, un malheur, *un mur* sur lequel le cavalier vient s'écraser. Et là, tout se retourne : le vagabond intenable se met à geindre, se tord les mains et prend les éléments à témoin de son infortune : « Ah !, si j'avais su ! Si j'étais resté sagement à la maison ! Si j'avais été un petit garçon bien obéissant ! » etc., etc. – tout ce régime de palinodies vulgaires et de sirupeuse sentimentalité...

Et c'est ici, bien sûr, que le lecteur est pris à témoin et interpellé : auquel des deux Pinocchio accorde-t-il sa préférence ? L'indocile ou le soumis ? Le nomade ou le sédentaire ? La stratégie narrative de

Collodi est habile en ce sens qu'elle fait revenir dans le champ de la lecture la brèche qui fracture le lecteur – narrateur – celui-celle qui lit l'histoire aux enfants : enfant, il-elle l'a été et, à ce titre, rien des désirs de fugue qui animent la marionnette ne saurait lui être étranger. Qui n'a pas rêvé, enfant, de désertier la prison familiale, de ne plus entendre les parents se quereller, de se dérober aux disciplines, au risque de se perdre ? Mais devenu adulte à son tour et en charge d'enfant(s), ce même narrateur (le lecteur à voix haute) identifie dès les premiers chapitres du roman le sale gosse, la tête-à-claques, le môme insupportable que l'on aimerait précipiter par la fenêtre dès le deuxième jour de confinement...

Dans les contes de Perrault, le lecteur est appelé à sympathiser sans relâche avec l'enfant-victime – la pauvre princesse réduite à la condition de souillon et dont la peau d'âne relève d'une tout autre signalétique que celle de Pinocchio – elle est l'emblème de son infortune, au même titre qu'elle est, dans le cas du vaurien, sa punition et son stigmat. Collodi invente donc, en créant un personnage qui inspire au lecteur *des sentiments mêlés*, pour le moins, une sorte de distanciation, *V-Effekt*, *Verfremdungseffekt*, pour faire savant. Donc, la vraie source de Brecht, ce n'est pas, comme le répète *ad nauseam* la doxographie, le formalisme russe, c'est Collodi et *Pinocchio*, c'est le brouillon de *L'opéra de quat' sous* – une histoire de voyous vraiment sombre et qui s'achève sur un happy-end grotesque.

« L'homme, comme Freud est un des premiers à l'avoir souligné, écrit J. B. Pontalis, naît 'prématuré', avec des demandes instinctuelles nettement moins différenciées que les autres êtres vivants » (*Après Freud*, 1968). Cette condition de grand prématuré est particulièrement saillante dans le cas de Pinocchio : s'il en est un qui n'est pas équipé, lorsqu'il survient au monde, pour affronter les épreuves de la vie, c'est bien lui – bûche mal dégrossie, bonhomme de bois dégingandé, privé d'emblée de tout « bon objet » – à commencer par le sein maternel (Mélanie Klein). Or, le voici d'emblée projeté au milieu du monde, animé par un désir aussi puissant qu'obscur de découverte et d'autonomie. La figure maternelle est absente, elle ne surgit dans le roman que toujours trop tard, quand le pantin est engagé sur la pente fatale du vice. Quant au père, il n'est pas seulement faible, il est, en tant que pauvre et même misérable artisan, le type même de ce *père humilié* dont Lacan nous dit qu'il est l'incarnation de la névrose contemporaine. Lorsque le marionnettiste Mangiafuoco (celui qui éternue quand les autres pleurent), demande à Pinocchio quel est le métier de son père, celui-ci répond : *le métier de pauvre*, ce qui est tout autre chose que dire : mon père est un pauvre menuisier. La pauvreté comme « métier », c'est le destin pur, la pauvreté faite homme, ce dont on est assuré de ne jamais s'extraire. A cette figure de la pauvreté substantielle s'associe tout naturellement l'humiliation : le gendarme jette Geppetto en prison sans se soucier de ses explications, il est la plus humble des créatures, celle qui se dépouille de tout, de son manteau, de son repas pour tenter de satisfaire un fils dénaturé et ingrat – le dernier des derniers,

tout en bas dans l'échelle des dignités humaines. Un saint, pourrait-on objecter. Mais, vue du côté de Pinocchio, cette humilité, cette insignifiance du père, c'est évidemment ce qui contribue puissamment à proroger et aggraver l'immaturation, c'est-à-dire la condition de prématuré chronique du pantin.

Le père absent ou évanescent ou humilié, c'est ce qui entrave l'accès de l'enfant à l'ordre symbolique. Ce qui, à ce titre, l'empêche de « grandir », d'être armé pour affronter la condition d'adulte. La relégation de Geppetto dans une condition de pauvre dont il ne peut tirer aucune fierté (tout sauf un prolétaire, juste un misérable...) condamne Pinocchio à stagner sans fin dans la plus équivoque des éternelles jeunesses – à rester coincé en enfance, plutôt. L'enfance comme zone de confinement, dans la langue de notre époque...

A ce titre, Pinocchio est un cousin éloigné de Tintin. Cousin, en ce sens qu'ils ont en commun le déficit du côté du père qui interdit le passage à l'âge adulte. Mais éloigné aussi : tandis que la marionnette ne sort pas du pli des conduites enfantines (tous les désastres que connaît Pinocchio résultent de ces « bêtises de gamin » dont il est le spécialiste), Tintin, lui, est cet empêché de grandir, imberbe et asexué, comme Mickey, qui s'échine à *singer les adultes*, à usurper leur position, à faire « comme si » – alors même qu'il persiste à être, visiblement, un gamin sans âge – allez savoir si, ayant accompli son énième tour de force dans le rôle du redresseur de tort, il ne va pas s'endormir en suçant son pouce (à moins que ce ne soit l'oreille gauche de Milou.)...

Hou Hsiao Hsien, le cinéaste taïwanais, a réalisé en 1993 un film intitulé *Le maître des marionnettes*, partie d'un triptyque dans lequel il parcourt l'histoire de son pays depuis la fin du XIX^{ème} siècle, le début de la colonisation japonaise de l'île (1895). Le fil conducteur du film est l'histoire d'un marionnettiste prodige, Li Tien-lu auquel son père, lui-même marionnettiste, enseigne son art dès son plus jeune âge. Sa mère est morte alors qu'il était âgé de huit ans et il lui faut apprendre à survivre dans les conditions difficiles de l'époque – il fonde sa compagnie ambulante qui parcourt l'île alors qu'il est âgé de quatorze ans seulement. Comme dans *Le voyage des comédiens* de Theo Angelopoulos ou bien encore *Le roi des masques* de Wu Tianming (Hong Kong, 1996), le théâtre de rue, théâtre ambulante se déplaçant de ville en ville, art (de) pauvre par excellence, est le dispositif dans lequel s'entrelacent les motifs de l'art populaire, de l'enfance et de l'apprentissage de la vie.

Dans le film de Hou Hsiao Hsien, les déplacements du marionnettiste et de sa maigre troupe sont l'occasion de la traversée scandée d'épreuves d'un *topos* socio-historique dans laquelle revient inlassablement la question de la communauté – d'où provenons-nous ?, de quoi sommes-nous faits ?, de quels accidents de l'Histoire sommes-nous les produits... ? Le théâtre de marionnettes est un truchement : grâce à son art, Li a la capacité de rassembler un peuple sur chaque place de village et, le

temps d'un spectacle, d'inciter ce peuple, d'une manière plus ou moins oblique ou directe, à s'interroger sur son propre destin, sur le présent aussi. Les marionnettes soutiennent et accompagnent tout ce travail périlleux de remémoration et de réflexion collectives. Après Pearl Harbour, à l'heure où la guerre fait rage en Asie orientale et dans le Pacifique, l'obstination du marionnettiste à faire vivre la tradition par vents et marées l'expose toujours davantage au danger. Ce qui est en jeu, c'est la transmission et la survie d'un art populaire immémorial dans un contexte où le vent de l'Histoire souffle en tempête sur l'île.

Le contraste est total avec le roman de Collodi : l'idée de Geppetto est bien de fabriquer, à partir d'un pied de table indocile, une marionnette qui lui servirait à gagner son pain, mais sans art, en mendiant ambulant davantage qu'en héritier d'une mémorable tradition populaire. Aucun enjeu de la transmission ne se présente ici, pas davantage que l'ombre d'une interaction entre une historicité donnée et le théâtre ambulant – contrairement à ce qui est le sujet même des films pré-cités. La marionnette à la fabrication de laquelle s'attelle Geppetto n'est qu'un expédient, comme le chien qui accompagne le sdf et que celui-ci destine à attendrir le passant. D'emblée, Pinocchio est conçu comme une marionnette dépourvue de distinction artistique, pas un vrai personnage, une figure, juste un morceau de bois sculpté. La marionnette, la vraie, celle qui trouve sa place dans le dispositif artistique du théâtre de marionnettes, fait partie d'un ensemble, d'un collectif, chacune d'entre elles a ses traits propres, pas seulement en termes d'apparence, mais de caractère aussi, chacune est un rôle qui entre dans des interactions réglées avec les autres.

Pinocchio, lui, est d'emblée seul et sans destination, sans emploi véritable – pas étonnant donc que son premier mouvement soit de se rebiffer et de prendre la tangente. Le paradoxe éclate lorsqu'il rencontre un théâtre de marionnettes et qu'il lui faut vendre son abécédaire pour acheter le billet qui lui permettra d'assister au spectacle ! Si étranger au monde vécu des marionnettes qu'il se trouve réduit à la pure et simple condition de spectateur, parmi les enfants. Lorsque les marionnettes du théâtre le repèrent parmi le public et l'invitent à monter sur scène, son irruption y est immédiatement synonyme de pagaille, ce qui met le marionnettiste Mangiafuoco en fureur et est bien près d'être fatal au perturbateur... Bref, Pinocchio n'est ni une vraie marionnette, ni un petit garçon ordinaire, il n'est à sa place nulle part ou, ce qui revient au même, il répand la chienlit partout où il passe – à commencer par le théâtre de marionnettes. Pire qu'inutile au monde : *en trop*, celui dont on ne se débarrassera jamais trop tôt...

Si Guignol, marionnette ou poupée à gaine (*burattino*) a pu si durablement incarner l'esprit populaire lyonnais, c'est qu'il fait partie d'un ensemble, avec son compère Gnafron, sa commère Madelon, le

Pandore et quelques autres, tous protagonistes d'un spectacle fait de variations multiples sur le thème de l'amitié, la débrouille, les rigueurs de la vie, le rapport à l'autorité. Le petit peuple s'y retrouve car le monde y est constamment vu d'en-bas et que Guignol et ses compagnons parlent sa langue, avec ses mots et expressions savoureux empruntés au parler lyonnais. Sur le théâtre de Guignol, chacun occupe sa place face au public et contribue à remplir l'espace, Guignol toujours du même côté, Gnafron de l'autre. Il est à sa place, au milieu des choses. C'est ce qui lui permet, lorsque la pièce plus ou moins improvisée se rapproche de l'actualité, de se faire le porte-parole ou le témoin de la rétivité ou de l'insolence populaire face aux gouvernants et aux puissants.

Pinocchio, lui, pantin désarticulé (maladroit, gaffeur...) plutôt que marionnette, est le parfait *outsider* – lorsqu'il est, au hasard de sa rencontre avec la troupe de Mangiafuoco, invité à monter sur scène, bien loin qu'il y trouve sa place, il y interrompt le spectacle et provoquant la fureur du régisseur. Il est acosmique, asocial – ses amis sont de faux amis (le chat, le renard, les écoliers qui sèchent la classe et l'entraînent, qui le détournent du droit chemin).

Il ne peut devenir un personnage « populaire » que par les voies les plus sinueuses et les plus équivoques : en étant celui qui, en fin de compte et en dépit de toutes ses palinodies, ses reniements, ses bourdes, ses forfaitures, ses mensonges et ses mécomptes *finit toujours par retomber sur ses pieds*. Si Guignol incarne la résilience du populaire, Pinocchio lui, est, on ne peut pas l'oublier, passé à la postérité comme le menteur invétéré avant tout, celui dont le nez s'allonge à la mesure de ses bobards. Il y a bien, si l'on veut, du populaire dans tout ça, d'un certain versant de la culture populaire : celui de la roublardise, d'une certaine culture de la survie en milieu hostile, dans des conditions où la bonne moralité est un luxe que l'on ne saurait s'offrir ; où le mensonge, la ruse, la trahison et les expédients de toutes sortes sont requis par l'impératif premier de « s'en sortir ». En ce sens, Pinocchio, avec ses mensonges à répétition, son aplomb à tout casser et ses turpitudes, avec son côté quand même assez crapuleux, est bien ce que l'on appellerait dans la langue des quartiers populaires d'aujourd'hui, *une petite caillera*.

Mais cette approche, disons sociologique et nullement normative (mieux vaut caillera des cités que caillera d'Etat, diront mes amis) est bien loin d'épuiser la question. Le lecteur qui s'émerveille de la facilité avec laquelle Pinocchio passe d'une espèce à l'autre, excelle dans le genre transspécifique, donc, *exclut tout changement de genre ou de sexe* : qu'il soit pantin, gamin, chien, âne ou poisson à frire, Pinocchio persiste et signe *du côté du masculin*. Sale gosse toujours, en ce sens, et jamais sale gamine. Mais, avec cela, demeure la beauté de cette figure du passe-muraille qui franchit avec une telle aisance, une telle désinvolture, les parois en principe étanches séparant le végétal de l'animal, l'animal de l'humain, ceci dans tous les sens, et pas seulement celui, attendu, d'une « montée » vers la spiritualité humaine – au

premier faux-pas, le voici qui bascule du côté de la bête, du bois dont sont faites les marionnettes. En ce sens même, Collodi voit loin devant lui lorsqu'il invente ce bois qui souffre, qui parle, ces subjectivités animales qui se projettent dans l'humain, ces marionnettes transgéniques, ce monde enchanté où les affects, les pensées et la parole sont partout, bien loin d'être, en exclusivité, « le propre de l'homme ». Plutôt qu'une marionnette un peu mal foutue, alors, Pinocchio serait le prototype d'un robot promis à un très brillant avenir. Celui, ceux avec lesquels il est grand temps que nous apprenions à partager le monde, *real humans superintelligents artificiels* et dont le nez ne s'allonge même plus quand ils mentent !

Bibliographie

Collodi, C., 2001, *Les aventures de Pinocchio*, trad. fr. d'I. Violante, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par J.-C. Zancarini, Paris, Flammarion.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

Pontalis, J.-B., 1968, *Après Freud*, Paris, Gallimard.

Gianluca Solla

Del legno o della fame

ABSTRACT: Two aspects link the figure of Pinocchio to his plebeian origins: the material of which the puppet is made and the hunger that grips him. These factors seem to contradict each other, as they are usually part of two distinct problem groups. Yet in Collodi's novel they intertwine giving rise to the composition of his adventures, when it is their union that produces the unlikely trait of the fantastic world.

Keywords: wood, hunger, impracticability

1. Kafka precursore di Collodi

Nel febbraio 1933 Walter Benjamin riporta un'affermazione di Gershom Scholem in una lettera indirizzata da Berlino all'amico, che nella sua corrispondenza si firma in quel momento ancora Gerhard: "Dopotutto l'assolutamente concreto è precisamente l'impraticabile" (Benjamin, Scholem, 2019, p. 51). L'impraticabilità rappresenta il volto segreto di quanto appare reale e perfettamente tangibile. Nell'universo descritto da Kafka questo segreto permea ogni anfratto delle relazioni sociali. Anche se abitualmente si tende a considerare il mondo come lo spazio in cui si dispiegano le pratiche umane, esso resta loro inaccessibile. Pure nelle sue incombenze più banali e quotidiane, l'eroe di Kafka – e Kafka stesso nel suo epistolario – non può che fallire ogni volta che prova a far giungere a realizzazione le sue intenzioni. Ancora peggio va quando tenta di piegare la realtà alle proprie ambizioni: le due dimensioni sono destinate a restarsi incommensurabili. Un anno e mezzo dopo – e molte lettere più tardi – Scholem risponderà su questo punto, esemplificando l'impraticabilità con il caso di studenti che "non sono tanto scolari rimasti senza scrittura" quanto "che non riescono più a decifrarla" (p. 184). L'impraticabilità del mondo ha in questa indecifrabilità del mondo la sua chiave più inconfessata. Essa non abolisce la pratica dello studio e la dedizione che lo studio richiede, né lo rende superfluo o anacronistico. Piuttosto ne sospende l'esercizio a un'indecifrabilità che rende ancora più immenso il mistero della sua scrittura.

Si parva licet, diremo che *Pinocchio* ha luogo proprio sotto il segno di questo implacabile mistero che è l'impraticabilità del mondo. Nell'opera di Kafka – scritta venti o trent'anni più tardi – il romanzo di Collodi ha, sotto questo punto di vista, il suo precursore. Il legno di cui il burattino è fatto è la materia stessa di questa impraticabilità. Le cose sono solo apparentemente usufruibili: presto o tardi il mondo ne testimonia l'indisponibilità. Così il tempo: tutto accade sempre in anticipo o in ritardo – troppo presto o troppo tardi – affinché Pinocchio possa arrivarci. Impraticabile lo è il mondo come totalità, ma anche nelle sue singole parti. Impraticabile è la via più corta, lo è la scuola, ma anche la sua alternativa

più allettante, il Paese dei Balocchi. Questa impraticabilità accade talora sotto il segno dell'incontro mancato, talora sotto quello della Legge che ha nei carabinieri – come anche nella Giustizia rovesciata – la sua immagine per eccellenza. Vivere significa, però, precipitare di avventura in avventura. E *Avventure* è il titolo stesso del libro: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

Che le cose siano così, non vuol dire che esse smettano di aver luogo. Piuttosto che intervengono come parti di cui non si dà mai possesso, ma tutt'al più incontro mancato. L'avventura ha nel legno e nella fame i modi stessi del suo accadere anarchico. In questo senso, se Giorgio Manganelli ha potuto magistralmente concepire un *Pinocchio parallelo* (Manganelli, 1977), occorrerà qui mostrare come esistano appunto due Pinocchio che procedono in parallelo: un Pinocchio del legno e un Pinocchio della fame. Entrambi partecipano a quella natura plebea del personaggio di Collodi, di cui forniscono la materia prima.

2. Pinocchio di legno

Come tutti sanno, *Pinocchio* inizia con un passo falso ovvero con un falso incipit: “C’era una volta...– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno” (Collodi, 1995, p. 361). E prima ancora che *Pinocchio* inizi in questo modo già un poco sbilenco, rovesciando la prospettiva abituale delle favole, mancando il re e lasciando il lettore in balia di un semplice pezzo di legno, le primissime parole del libro sono però quelle che danno il titolo al primo di trentasei capitoli: *Come andò che maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino*.

Il prodigio è annunciato fin dalla soglia del libro: c’è un legno che piange e c’è un legno che ride. E sono lo stesso legno. Che rida e che pianga come un bambino non lo rende meno ligneo di tutti gli altri legni del mondo, senz’altro non di meno di quelli accumulati nella bottega di Maestro Ciliegia. Questa legnosità non ci dice ancora molto, se è vero che quel legno altrimenti prodigioso è descritto innanzitutto come dotato di una caratteristica assenza di qualità. Mezzo secolo prima del capolavoro di Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Carlo Collodi dà voce alla vita senza qualità di un legno qualsiasi: non il legno dei legni, né “un legno di lusso”, bensì “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” (ib.). Non è che un legno da bruciare, assegnato al destino del fuoco, sin da prima che crescesse.

Di lui non resterà null'altro che cenere, non vale nemmeno la pena di parlarne. Pinocchio è, in fondo, tutto contenuto tra queste due determinazioni, tra il fatto che non ci sarebbe niente da dire – pezzi di legno così se ne bruciano tutti i giorni, senza neanche accorgersene – e il fatto che da quelle prime parole tutto si origina e altre ne seguono, dando luogo ad avventure e a disavventure.

Tutti conoscono il seguito: impedito dalla voce del pezzo di legno (“Non mi picchiar tanto forte!”) nella sua intenzione di farne la gamba di un tavolino, il falegname Maestro Ciliegia lo dona a Geppetto, personaggio improbabile di intagliatore, destinato a diventare padre dal suo desiderio di possedere un burattino “che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (p. 364). Il legno è l'esistenza di qualcosa che già c'è, e che possiede una propria voce, la quale a sua volta sprigiona da una forma così anonima che rischia ogni volta di essere condannata al taglio dell'ascia o al fuoco della stufa. Da quel pezzo scaturirà una nuova vita anche per Geppetto, dal momento in cui quel burattino lo guarda con i suoi famosi “occhiacci di legno”.

Per indicare la materia in quanto tale, comune a tutte le cose, Aristotele ha utilizzato la parola che in greco antico indica appunto il legno: *hyle*. Per provare a rispondere all'enigma che l'apparizione di Pinocchio ci consegna, bisogna provare a rispondere alla domanda: di cos'è fatto il vivente? Pinocchio è indubbiamente fatto di legno. Tuttavia nella sua *Metafisica* Aristotele ha distinto l'essere-legno dall'essere-di-legno. Il tavolo di Maestro Ciliegia sarebbe stato forse *di* legno. Pinocchio è però legno: la materia non è in lui attributo esteriore, ma la sua stessa sostanza. Questo significa che, mentre quando un essere è “fatto di una certa cosa” (per esempio, l'armadio non è legno, ma è fatto di legno [...]) appare evidente che quest'ultimo termine è sempre in potenza” (Aristotele, 1992, pp. 414-415), in Pinocchio il legno non è semplicemente potenzialità – ciò che apre un campo di possibilità – ma il suo stesso atto: è voce ed è vita, è movimento e divenire. In questo senso le vicende di Pinocchio burattino assumono il valore di figura concettuale.

L'urlo lanciato dal ciocco di legno grezzo è, da questo punto di vista, un'affermazione assoluta. Afferma la propria esistenza contro le intenzioni del mondo esterno. Per quanto esile ed evanescente sembri la differenza tra il regno dell'inanimato e quello dell'animato, essa sta forse proprio in questa voce: Pinocchio è il vivente che si origina da qualcosa di apparentemente non vivente, è l'umano – o almeno ne ha il semblante – che ha nel non-umano del tronco il suo principio. Così, al primo «solennissimo colpo» inferto dall'ascia al legno, la voce del legno segnala la sua esistenza, per inverosimile ed imprevista che essa sia. Ne preannuncia l'avventura¹. Come capiterebbe in una scena in cui il morto

¹ In questo senso Marco Belpoliti (*Pinocchio*, in *Il romanzo*, vol. 4: Temi, luoghi, eroi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 773–785) ha potuto scrivere: “La voce indica la capacità immaginativa di Pinocchio, è il deposito della sua conoscenza del mondo – o sconoscenza, a seconda delle occasioni e dei momenti. La voce è la sapienza e

parlasse, questa voce registra l'esistenza di un vivente al di là della morte. Del resto, anche quando la fine di Pinocchio viene predetta fin dalle prime righe del libro, essa resta allo stadio di minaccia e non si realizza mai veramente. Così è quando il capo del teatro dei burattini, il terribile Mangiafoco, gli manda incontro *due giandarmi di legno* affinché lo catturino e lo buttino sul fuoco, dove arrostisce il montone. O nell'altra occasione di quel tale che lo voleva rivendere "a peso di legno stagionato per accendere il fuoco nel caminetto", pur di recuperare i venti soldi spesi per comprarsi un asino, che altri non era che Pinocchio. E il burattino gli ribatte: "se avete bisogno di un po' di legno stagionato, per accendere il caminetto, ricordatevi di me" (Collodi, 1995 p. 506). La minaccia che pende sul suo capo non è tanto quella di diventare asino, ma di essere retrocesso ogni volta da legno allo statuto di legna ("la legna per finirlo di cuocere e di rosolare" [p. 391]), a sottolineare la sua natura qualsiasi. Come i grammatici sanno, "legno" e "legna" condividono la stessa origine lessicale, ma sono di genere diverso: legna è derivato dalla forma neutra plurale *ligna*, che si riferisce esclusivamente al materiale da ardere. Di Pinocchio si potrà dunque dire che il suo legno è ciò che resta del fuoco, sempre in agguato sul suo cammino.

Che Pinocchio sia considerato una creatura di poco conto, la cui esistenza è sempre sul punto di alimentare il fuoco, lo dice anche un altro particolare: del suo legno non si qualifica mai la provenienza arborea, non si dice mai di che tipo di legno si tratti. Nel libro tutte le occorrenze del legno restano stranamente inqualificate. Né pioppo, né olmo, né rovere o castagno, né olivo o pino, né abete o cipresso, vengono mai nominati. L'unica eccezione è costituita da quella Quercia alla quale una notte Pinocchio verrà impiccato dal Gatto e dalla Volpe. E l'unico ramo sarà appunto quello a cui si troverà attaccato "penzolini" (p. 410). Eppure quelli con il legno sono incontri con parentele misteriose, con creature affini dalla natura equivalente. Così la Quercia risulterà inadatta a dare la morte al burattino. Una sorte analoga gli riserva l'incontro con i burattini di Mangiafoco che, benché mandati contro di lui, sono "Fratelli di legno" (p. 389). E una relazione simile si stabilisce (ma è improprio, bisognerebbe dire che è da sempre in atto proprio per la somiglianza di famiglia che c'è tra loro) tra Pinocchio e tutti gli oggetti di legno incontrati durante le sue avventure: i giocattoli, il casotto, la porticina, il cavallino... Al punto che quando dà "una solennissima pedata" all'uscio di una casa, il piede penetra talmente in fondo che non c'è verso di liberarlo. È come se quel legno avesse riconosciuto in Pinocchio non un corpo estraneo, ma un suo consanguineo e non volesse lasciarlo andare più via. Del resto, il primo albero che viene nominato è un albero immaginario, da sogno: "un bell'albero carico di tanti zecchini d'oro, quanti chicchi di grano può avere una bella spiga nel mese di giugno" (p. 399). È il miraggio di una ricchezza

insieme l'ignoranza del mondo. La voce riempie lo spazio prima ancora che Pinocchio lo abbia percorso e misurato con le sue gambe. Pinocchio che corre, Pinocchio in fuga reca sempre con sé la Voce".

illusoria i cui zecchini non costano né fatica né lavoro. Sono l'esatto contrario dell'etica operaia che attraversa il libro. Così, subito dopo, l'evocazione di questo albero magico lascerà il posto proprio alla Quercia degli assassini.

In generale *Le avventure di Pinocchio* non sono un romanzo agreste né arboreo: il bosco è foriero di cattivi incontri, il resto è un paesaggio privo di alberi o nel quale l'albero è là solo per produrre legno. Non è nemmeno un romanzo particolarmente legato al paesaggio naturale, visto che l'unica montagna nominata è quella pubblicitaria da cui il Circo avrebbe tratto la sua nuova attrazione: il "CIUCHINO PINOCCHIO detto LA STELLA DELLA DANZA", come recita la locandina (p. 391). La montagna è tutt'al più un riferimento ideale per dire la grandezza del Pesce-cane, grosso appunto come una montagna. Gli unici altri monti nominati sono, nell'ordine, il "monte della spazzatura", il "monte di ghiaia" e un non meglio precisato "monte di cose".

Torniamo però al legno. Se alla legna inerisce la potenza di produrre e alimentare il fuoco, convertendo la propria energia in fuoco, dunque in calore e in luce, dovremmo ora interrogarci quale potenza singolare inerisca al legno. Benché paia essere senza qualità, in realtà il legno del burattino ha una serie di proprietà discrete, ma decisive, di cui le peripezie di Pinocchio approfittano in molti momenti, nel frangente del pericolo. È nella sventura che Pinocchio attinge alle sue risorse, altrimenti inerti. Così nella lotta con i suoi compagni, che lo superano di numero, "con quei suoi piedi di legno durissimo lavorava così bene, da tener sempre i suoi nemici a rispettosa distanza. Dove i suoi piedi potevano arrivare e toccare, ci lasciavano sempre un livido per ricordo" (p.498). Le risorse sono inapparenti, consegnate come sono alla loro latenza: è solo l'incontro con determinate situazioni a risvegliarne la potenza. In quanto legno, i mezzi che aggrediscono gli umani non lo toccano. Neanche il mare avrà la meglio su di lui che, essendo di legno, galleggia e riesce addirittura a nuotare, benché non l'abbia mai imparato. La materia fa la differenza e decide dell'avventura. Così, contrariamente a quanto accade abitualmente con i bambini, i burattini si ammalano di rado e guariscono "prestissimo".

Uno dei pochi aggettivi che descrivono il legno di Pinocchio è appunto il superlativo "durissimo": "per sua fortuna era fatto d'un legno durissimo, motivo per cui le lame, spezzandosi, andarono in mille schegge e gli assassini rimasero col manico dei coltelli in mano, a guardarsi in faccia" (p. 410). È la qualità della persistenza e, in un certo senso, della stessa caparbietà, capace di resistenza, ma anche inadatto all'ordine e al modello, come pure alla costrizione dei meccanismi scenici, che per i burattini sarebbero invece abituali. Così, per quanto sia "durissimo", quel legno è attraversato da altre energie, come quando "immobile come un vero pezzo di legno, ebbe una specie di fremito convulso, che fece scuotere tutto il letto" (p. 414). In generale, c'è in gioco un'ostinazione elementare, che è nell'elemento ancor prima che nelle intenzioni. Qui la materialità fa tutt'uno con il carattere e ne rende vani i migliori

propositi. Il legno contesta l'esistenza stessa di una psicologia: non c'è intenzione, né personalità, c'è materia ovvero potenza di determinate cose. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che il legno depura *Pinocchio* da ogni moralismo residuo. In fondo, lo libera anche dall'incombenza stessa di dover decidere ogni volta tra un bene troppo banale e un male sin troppo prevedibile. Ma serve anche a porre un punto di resistenza rispetto ai meccanismi disciplinari della società moderna e alla loro creazione di un soggetto docile.

È la durezza stessa della materia – la parte morta del legno – a permettere a Pinocchio di sopravvivere alle incursioni notturne degli assassini, mentre dalla sua capacità di trasformarsi dipenderà la sua vita nella forma della flessuosità di un corpo di bambino. Là si passerà dal registro del sopravvivere a quello del vivere. Eppure il finale del romanzo mette in scena un raddoppiamento surreale: il burattino sopravvive alla trasformazione in bambino, come “un grosso burattino appoggiato a una seggiola”, oggetto ingombrante ma inerte, disertato dalla vita, che è passata tutta nel bambino. La voce era del legno, eppure a un certo punto il burattino non parla più: la voce è trapassata tutta al bambino in carne e ossa. Nell'ultima battuta del romanzo sarà proprio quest'ultimo a commentare: “Com'ero buffo, quand'ero un burattino!” (p. 526). Qualcosa – la voce – trapassa a nuova vita, mentre qualcos'altro – la sua ottusa esistenza di legno – rimane e si trasmette alla posterità unicamente in forma di resto. È il segno di un Regno inanimato – né vivo né morto e quindi non-morto perché non-vivo – su cui evidentemente non esercitiamo alcun potere. È forse portatore di un'auto-distruittività nei confronti dell'esigenza stessa della vita di trasformarsi. È lo scarto del divenire, che non diviene, ma che lo ha reso possibile. È un resto anche rispetto all'inevitabile lieto fine del romanzo.

L'attività trasformativa dell'uomo non ha in *Pinocchio* nulla di demiurgico dal momento che fin dal primo istante quel “pezzo di legno” è dotato di una sua voce: parla malgrado non abbia ancora la forma che gli permetterà di gettarsi a capofitto nelle sue avventure. Questa voce non parla semplicemente dall'interno della materia del corpo che la ospita e le darà poi una mobilità inaspettata. In realtà la voce non è nel legno né proviene dal legno: è voce *del* legno. A parlare è il legno stesso che non aspetta la mano del falegname per vivere di vita propria. Pertanto il rapporto tra legno e voce non è estrinseco, ma procede da un'inclusione reciproca dei due termini.

Niente di platonico qui: la vita non dev'essere infusa al legno, in quanto materia possiede già una sua potenza che nessun'altro sarebbe in grado di dargli. Quella materia bastarda e così imperfetta è già vitale. Il demiurgo potrà darle tutt'al più delle gambette, un vestitino di carta, delle scarpe di scorza di legno, un cappello di mollica. Poca roba, insomma. Poveri demiurghi, in *Pinocchio* la loro natura di creatori è piuttosto comica e precipita sin da subito nella sua versione caricaturale: il primo – Maestro Ciliegia – fallisce subito; il secondo rimane tale solo accettando il fallimento, dovendo inseguire il figlio-

burattino per ogni dove, ma senza mai riuscire ad acciuffarlo. Lo ritroverà solo dopo che Pinocchio sarà tornato da lui. Così la formula del loro rapporto potrebbe essere: il padre cerca, il figlio (lo) trova. Con tutta la serietà del tema, la creazione è qui appannaggio della Parodia, la vita è l'impossibile a creare: è l'increato per eccellenza.

«meno chiacchiere e più pane!»

Carlo Collodi

Pane e libri (in *Note gaie*, 1892)

3. Pinocchio della fame

Di quel pezzo di legno destinato a diventare burattino, Collodi dice che era “come tutti gli altri”. Nessuno avrebbe potuto immaginare a prima vista che fosse un pezzo speciale. Come abbiamo visto, è la sua voce che sorprendentemente ne rivela la vita. Tutt'al più, si dice nelle prime pagine del libro, sarà buono per il fuoco di cucina: “a buttarlo sul fuoco, c'è da far bollire una pentola di fagioli...” (p. 362). In questo passaggio non c'è ancora la fame, ma la sua ombra cupa, in forma di una pentola che ribolle tra sé e sé, mentre attorno tutti sono affaccendati nei loro mestieri. Attraverso questa cucina fumosa viene alluso a un'epoca in cui la fatalità di rovesciare quella pentola per terra rappresenta una vera e propria disgrazia. La voce e la fame: è con questi attributi che si presenta il protagonista del libro.

In *Pinocchio* la fame è onnipresente o, più esattamente, *Pinocchio* è il romanzo dell'onnipresenza della fame. Una fame tangibile, insensata, che prende tutte le membra del corpo, anche quello di legno del burattino. Il libro mette al suo centro un tema che oggi resta per lo più dimenticato come motivo nella coscienza dell'uomo bianco europeo, ma che in *Pinocchio* la scrittura tocca con mano a ogni giro di frase. In maniera immaginaria e fondamentalmente rassicurante, la si allontana agli anni della guerra o a quelli immediatamente successivi, o le si dà la forma di una povertà senza volto, magari relegata in continenti lontani. In *Pinocchio*, invece, la fame rappresenta il fulcro stesso della storia, ne costituisce il motore. Dà forma a quel tratto plebeo e materialista che più ha subito la banalizzazione moralistica delle sue varie trasposizioni in cartoni animati (in maniera esemplare nel film della Disney). Per certi versi, in uno stile e un'ambientazione ovviamente disparatissimi, ricorda l'altra fame cronica, sorella dell'angoscia, di cui Primo Levi in *Se questo è un uomo* dice essere “sconosciuta agli uomini liberi” e che “fa sognare di notte e siede in tutte le membra dei nostri corpi” (Levi, 1987, p. 31). Nell'Italia della pura sussistenza delle

classi popolari, la fame di Pinocchio è iperbolica. Che anche un burattino di legno possa provarne i morsi, significa che alla sua ubiquità nessuno resiste. In quest'ottica chiedersi di una cosa "cos'è?" implica in primo luogo inscrivere nel registro del commestibile e dell'indigesto: può alleviare la mia fame? In secondo luogo, però, significa anche fare i conti con quanto priva di energie: non un'assenza simbolica, ma un vuoto che si fa largo dentro il proprio corpo, in mancanza di ciò che è assolutamente necessario per garantire la vita, per nutrirla. A questi due punti andrà aggiunto un altro aspetto, e cioè che la fame degli altri li rende pericolosi. Accanto e subito dopo alla domanda: è commestibile?, ogni incontro in *Pinocchio* ne pone un'altra: sono commestibile per gli altri? Pinocchio – burattino di legno attanagliato da una fame atavica, eredità di tutte le fami delle plebi affamate che l'hanno preceduto, modello esemplare di una fame non-umana, sempre a cavallo tra i regni del vegetale, dell'animale e dell'umano – passa spesso dal ruolo di affamato a quello di potenziale pasto per qualcun altro. Forse solo il legno permette di resistere a questa fame degli altri, come quando i pesci "si accorsero subito che il legno non era ciccìa per i loro denti, e nauseati da questo cibo indigesto se ne andarono chi in qua chi in là, senza voltarsi nemmeno a dirmi grazie" (Collodi, 1995 pp. 505-506).

Essere in potenza cibo altrui non lenisce ovviamente i morsi del proprio languore. Piuttosto pone l'autorità della fame tra i regni di una crudeltà che senza sosta attanaglia l'esistente. In *Pinocchio* questa autorità si moltiplica: è quella immensa di Pinocchio, ma anche quella che dà origine a personaggi mostruosi, completamente assorbiti nella loro voracità, come Mangiafuoco o il Pesce-cane. È la fame di un mondo in cui il nutrimento non è mai assicurato, ma sempre scarso e incostante. Non è semplice appetito: è una voragine, un buco incolmabile, è causa delle peggiori nefandezze. È l'evidenza continua e costante che ritma tutte le *Avventure*.

Se la fame caratterizza *Pinocchio* in massimo grado, cos'è se non un'assenza fin troppo presente, una proprietà inappropriabile, la condizione inutilizzabile della propria vita? Cos'è se non il segno più evidente e carnale dell'impraticabilità delle cose, che si comunica a tutte le vite in maniera ubiqua e inaggirabile?

Un passo parla per tutti:

Intanto cominciò a farsi notte, e Pinocchio, ricordandosi che non aveva mangiato nulla, sentì un'uggiolina allo stomaco, che somigliava moltissimo all'appetito. Ma l'appetito nei ragazzi cammina presto; e di fatti dopo pochi minuti l'appetito diventò fame, e la fame, dal vedere al non vedere, si convertì in una fame da lupi, una fame da tagliarsi col coltello. Il povero Pinocchio corse subito al focolare, dove c'era una pentola che bolliva e fece l'atto di scoperchiarla, per vedere che cosa ci fosse dentro, ma la pentola era dipinta sul muro. Figuratevi come restò. Il suo naso, che era già lungo, gli diventò più lungo almeno quattro dita. Allora si dette a correre per la stanza e a frugare per tutte le cassette e per tutti i ripostigli in cerca di un po' di pane, magari un po' di pan secco, un crosterello, un osso avanzato al cane, un po' di polenta muffita, una lisca di

pesce, un nocciolo di ciliegia, insomma di qualche cosa da masticare: ma non trovò nulla, il gran nulla, proprio nulla. [...] E intanto la fame cresceva, e cresceva sempre: e il povero Pinocchio non aveva altro sollievo che quello di sbadigliare (p. 374).

Questo crescendo appartiene alla tonalità emotiva della fame: inizia con “un’uggiolina allo stomaco”; questa ben presto richiama l’appetito a cui somiglia; bastano pochi minuti e l’appetito ha lasciato posto a “una fame da lupi” che è anche “una fame da tagliarsi col coltello” (ib). È dunque proprio la fame a segnare il passaggio dalla natura vegetale a quella animale. In questo senso essa preannuncia il bambino. Si direbbe di poterla quasi toccare, tanto è spessa e densa la sua presenza. Il corpo della fame è corpo del proprio corpo, carne della propria carne: prende tutte le membra, anche quando sono fatte di legno. Da qui al miraggio la strada è brevissima, dato che una fame così cammina più spedita dell’appetito: corso al focolare, Pinocchio fa per scoperchiare la pentola, ma la pentola non è che una chimera dipinta sul muro. Qui non ci sono pietanze che possano consolarlo, ma solo decorazioni sconfortanti. Quella pittura a muro dice che di cibo vero lì non ce n’è, che bisognerà partire per cercarlo. Bisognerà intraprendere un viaggio che lo porterà lontano da casa, alla ricerca di quel paese sognato, in cui il nutrimento non manca mai e dove non bisogna ammazzarsi di lavoro per mangiare.

Singularmente questa scena è l’unica in cui il naso di Pinocchio si allunga (di “almeno quattro dita”) senza aver detto una bugia, ma al cospetto di una delusione atroce ovvero della menzogna di quella cucina dipinta il cui il fuoco non scalda e dove dentro la pentola non cuoce nessun manicaretto. La miseria ha la consistenza inaggrabile di questa fame. Il catalogo delle cose miserrime che Pinocchio spera di trovare frugando nella stanza assomiglia a una discesa negli inferi dell’alimentazione, la cui pena è il digiuno ovvero il dono di nulla: “il gran nulla”. Questa rincorsa di cose misere, ma pure loro del tutto inesistenti, rivela come la fame stia in un rapporto obliquo con la coscienza. Oscura l’anima e il corpo lo lascia salpare verso una ricerca affannosa. Si pone dalla parte dell’impresa, dell’intra-prendere una direzione, senza sapere bene dove porterà. Così Pinocchio non va incontro all’avventura, ma vi precipita dentro, prima di ogni coscienza, di ogni intenzione, di ogni ponderazione. Tutto allora si fa movimento. Come ha scritto bene Gianni Celati, la figura di Pinocchio è sempre attraversata da un movimento:

La tentazione più pesante è quella di spiegare la figura. Una figura non si spiega, si segue. Come le figure dei tarocchi: la torre attraversata dal fulmine, la ruota della fortuna. Oppure le figure dei libri per l’infanzia, su cui si torna all’infinito. La figura di Pinocchio sempre in movimento (Celati, 2007, p. 23).

Solo il movimento può spiegarla, nella misura in cui ne segue dall’inizio alla fine il dispiegamento. Solo il suo essere puro movimento può spiegare come essa appaia improvvisamente, come la sua espansione

sia inarrestabile e dal nulla si trasformi in un crescendo martellante, in una fame animalesca, da lupi appunto.

Di fronte al “gran nulla” della fame va bene qualsiasi cosa. Se non sono bastate le pere che il padre Geppetto gli ha dato, di fronte al “nulla, nulla” che la casa conserva in dispensa, vanno bene anche le bucce e i torsoli delle stesse pere, tenuti prudenzialmente da parte, per provare a placare quell’“altra fame” che gli è rimasta. Del resto, quella di Pinocchio non è mai una fame comune, ma ripetutamente “una gran fame”. È una fame che resta: resta sempre della fame. È questa la “disperazione” di una fame che tale resta per esempio anche quando perde i piedi (“i piedi non li ho più”). Molesta come il freddo o come la stanchezza, più forte della stessa paura, una fame così è una “brutta malattia”: “Oh! che brutta malattia che è la fame!”. È una ingordigia iperbolica, è la sorella della povertà, uscita direttamente dal ricordo di quello che Benedetto Croce ha chiamato “l’agitato regno della fame” (Croce, 1937/35 p. 449). E tuttavia questa agitazione nasconde risorse. Se Pinocchio esce da un mondo in cui non si butta via mai nulla, questo stesso mondo è anche quello dell’inventiva: dalla scorza d’albero si può fare “un paio di scarpe” a un burattino, così come da una “carta fiorita” può sempre uscirci “un vestituccio” e dalla “midolla di pane” “un berrettino” (Collodi, 1995 p. 384).

L’avventura è lì perché la fame l’ha chiamata. Come a dire che la coscienza e la stanzialità sono affare di corpi se non sazi, almeno non atterriti dai morsi della fame. La fame è invece un dentro che non è un’interiorità, né permette di cedere all’immagine consolante dell’interiorità. Piuttosto è un essere gettati fuori, nel mondo, alla ricerca spasmodica di qualcosa con cui nutrire la vita. Questo fuori si indetermina come dentro-fuori: quando ha fame, Pinocchio è tutto nella sua fuga nel mondo alla ricerca del cibo. È la fame che fa del viaggio la sola anima possibile di un burattino di legno.

In questo viaggio, che sono le sue *Avventure*, Pinocchio ha così scarsa coscienza delle cose che gli accadono, non se ne avvede se non quando il segno della sventura che le accompagna è troppo evidente per essere negato. Sino all’ultimo – in questo simile ai bambini a cui parla – spera che le cose smentiscano di essere andate come di fatto sono andate. Forse proprio perché la fame gli confonde la capacità di capire come sono fatte le cose e, come in occasione della pentola dipinta sul muro, lo trascina da illusione a illusione. Pinocchio non sa leggere gli avvenimenti per quello che sono, davanti alla loro evidenza appare sgomento e confuso, incapace di decifrare il mondo. È come gli studenti della risposta di Scholem a Benjamin: conoscono la scrittura, ma non possiedono alcuna chiave per decifrarla. Non è questo l’analfabetismo più potente di tutti, a cui nemmeno il famoso abecedario potrebbe porre rimedio?

Come si domandava Emmanuel Lévinas in un testo degli anni ’70: *si sono mai misurate le profondità della fame?* (1976, pp. 101-109). A far visita a Pinocchio viene non il tormento della mancanza di piatti

raffinati – dato che, come gli insegna il Colombo, “quando la fame dice davvero e non c’è altro da mangiare, anche le vecce diventano squisite!” (Collodi, 1995 p. 443) – ma quello del non aver a disposizione nemmeno un piatto di erbe da animali. La fame di inghiottire qualcosa lo inghiotte dentro il suo nulla, non prima di avergli fatto sentire i suoi “morsi rabbiosi” (p. 451).

Una fame così è atavica, ereditaria: è peggio della cattiva coscienza o della vergogna. È peggio del fallimento dei suoi tentativi destri e maldestri. È l’incubo che incombe su Pinocchio e da cui riesce a scappare solo in rare occasioni, per ricaderci presto. La fame non lo abbandona, al contrario della fortuna che a volte si nasconde per bene agli occhi del burattino e dei suoi lettori. Basta un momento, in cui magari si dica “ora sì che sto bene!”, che una fame nuova e insieme antica fa la sua comparsa sulla scena e soprattutto dentro il corpo. È una condizione che non passa, rispetto alla quale Pinocchio non accede neppure al piacere delle mangiate pantagrueliche a cui si abbandonano il Gatto e la Volpe nell’Osteria del Gambero Rosso. Per sé non ordina che “uno spicchio di noce e un cantuccio di pane” (p. 401).

Agli antipodi rispetto a questa condizione famelica c’è la dimensione dell’abbondanza. Dimensione mitica, l’Abbondanza traluce sempre in filigrana dentro tutte le scommesse che Pinocchio fa quando si tratta di scegliere la propria meta e di destinarsi all’avventura. Solo che l’Abbondanza ha la proprietà fatale di restare inafferrabile. Nel mondo moderno non risulta più dal benvolere degli dèi. Neppure la promessa che al lavoro spetti la sua giusta ricompensa giunge veramente a segno: per aver tirato dal pozzo cento secchi d’acqua avrà in compenso (in regalo!) *un solo* bicchiere di latte.

È la vita a essere famelica, a spossarlo della vita stessa, a prenderne possesso, influenzandone la direzione, insieme ad altri bisogni, ad altri piaceri, ad altre illusioni. Con la fame non si può che avere un rapporto inevitabilmente violento. In esso riluce quel tanto di distruzione che il mangiare impone. In questo senso non vale l’obiezione che, come burattino, Pinocchio non può morire e che vivrebbe senza poter morire. A volte si direbbe che scherza con la Morte o che la sfida. Ma forse è più giusto dire che la cerca per evitarla: le impone un giro diverso e impreveduto. Eppure il più delle volte sembra arrivare al limite estremo, facendo esperienza di una vicinanza con la fine o con qualcosa che potrebbe esserlo. La sua fame è allora forse – più che il presagio o il segno di questa fine – qualcosa che si pone su un altro piano: non più nella vicinanza della morte, quanto in quella di un’insignificanza che non lo lascia vivere. Questa esperienza fa tutt’uno con quella del suo corpo, del suo stesso essere in vita. È sua la fame, non è possibile spostarla su nessun’altro. Essa è il segno che sta all’inizio di ogni conoscenza della propria condizione, in cui la proprietà della propria fame riguarda ciò che si sente, ma che non si possiede né si controlla. Alla sua estremità sta il senso di un’esposizione – questa sì senza fine – a cui le sue vicende lo sottopongono sempre di più. Come se la scoperta della fame – e ancora di più la propria sottomissione

a essa – facessero parte di un processo in cui Pinocchio si scopre creatura, al di fuori di quel destino privilegiato a cui la sua condizione di burattino l'avrebbe potuto far accedere. Non ha invece al suo orizzonte tanto la fine come prospettiva, quanto proprio la vita nella sua insopportabilità, nell'assenza di prospettive, se non inventate come quella pentola dipinta sul muro della cucina.

Se ora, per comprendere l'apparizione della fame, ci volgiamo a quanto ci insegna il mondo animale, riconosciamo una distinzione netta all'orizzonte: “Nel vivente, la tonalità affettiva fondamentale è scissa. Ai due estremi dello spettro, bisogna vivere nella paura o vivere nella fame” (Morizot, 2020 p. 43). La prima opzione è quella degli animali a cui basta abbassare la testa per trovare cibo: l'erba si offre senza che occorra cacciarla. Questa disponibilità di cibo ha però un'altra implicazione: la paura. Dall'altro lato della distinzione, troviamo la condizione dei predatori: il risultato della loro caccia non è mai garantito, né è garantita la cattura della preda. È il caso del lupo, che per sopravvivere deve dare prova di “un'ipermobilità, quantitativa e qualitativa” (ib.). Ogni animale si colloca, dunque, in una determinata posizione lungo l'arco che tiene insieme fame e paura. Avere paura è la condizione degli erbivori, che trovano vasta disponibilità di quanto c'è bisogno per cibarsi, ma che sono sempre prede potenziali. Diversamente il destino dei carnivori è quello di impiegare molta delle loro energie nell'attività di caccia (si stima che un lupo riesca a conquistare la sua preda una volta su dieci attacchi). I primi sono sazi, ma tendono nervosamente le orecchie per cogliere la presenza di un agguato di cui sono sempre in attesa. I secondi vivono nella fame che però porta con sé un'assenza di paura, nel momento in cui non si ha nessun predatore sopra di sé.

Possiamo allora dire che la fame è ciò che in Pinocchio mobilita la tranquilla staticità del legno, così come il legno era un modo di resistere, di dire di no, all'ordine semplicemente umano, alla legge dei carabinieri, alle imposizioni dello Stato, alla natura disciplinare della scuola. La fame è, dunque, anche ciò che spinge Pinocchio – la forma-di-vita che è il burattino – verso il peggiore dei predatori: l'umano. Ma così è spinto anche alla ricerca della sua stessa storia, che è anche la storia dei suoi incontri e di coloro che incontra. Per questo viaggia. Si muove. Da allora non ha smesso di esplorare il mondo con i suoi occhiacci di legno.

Bibliografia

Aristotele, 1992, *La metafisica*, Rusconi, Milano.

Belpoliti, M., 2003 *Pinocchio*, in *Il romanzo*, vol. 4: Temi, luoghi, eroi, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., Scholem, G., 2019, *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, Adelphi, Milano.

Celati, C., 2007, *Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Firenze.

- Collodi, C., 1995 *Le avventure di Pinocchio*, in Id., *Opere*, Arnoldo Mondadori, Milano 1995, pp. 359-526.
- Croce, B., 1937/35 *Comici e Pinocchio*, in Id., *Aggiunte alla "Letteratura della Nuova Italia"*, in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce", pp. 444-454
- Levi, P., 1987 *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, vol. 1, Einaudi, Torino.
- Lévinas, E., 1976, *Sécularisation et faim*, in "Archivio di Filosofia": *Ermenutica della secolarizzazione*, pp. 101-109.
- Manganelli, G., 1977, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino.
- Morizot, B., 2020, *Sulla pista animale*, Nottetempo, Milano.

Fabio Domenico Palumbo

Pinocchio e la bella Bambina dai capelli turchini

C'era una volta il desiderio

ABSTRACT: Collodi's *Pinocchio* can be read as a psychoanalytical novel, interpreting its characters as conceptual figures. Jacques Lacan, Melanie Klein and Donald Winnicott's theories are considered in order to understand the psychological development of Pinocchio's character. Particularly, this essay considers the relationship between Pinocchio and the Fairy with Turquoise Hair, suggesting that the transformation of Pinocchio from a puppet to a child is the plastic representation of an inner evolution. Pinocchio's escapes and mischiefs should be considered as part of a peculiar dialectic, played by Pinocchio himself and the Fairy, involving desire, lack and love. This work tries to explore the libidinal dynamics of this classical novel of children's literature.

Keywords: Pinocchio, Lacan, Collodi, desire, jouissance

Probabilmente, il tentativo più riuscito di leggere una fiaba in termini psicoanalitici non è opera di uno psicoanalista, ma di un filosofo. Ciò non dovrebbe però stupire, dal momento che il mio riferimento è il Deleuze di *Logica del senso*; nell'opera di Carroll, la lente deleuziana rintraccia una famiglia di personaggi concettuali evidentemente problematici, nel senso preciso che Deleuze assegna alla problematicità. Alice e i personaggi da lei rinvenuti nel Paese delle Meraviglie e al di là dello Specchio si prestano a una lettura psicoanalitica per il loro carattere indecidibile: sono, infatti, "doppi", sfuggenti, incapaci di coincidere con se stessi. Provare a ripetere una simile operazione, nel breve spazio di questo saggio, su *Le avventure di Pinocchio* potrebbe apparire un tentativo, oltre che immodesto, votato al fallimento, se si ponesse l'obiettivo di rileggere l'intero libro collodiano come un romanzo psicoanalitico, ipotizzando, ad esempio, un classico scenario edipico nella triade Geppetto-Fata-Pinocchio, o si concentrasse, ancor più banalmente, sulle implicazioni falliche della crescita del naso. Non perché queste piste non abbiano dignità, forse proprio in ragione della loro ovvietà, ma perché ciò che qui più ci interessa è investigare il dettaglio, l'oggetto piccolo (a) causa del desiderio pinocchiesco. Il "c'era una volta" del sottotitolo del presente saggio non a caso richiama un passaggio lacaniano del *Seminario VIII*, dove si parla di "un piccolo personaggio amato dai bambini, un personaggio come ce ne sono sempre stati, significativo di quella mitologia infantile che è in realtà di origine parentale" (Lacan, 2008, p. 227).

Dentro la storia del burattino, al confine tra cose e segni, tra legno e parola, sono ricomprese, ancora una volta secondo l'insegnamento deleuziano di *Logica del senso*, altre "storie ingarbugliate" (Cfr. Deleuze, 2009, p. 55). Sono nientemeno che le dis-avventure del desiderio e del godimento, come ci si deve giustamente attendere dal carattere perverso-polimorfo dei personaggi, la cui problematicità riflette la circolazione degli stati d'animo secondo la fissazione dei desideri.

Il punto di partenza della mia ricognizione investe un territorio già esplorato, seppur in una chiave differente, da Giorgio Agamben, nel testo intitolato *Il Paese dei Balocchi*. Il rapporto tra Pinocchio e l'oggetto-balocco ci dice qualcosa di fondamentale sia sulla natura del giocattolo, che vedremo essere decisamente differente da quella del gadget, sia del rapporto di Pinocchio col gioco¹. Agamben pone l'enfasi sulla natura dell'esperienza che i bambini fanno del giocattolo:

Uno sguardo al mondo dei giocattoli mostra che i bambini, questi robivecchi dell'umanità, giocano con qualunque anticaglia capiti loro fra le mani e che il gioco conserva così oggetti e comportamenti profani che non esistono più. Tutto ciò che è vecchio, indipendentemente dalla sua origine sacrale, è suscettibile di diventare giocattolo. [...] Il carattere essenziale del giocattolo [...] è qualcosa di singolare, che può essere colto solo nella dimensione temporale di un "una volta" e di un "ora non più" (Agamben, 2001, p. 74).

Ciò che balza immediatamente all'occhio è il carattere di oggetto perduto del balocco. Il balocco, dunque, come oggetto piccolo (a), come resto di godimento ritagliato dal corpo ad opera dell'azione mortificante del simbolico. Non potendo godere della Cosa, si gode in assenza di essa, attraverso i suoi "amabili resti". Cosa significa dunque che il giocattolo possa vivere solo nel tempo del "c'era una volta"? Non siamo solo di fronte a una dimensione nostalgica del rapporto con l'oggetto-giocattolo o con il comportamento di gioco, ma assistiamo, introspektivamente, alla versione "transizionale", per dirla con Winnicott, del desiderio (Cfr. Winnicott, 1974). Il carattere irrimediabilmente perduto dell'oggetto, ossia che ogni storia d'amore abbia inizio con una perdita, suggerisce in qualche modo che il gioco, quando è gioco simbolico, sia un tentativo fantasmatico, in senso kleiniano, di venire a patti con la mancanza (Cfr. Klein, 2006). Il "padroneggiamento" della perdita non si dà senza perdite, come intuisce già il primo Lacan, nella sua lettura del celeberrimo gioco freudiano del *fort/da*, e, anzi, porta il soggetto a ricadere sotto il dominio dell'oggetto assente:

L'importante non è che il bambino dica le parole *fort/da*, che nella sua lingua madre equivalgono a *via/qui* – per altro le pronuncia in modo approssimativo. L'importante è che qui abbiamo, fin dall'origine, una prima manifestazione di linguaggio. In questa opposizione fonematica il bambino trascende, porta su un piano simbolico il fenomeno della presenza e dell'assenza. Egli si rende padrone della cosa nella misura in cui, precisamente, la distrugge. [...] *Già nella sua solitudine il desiderio del piccolo d'uomo è diventato il desiderio di un altro, di un alter ego che lo domina e il cui oggetto di desiderio è ormai la sua stessa pena* (Lacan, 2014, pp. 204-205).

¹ Per un'analisi letteraria in senso lato del rapporto tra Pinocchio e i balocchi sulla scorta dell'interpretazione di Agamben, cfr. Bartezzaghi, 2019.

Perché il bambino possa accedere all'esperienza del desiderio, è necessario dunque che si attivi la pena del *fort* che allontana l'oggetto nella dimensione del “c'era una volta” per aprire lo spazio del piacere del ritorno evocato dal *da*. È in questa relazione di pena-piacere, in cui Lacan con Freud intravede i caratteri del masochismo primitivo, che il rocchetto, come qualsiasi altra anticaglia-giocattolo agambeniana, può diventare oggetto di desiderio. Giungiamo così alla prima questione da porci rispetto all'economia del desiderio “in gioco” nel corso delle avventure di Pinocchio.

Di primo acchito, sembrerebbe che questa versione del desiderio, che per brevità e notorietà definiremo come connotata dalla mancanza, non sia calzante quando osserviamo il *grand détour* del burattino per sfuggire alla presa dell'oggetto del desiderio, alla sua pena come al suo piacere. A una prima lettura, sembrerebbe che Pinocchio si situi – nomadicamente, erraticamente – al di là del principio del piacere. Che non voglia “darsi pena”, né la pena dell'amore per la bella Bambina dai capelli turchini né quella dello studio e del lavoro. Pinocchio si porrebbe dunque come personaggio anti-dialettico, pronto a sottrarsi alla “mortificazione traumatica della vita che non possiamo scansare perché coincide con l'umanizzazione stessa della vita” (Recalcati, 2019, p. 24). E, in questo senso, il suo restare burattino segnerebbe il rifiuto della dimensione umanizzante della perdita, punto di partenza di ogni relazione d'amore: è solo attraverso l'accettazione della melanconia del vuoto, della separazione, del lutto, che la Cosa-burattino potrà essere uccisa dal simbolo che sta al posto della cosa perduta. Rifiutando la fatica dell'amore, svicolando sistematicamente da Geppetto e dalla Fata, Pinocchio si situerebbe nell'immediatezza della vita istintuale: “Ma io non voglio fare né arti né mestieri... [...] Perché a lavorare mi par fatica” (Collodi, 2020, p. 176).

Emblematico di questo nesso pinocchiesco tra *jouer* e *jouissance* è la disavventura del burattino nel Paese dei balocchi. La scelta, seppur presa da Pinocchio a seguito di esitazioni maggiori di qualunque altra “marachella”, di unirsi al carro di bambini in partenza per il paese della cuccagna, libero da impegni scolastici, sembrerebbe andare non solo al di là del principio di realtà e di qualsiasi restrizione superegoica. La prospettiva di un tempo senza maestri né libri né scuole sembra imporre perversamente la trasgressione come legge, ponendosi al di là del principio del piacere nell'ottica mortifera dell'eccesso senza eccedenza. Privato della dimensione della *béance*, dell'assenza di piacere immediato, rinnegato il tempo aperto dell'attesa a vantaggio dell'immediatezza del consumo “animalizzante”, Pinocchio si immergerebbe, senza riserve, in una cuccagna che equivale al godimento senza limiti della “Cosa”, a una volontà di godimento assoluta (Lacan, 1974, p. 773). Il mancato rapporto con l'oggetto piccolo (a) causa del desiderio, cioè con la dimensione della mancanza aperta dal gioco simbolico, si evidenzia nella dimensione “da bacchanale” della vita nel Paese dei balocchi, in cui i giocattoli rappresentano, tutt'al più, dei meri gadget. Il gadget è infatti la versione “fallica” del giocattolo, priva di mancanza, incapace di

suscitare la nostalgia del “c’era una volta”. Il gadget non è di nessun tempo e di nessun luogo, così come il Paese dei balocchi. Quel luogo, infatti, non rassomiglia “a nessun altro paese del mondo” (Collodi, 2020, p. 223), proprio perché sganciato dalla dialettica del segno e affidato all’istintualità di un trastullo meccanico:

Branchi di monelli [...] chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria: chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll’elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta: chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l’ovo: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi (p. 224).

È chiaro che il discorso perverso implica l’indifferenza all’Altro e il trinceramento in un godimento dell’Uno, godimento dell’organo senza relazione alcuna alla mancanza, a ciò che si situa al di fuori della dimensione fallica. Ma è davvero in questi termini che possiamo intendere il godimento di Pinocchio, come sembra lasciar intravedere la sorte “animalizzante” – la trasformazione in ciuchini – dei ragazzi caduti nell’inganno della cuccagna infinita nel Paese dei balocchi? Se accettassimo questa versione, di ovvia ascendenza kojéviana, delle avventure di Pinocchio, lo schema sarebbe fin troppo semplice, ancorato a una sorta di moralismo psico-pedagogico: il burattino, inserito in una dialettica “normalizzante” del rapporto Legge-desiderio, scopre gli esiti mortiferi delle conseguenze del vizio e rinuncia ad andare al di là del principio del piacere, armonizzando nella figura del bambino le pulsioni parziali e perverse-polimorfe. Non a caso, Pinocchio si identifica pienamente come “bel fanciullo” (p. 280) rimirandosi allo specchio, secondo la funzione morfogena dell’immagine riflessa.

In questo senso, però, rinunceremmo a trovare in Pinocchio la potenza destituente di una versione del desiderio “eccedente”, che spiazzi la falsa dicotomia tra eccesso e normalizzazione della carica vitale. Se, invece, proviamo a intravedere in Pinocchio i tratti di una ribellione “isterica”, capace di mantenere una connessione con la mancanza a essere, con il dono stesso della mancanza, può venirci in soccorso l’intero armamentario teorico lacaniano, nella sua complessa articolazione del nesso desiderio-godimento. L’implicazione žižekiana di questa ricognizione è che l’isteria sia più rivoluzionaria della perversione. Si fa qui riferimento alla pellicola *Guida perversa all’ideologia*, di Sophie Fiennes, in cui Žižek contrappone il tratto perverso a quello isterico, ravvisando in quest’ultimo il potenziale creativo assente nel primo, proprio per lo stato di dubbio dell’isterico relativamente al desiderio dell’Altro.

Probabilmente, il punto di partenza più adatto per questa rilettura “rivoluzionaria” delle disavventure del burattino può essere la teoria lacaniana dei quattro discorsi (Lacan, 2001). In prima battuta, e abbastanza

ovviamente, per la critica al discorso dell'università rinvenibile nel provocatorio (isterico) prendersi gioco da parte di Pinocchio del Grillo-parlante. Ma l'elogio del discorso isterico, per il suo carattere propedeutico rispetto alla liberazione del desiderio, finirebbe per esaurire in termini conflittuali il processo di "soggettivazione" – se così vogliamo, impropriamente, chiamarlo – di Pinocchio. Qui ci interessa cogliere il tratto enigmatico, fantasmatico ed "eteronomo" dell'esperienza che Pinocchio fa del desiderio.

Pensiamo a tutte le volte in cui il burattino, di fronte alle manifestazioni d'amore della Fata, si dà, per così dire, "alla macchia". La letteratura fantastica, nel momento in cui si assume il rischio di mettere in interazione bambine e bambini, non ignora il carattere enigmatico del femminile rispetto al maschile. In qualche modo, ciò che l'uomo è proviene dalla donna, poiché il volto dell'Altro "è sostenuto dal godimento femminile" (Lacan, 2011, p. 72). Il contegno recalcitrante dei Peter Pan di fronte alle Wendy, dei Pinocchio di fronte alle belle Bambine dai capelli turchini, è solo l'espressione della frustrazione di fronte a richieste che, anche quando siano apparentemente semplici, non vogliono dire ciò che significano. Se si deve ammettere che c'è dell'Uno, c'è sempre un Altro. In questo senso, il motore delle avventure di Pinocchio sarebbero gli inviti a restare rivoltigli dalla Fata: *Non vorresti essere il mio fratellino?*. La Fata si pone, alternativamente, come bambina, come "buona sorellina" (Collodi, 2020, p. 123), come donna, come mamma (p. 173). Nessuna di queste alterità può mancare di sconvolgere Pinocchio. Nel discorso della Fata c'è sempre qualcosa che non quadra, l'essere non tutta (Lacan, 2011, p. 69) della donna. È qui che Pinocchio non comprende. La mancanza dell'Altro, la sua natura sfuggente, evoca una risposta di fuga. Questa fuga non è altro che una risposta speculare, un *fading*, un eclissarsi del soggetto. Se l'Altro manca, se resta inafferrabile, la risposta del soggetto prende la forma di una domanda: *Puoi perdermi?*. La domanda, quindi, si traduce in azione: di qui la fuga, l'avventura, il mettersi in giro, persino il mettersi in pericolo. Perché niente può far paura più che l'enigma del desiderio.

È qui che striscia, è qui che scivola, è qui che fugge, come un furetto, quello che noi chiamiamo il desiderio. Il desiderio dell'Altro viene afferrato dal soggetto in ciò che non quadra, nelle mancanze del discorso dell'Altro, e tutti i *perché?* del bambino [costituiscono] una messa alla prova dell'adulto, *un perché mi dici questo?* [...] che è l'enigma del desiderio dell'adulto. Ora, nel rispondere a questa presa, il soggetto [...] apporta la risposta [...] della propria scomparsa. [...] Il primo oggetto che egli propone al desiderio parentale, il cui oggetto è sconosciuto, è la sua propria perdita – *Può perdermi?* Il fantasma della sua morte, della sua scomparsa, è il primo oggetto che il soggetto deve mettere in gioco in questa dialettica [...] (Lacan, 2003, p. 220).

Dunque, Pinocchio non va via per godere smisuratamente, ma per sondare l'enigma del desiderio dell'Altro. La sua azione è un'investigazione, la sua fuga un nascondersi per essere cercato. Pinocchio

torna per farsi trovare, per accertarsi di ritrovare ciò che non è certo di aver trovato. Pinocchio gioca a perdere per non sentirsi perduto. Ogni ricongiungimento, con la Fata, con Geppetto, non è che un momento della dialettica della presenza-assenza che lo consegna all'essere *uno* – un bambino. Prima della conferma della risposta alla domanda d'amore, ciascuno è, in qualche misura, un burattino. La dimensione della cura (Geppetto che rifà i piedi bruciati a Pinocchio, la Fata che lo salva dall'impiccagione e gli somministra la medicina) è, non a caso, centrale nel percorso di umanizzazione del burattino.

C'è qui da aggiungere un dettaglio non da poco. Il primo Altro da cui Pinocchio fugge non è la Fata, ma Geppetto. Questa inversione, per così dire, dell'oggetto d'attaccamento primario, è persino più artificiale della natura burattinesca di Pinocchio. Non si può certo dire che Geppetto assolva vicariamente a una funzione materna, al di là del suo essere maschile. Egli ha già un programma preciso per Pinocchio; pretenderebbe dunque di iscriverlo nell'ordine simbolico prima che esso possa riconoscersi come *uno* attraverso le cure materne. Vuole farne “un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (Collodi, 2020, pp. 25-26). Addirittura, narcisisticamente, pretende di fare di questo burattino un'estensione del Sé, una protesi fallica con cui girare il mondo e fare i quattrini. Pinocchio si ribella da subito a questo programma, ma questa sua natura indomita è, deleuzianamente, pre-individuale e impersonale. Pinocchio si comporta quasi come una singolarità, non è ancora *quel* Pinocchio, ma tutti i Pinocchi possibili (del resto, Geppetto dice di aver conosciuto una famiglia di Pinocchi già prima di intagliarlo). È solo dopo l'incontro con la Bambina-Fata che Pinocchio è in grado di avviare la dialettica enigmatica, è solo lì che la sua provenienza dall'Altro, l'eteronomia della sua soggettività, può iniziare a prendere forma, fino a condurlo ad essere un bambino e a riconoscersi allo specchio come tale.

Pinocchio, pur nella sua irrequietezza da monello, deve la sua carica vitale proprio al dominio esercitato dall'Altro su di lui, come scopre precocemente il bambino del *fort/da*. In questo senso, la funzione paterna di Geppetto è decisamente sullo sfondo, forse mai avviata e piuttosto da venire al di là del finale del romanzo. Ma c'è di più. Pinocchio si spinge talmente oltre nel suo Edipo, la cui risoluzione è senz'altro turbolenta e avventurosa, da far sparire il Padre dalla scena, da “eliminarlo”, per così dire, continuamente, facendolo finire in prigione o nel ventre del Pesce-cane, ma azzerando comunque la sua ingombrante presenza. Pinocchio è così libero di confrontarsi con l'enigma del desiderio femminile, pur non sapendo affrontarlo altrimenti che con la risposta primigenia della sottrazione, della fuga. Assenza per assenza, mancanza per mancanza.

In fondo, Pinocchio passa larga parte delle sue avventure lontano, almeno nella resa fantastica, dai suoi affetti. Ma le sue avventure non lo trasformano tanto quanto gli effetti del ricongiungimento con la Fata. È nel ritrovarsi dopo le peregrinazioni che Pinocchio, più che mostrare di aver capito la lezione, comprende che l'oggetto d'amor perduto può essere ritrovato. Il burattino scopre così la dialettica della

distruzione e della creazione, il *fort/da*, il prima e il dopo, la cattiva azione e il senso di colpa. È il timore kleiniano di aver distrutto fantasmaticamente l'oggetto amato, ma anche il piacere winnicottiano di ripararlo interiormente. Non si può amare se non ciò che, prima, si è mentalmente distrutto. Non si può ritrovare se non ciò che si è perduto. Tuttavia, nel gioco del sottrarsi e dell'aprire nell'Altro la mancanza, Pinocchio dovrà scoprire a caro prezzo l'onnipotenza dell'Altro. Ed è grazie a ciò che diventa un soggetto del desiderio.

Divenire soggetti di desiderio, come intuito da Melanie Klein, significa far diventare la propria mente una casa stregata, un alloggio di fantasmi. In questo senso, la bella Bambina dai capelli turchini si presenta a Pinocchio come il fantasma originario:

Allora si affacciò alla finestra una bella bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo [...] “Sono morta anch'io” (pp. 100-101).

Magari le avventure di Pinocchio si rivelano essere storie d'amore e di fantasmi? Sì, se intendiamo che hanno per tema la domanda fondamentale sul desiderio dell'Altro: il *Che vuoi?* (Cfr. Lacan, 2007) che fa da sfondo al *Puoi perdermi?*. Naturalmente, ogni perdita, ogni separazione, ogni avventura adombrano la morte e, come detto al principio, sono l'inizio di ogni amore. Perciò Pinocchio è un'iterazione di inizi, una ripetizione del processo dialettico di interrogazione sul desiderio dell'Altro. Cosa desideri? Puoi accettare che io vada senza ritornare? Posso essere la causa del tuo desiderio, e, dunque, del tuo ritorno? Il peregrinare di Pinocchio, il suo apparente cedere alle fughe, alle deviazioni dal percorso per diventare un bambino perbene, come ce n'è tanti, è in realtà un *non cedere sul proprio desiderio*, per diventare quel bambino unico, amato per essere proprio *quello*. Non un Pinocchio qualsiasi, ma *Pinocchio*.

Ma, come detto, la Fata non si sottrae al gioco dialettico dell'assentarsi, dello scomparire, dell'apparire a tutti gli effetti “morta”. Non solo perché la sua prima apparizione è sotto le vesti del *fantasma*, ma perché, al ritorno di Pinocchio dalle sue sortite nel mondo, la Fata dai capelli turchini risponde alla lunga mancanza di Pinocchio con una mancanza ancora più radicale: quella della morte, apparentemente definitiva, ma comunque terrificante. Pinocchio ne resta atterrito:

Ma la Casina bianca non c'era più. C'era, invece, una piccola pietra di marmo sulla quale si leggevano in carattere stampatello queste dolorose parole:

QUI GIACE
LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI

MORTA DI DOLORE
PER ESSERE STATA ABBANDONATA DAL SUO
FRATELLINO PINOCCHIO (p. 155).

Pinocchio, naturalmente, piange, copre di baci la lapide, dà in sospiri e scoppia in pianti. Secondo la lezione di Melanie Klein, il burattino teme di aver distrutto la persona amata con la propria cattiveria: "... perché, invece di te, non sono morto io, che sono tanto cattivo, mentre tu eri tanto buona?" (p. 156). L'aver disubbidito, l'aver creduto alle lusinghe del Gatto della Volpe, le monellerie, appaiono agli occhi di Pinocchio come altrettanti attacchi sadici alla Bambina dai capelli turchini, morta per il dolore dell'abbandono. "Se davvero mi vuoi bene... se vuoi bene al tuo fratellino, rivivisci... ritorna viva come prima!... Non ti dispiace a vedermi solo e abbandonato da tutti?..." (ib.). Ecco che Pinocchio, avendo perso l'oggetto d'amore, si affida all'onnipotenza dell'Altro, perché lo perdoni, riviva e si prenda cura dell'amato Pinocchio. È, ancora una volta, una rimostranza, una lagnanza, sul modello del *Puoi perdermi?*. Se non puoi perdermi, non puoi neanche abbandonarmi, implica Pinocchio nella sua dialettica, che è tanto psichica quanto plasticamente raffigurata sulla scena della fiaba. Se la scena più enigmatica de *Le avventure di Pinocchio* è forse quella della bella Bambina morta che s'affaccia alla finestra della propria casa, la più drammatica è probabilmente quella della morte della Fata, della sua pietra tombale su cui è inciso uno spietato *J'accuse*. Le schermaglie amorose tra Pinocchio e la Bambina dai capelli turchini non risparmiano, a quanto sembra, "colpi al cuore". Il *topos* della Fata fantasma, già apparsa come morta vivente e come morta e sepolta, si arricchisce, tra l'altro, sul finale, del tema della Fata morente: "La povera Fata giace in un fondo di letto allo spedale!... [...] Colpita da mille disgrazie, si è gravemente ammalata e non ha più da comprarsi un boccon di pane" (p. 278).

In ogni caso, si tratta dello scacco matto della sfida, poiché Pinocchio si mostra infine pronto a qualsiasi sacrificio pur di vederla guarita, e la Fata, in sogno, lo bacia e gli perdona tutte le monellerie (p. 279). Al termine della dialettica amorosa, Pinocchio, destatosi dal sogno, si risveglia bambino, non più burattino. Il desiderio ha trasformato in carne il legno.

Bibliografia

- Agamben, G., 2001 [1978], *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, pp. 68-92.
- Bartezzaghi, S., 2019, *Il Paese senza Balocchi*, in "Doppiozero", 16 gennaio 2019.
- Collodi, C., 2020 [1883], *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit; trad. it. 2009, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- Klein, M., 1975, *The Writings of Melanie Klein*, London, Hogarth Press; trad. it. 2006, *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lacan, J., 1963, *Kant avec Sade*, in "Critique", 191, pp. 291-313; trad. it. 1974, *Kant con Sade*, in Id., *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 764-791.
- Lacan, J., 1975, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil; trad. it. 2014, *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1991, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil; trad. it. 2008, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 2004, *Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil; trad. it. 2007, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1973, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil; trad. it. 2003, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1991, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil; trad. it. 2001, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Torino, Einaudi.

Lacan, J., 1975, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil; trad. it. 2011, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Torino, Einaudi.

Recalcati, M., 2019, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina.

Winnicott, D. W., 1971, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London; trad. it. 1974, *Gioco e realtà*, Roma, Armando.

Fabien Lacouture

Pinocchio et Peter Pan : la tragédie de l'enfance

ABSTRACT: Pinocchio was written by Carlo Collodi in 1882-83. Peter Pan was created by James Matthew Barrie in 1904. This article proposes a reading of the adventures of the two heroes that goes beyond the usual moral and pedagogical analyses of these stories. The aim of this text is to show how these two characters embody the return to the mythical dimension of childhood, that is opposed to the loss of meaning in the industrial and bourgeois world, an opposition, unfortunately doomed to failure and that illustrates the tragedy of childhood.

Keywords: Pinocchio – Peter Pan – Carlo Collodi – James Matthew Barry – Childhood – Children's literature

Il fume, sans pâlir, la feuille traîtresse de notre cigare, il rit au visage du prêteur comme les premiers chrétiens riaient au visage de Néron, il connaît toute la famille du blasphème hérétique, et sur le thème obligatoire du saint nom de Dieu, il donne un concert de variations infinies. Il est le Paganini du blasphème. (Collodi, 1910, p. 18, notre trad.)

Ces mots sont ceux de Carlo Lorenzini, plus connu sous son nom de plume, Carlo Collodi, auteur d'un ouvrage majeur de la littérature italienne, *Les Aventures de Pinocchio*. Il ne parle pas – encore – de la célèbre marionnette de bois créée par Geppetto, mais de l'enfant des rues, sujet qu'il a longuement traité lorsqu'il était journaliste jusqu'au milieu des années 1870. Pinocchio semble à première vue loin du garçon sans foi ni loi, délinquant et rebelle qui nous est présenté ici. Dans la pensée collective, Pinocchio est un pantin, personnage à l'allure enfantine, turbulent certes mais qui ne souhaite qu'une chose, devenir un « petit garçon comme il faut ». (Collodi, 2001, chap. XXXVI, p. 315¹) Il n'est pas un « Paganini du blasphème ». Et pourtant.

L'écriture et la publication des *Aventures de Pinocchio* ont une histoire complexe, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Disons simplement que Pinocchio est le résultat de deux campagnes de rédaction, la première de décembre 1880 à janvier 1883, publiée sous le titre de *Storia di un burattino* (*Histoire d'une marionnette*) sous la forme d'un feuilleton dans le *Giornale per i bambini*, fondé à Rome vers 1881. Sous la pression du jeune public, Collodi donne une suite à son récit (vingt et un chapitres de plus) et intitule la totalité du texte *Le avventure di Pinocchio* (*Les Aventures de Pinocchio*).

¹ Toutes les citations de Pinocchio sont tirées de cette édition française. Par la suite, nous ne mentionnerons que le numéro du chapitre.

Que ce texte possède un caractère pédagogique et une visée éducative ou bien que Collodi soit un auteur bourgeois qui expose, dans ses œuvres destinées aux enfants, des modèles de comportement et de formation en accord avec les normes éthiques et morales de son époque est largement répandu, tant au moment de sa publication² que dans la tradition critique postérieure (Cambi, 1985, pp. 25-34). *Les Aventures de Pinocchio* ont souvent été analysées comme une production normative parachevant ce qui avait été ébauché par Collodi dans deux autres récits pour enfants plus anciens, *Giannettino* et *Minuzolo* (1877). Ces deux œuvres présentaient les itinéraires éducatifs de deux enfants bourgeois, refusant initialement toute éducation avant de faire la rencontre d'un pédagogue et de se conformer, à la fin du récit, aux mœurs de la société italienne du *Risorgimento*. À travers ces deux récits se met en place le processus d'*incivilimento*, « l'acquisition des valeurs civiques et morales » du temps (Spennato, 2019, p. 90).

Pinocchio est peut-être le cousin littéraire de Giannettino ou Minuzzolo, il n'est pourtant pas à sa place dans cette photo de famille. Une lecture plus attentive du texte original, purgée de tout parti pris dû aux nombreuses réécritures ou aux adaptations cinématographiques, révèle un personnage porteur à la fois d'une puissance et d'un destin tragique qui font de lui un être à l'apparence certes enfantine, mais dont les capacités et le destin dépassent ceux d'un enfant normal, un « personnage qui n'est pas destiné aux enfants dans un journal pour les enfants » (Tempesti, 1972, p. 98). Et s'il fallait lui trouver un cousin dans la production littéraire de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, ce pourrait être plutôt Peter Pan. Une vingtaine d'années sépare la création de ces deux grands héros de la littérature enfantine. Peter Pan voit le jour en Angleterre en 1904 comme personnage de pièce de théâtre écrite par l'auteur écossais James Matthew Barrie (*Peter Pan, ou le garçon qui ne voulait pas grandir*), adaptée par la suite en roman (*Peter Pan et Wendy*) en 1911.

Dans cet article, nous proposons une lecture des aventures de Pinocchio qui tentera de dépasser les analyses morales et pédagogiques du texte de Collodi. Pour ce faire, nous parlerons également, en contrepoint du pantin toscan, du héros de James Matthew Barrie. Pinocchio et Peter Pan sont en effet des personnages créés dans un moment de l'histoire littéraire où l'enfance n'est pas seulement vue comme un moment à passer et à dépasser grâce à une éducation normative et bourgeoise, mais un âge de la vie débordant de vitalité et de potentialités. Nous présenterons cette conception philosophique et littéraire de l'enfance dans une première partie, avant d'analyser par la suite les motifs et les procédés littéraires qui, dans les deux œuvres, font de Pinocchio et de Peter Pan des *puer aeternus*. Enfin, dans une troisième

² « Un livre de lecture plaisante et instructive parce qu'il enseigne une morale facile à la portée de toute jeune intelligence et nécessaire à qui veut vivre en honnête homme ». (*L'Ateneo Veneto*, avril-mai, 1883 – notre trad.)

partie, nous nous confronterons à l'échec et l'impuissance de cette enfance au-delà de l'enfance qui, face à la société bourgeoise, ne peut que renoncer ou mourir. À moins qu'elle n'accomplisse son destin dans un éternel recommencement.

1. L'enfant dans la littérature de la fin du XIX^e siècle

Le XVIII^e et le XIX^e siècle sont reconnus comme des moments ayant accordé à l'enfant une importance capitale. Cependant, cet intérêt ne doit pas être pensé comme unitaire. L'enfant était, d'une part, pensé comme une *tabula rasa*, un être vide, quoique raisonnable, que l'on pouvait, grâce à une éducation adaptée, transformer en citoyen exemplaire et à qui il fallait inculquer des normes éthiques et morales³.

Concrétisant cette philosophie pédagogue, le roman d'éducation, dont l'un des plus célèbres représentants, l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, fut écrit en 1762, vit croître sa popularité et atteindre son apogée au XIX^e siècle⁴. Ce genre littéraire avait pour objectif de présenter l'évolution d'un personnage enfant vers un âge adulte le plus souvent caractérisé par les valeurs en vigueur au XIX^e siècle, afin de « [participer] à la formation de leur destinataire extradiégétique » (Pernot, 1992, p. 111). L'enfance était vue comme une période décisive pour la formation éthique et morale de l'individu, car l'objectif déclaré était de promouvoir sa future et harmonieuse intégration sociale au sein de l'ordre bourgeois.

Face à cette vision rationaliste qui prônait avant tout un travail éducatif se développe une conception romantique de l'enfance. Le point de départ est le même, soit l'enfant comme *tabula rasa*, mais l'objectif est différent : le vide ne doit plus être rempli mais est vu comme une condition de liberté, de bonheur et de création. L'enfant est le « symbole d'un devenir inépuisable, une réserve infinie de potentialités virtuelles qui s'opposent à l'être spécialisé par excellence : le bourgeois » (Zanotti, 2007, p. 1161).

Le développement de cette conception de l'enfant grandit de manière exponentielle dans les pays occidentaux marqués par la révolution industrielle et ses transformations économiques et sociales. Pour Janet Roebuck, Peter Pan naît dans une Angleterre marquée par l'industrialisation (Roebuck, 1973, p. 1), un pays de plus en plus marqué par les « nouvelles technologies du lieu de travail » (Wilson, 2000, p. 595). Face à cette philosophie positiviste et au culte du progrès naît alors un véritable culte de l'Enfant,

³ C'est par exemple l'une des thèses des *Pensées sur l'éducation* de John Locke, ouvrage publié en 1693 et réédité dans tous les pays d'Europe plus d'une cinquantaine de fois (Pickering, 1981).

⁴ Pour la différence entre « roman d'éducation » et « roman de formation », voir Pernot, 1992.

personnalité irrationnelle, inutile et innocente, comme s'il était nécessaire de trouver un antidote à ces nouvelles vertus qu'étaient le rationalisme économique, l'efficacité et le travail⁵ :

C'est précisément le statut (apparemment) naturel et "sauvage" de l'enfant qui a fait la proie de la projection romantique de la primordialité, de la pureté et de l'intégrité. "Sauvage" ne signifie pas « non formé » (*ungebildet*), mais « pas encore déformé » (*unverbildet*). Si dans le mouvement pédagogique l'enfant est une expression du non-encore humain, dans la conception romantique il est le symbole du témoin. De cette façon, l'enfant est aussi en commun avec les gens et les « indigènes » (le « bon sauvage »). (Richter, 1992, pp. 18-19)

L'enfant est alors capable de retrouver, de comprendre voire d'exprimer cet en-deçà du monde industrialisé et de retourner à une forme d'état naturel, primitif voire sauvage : « [...] notre enfance est la seule nature intacte que nous pouvons encore rencontrer dans l'humanité civilisée [...] » (Schiller, 2002, pp. 27-28). Cette vision de l'enfant s'intègre dans le courant moderniste de la seconde moitié du XIX^e siècle, pour qui le monde moderne empêche l'homme de revenir à sa véritable nature et à ses origines. Pour les *modernistes*, l'enfant est un être capable, grâce notamment à sa capacité d'imagination⁶, de retrouver le sens du monde (Nichols, 1995).

Sur un plan littéraire, ces deux conceptions de l'enfance se retrouvent dans des œuvres et des personnages différents mais qui forment pourtant une véritable constellation de la littérature enfantine. Le monde bourgeois, dans sa richesse mais aussi dans son inégalité, s'incarne particulièrement dans les œuvres de celui qui peut être considéré comme le fondateur de la littérature pour enfant, le britannique Charles Dickens. Les romans de l'auteur de Portsmouth présentent la société victorienne de la seconde moitié du XIX^e siècle et insistent sur l'importance des premières années de la vie dans la formation des enfants et sur l'éducation comme moyen de les secourir de la pauvreté et des dangers des grandes villes. Il ne s'agit pas à proprement parler de romans d'éducation, aucune connaissance scolaire n'est directement apportée au lecteur, mais on y perçoit la nécessité pour l'enfant d'être confronté à une éducation convenable sous peine de devenir un homme mauvais. Pour Dickens, à la suite de Locke ou Rousseau, la vie d'un enfant influence ce qu'il deviendra lorsqu'il atteindra l'âge adulte⁷. Plus proche géographiquement de Collodi et

⁵ Voir Bosetti, 1987 ; Bani, Gouchan, 2015, p. 20-21.

⁶ La capacité d'imagination de l'enfant était célébrée tant par Baudelaire (selon lequel « l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. » Baudelaire, 1962, p. 321) que par Leopardi : « et peut-être donc que l'enfant en sait parfois beaucoup plus que le philosophe, et voit clairement des vérités et des causes que le philosophe ne voit pas sauf de façon confuse, ou n'en voit pas l'intérêt, parce qu'il est habitué à penser différemment » (Leopardi, 1997, pp. 1353-1354, notre trad.).

⁷ Pour les analyses questionnant la proximité de Dickens avec la bourgeoisie et son implication pédagogique, voir Brown, 1982, pp. 38-54.

de Pinocchio, *Le Livre-cœur* (*Cuore* en version originale) de Edmondo De Amicis, qui se présente comme le journal d'un écolier italien au cours de l'année scolaire 1881-1882, offre une vision normative de l'instruction des jeunes générations (Cambi, 1985, pp. 79-116).

Un second axe traite de l'enfance comme d'une période de liberté et de création où les personnages, plutôt qu'être confrontés aux mœurs et valeurs de la bourgeoisie, les mettent à mal par leur essence ou leur comportement. Ce sont des modèles enfantins différents de ceux postulés par la pédagogie dominante. On peut penser par exemple aux héros de Mark Twain, Tom Sawyer et encore plus Huckleberry Finn. Ces enfants sont les contraires des héros de Dickens. Ils tentent par tous les moyens de quitter la civilisation industrielle et ses valeurs morales et pédagogiques pour grandir selon un chemin de croissance personnelle, le plus souvent en étroite connexion avec la nature. C'est parmi ces modèles, même si ceux de Twain ne possèdent aucune dimension fantastique, qu'il faut situer Pinocchio et Peter Pan.

2. Pinocchio & Peter Pan : figures destituantes

Pinocchio vs Giannettino

Avant de parler de Pinocchio, il nous faut revenir sur son créateur, non pas Geppetto mais Collodi lui-même. Car la production littéraire de l'auteur toscan condense les différentes conceptions de l'enfant dans son siècle. Comme le démontre l'essai particulièrement fécond de Francesco Cambi, le regard que Collodi porte sur l'enfant est triple, tout autant réaliste et historique que symbolique et métaphysique (Cambi, 1985, p. 37 et *sq.*). Chez Collodi, l'enfance historique est d'abord double. La première à laquelle il se confronte est celle des rues, caractérisée par la misère, l'absence de famille, le travail et la délinquance. Il s'agit d'une enfance révoltée, libre et indépendante comme nous le montre la citation placée en exergue du présent texte, une enfance qui s'oppose à toute autorité et à la société qui ne prend pas soin d'elle voire l'exploite.

L'autre face de l'enfance historique est celle de Giannettino et Minuzzolo, soit l'enfance bourgeoise. Les deux personnages des romans éponymes appartiennent à des milieux aisés et incarnent l'enfance dorée et gâtée (p. 38). Malgré leur statut social ils n'en sont pas moins des enfants, soit des êtres ontologiquement transgressifs qui possèdent une dimension anarchique. En cela, ils partagent avec l'enfant des rues ces traits de caractère – peut-être devrions-nous dire ces qualités – que sont

l'impertinence, la désobéissance et l'irrespect que Collodi considèrent inhérents à l'enfance. L'enfant a « le goût de désobéir comme acte vital » et attend « d'être un homme et pendant ce temps jouit et souffre de sa condition libre et inférieure de marionnette » (Bertacchini, 1964, p. 68, notre trad.). Le mot « marionnette » utilisé par Bertacchini peut paraître excessif. Néanmoins, en plus de nous rapprocher de Pinocchio, il semble justifié tant ces enfants, qui tentent par tous les moyens de profiter de leur liberté, sont tels des marionnettes, prisonniers des fils tenus par leurs parents, leurs maîtres et plus largement par la société dans laquelle ils évoluent. C'est d'ailleurs ce qu'il advient pour Giannettino et Minuzzolo puisque les deux garçons rencontrent un pédagogue qui parvient à faire taire ces revendications libertaires et anarchistes et à les éduquer comme il faut. Paradoxalement, il a fallu que ce soit une marionnette, figure par essence prisonnière de son maître, qui parvienne à gagner sa liberté.

Plus que des enfants

Pinocchio, tout comme Peter Pan, sont des figures aux traits enfantins. Ce ne sont cependant pas de véritables enfants. Le premier chapitre des aventures de la marionnette commence par ces mots du narrateur :

Il y avait une fois ...

– Un roi ! ... » vont s'écrier tout de suite mes petits lecteurs.

« Non, mes enfants, vous vous trompez. Il y avait une fois un morceau de bois. » (Chap. I)

Il s'agit là du premier retournement du récit. Pas de roi, de reine, de prince ou de princesse. Pas d'enfants non plus comme dans *Le Petit Poucet*, mais bien un morceau de bois destiné à prendre forme, puis vie, un personnage plus proche du végétal que de l'humain, de la nature que de la Culture. Selon Fernando Tempesti, le nom « Pinocchio » signifierait « pignon » en toscan et serait donc une référence immédiate à sa nature végétale (Tempesti, 1972, pp. 110-111). Les deux premiers chapitres traitent de la création de la marionnette à partir de ce morceau de bois, la génération se confondant ici avec la transformation d'une matière naturelle par la main du menuisier, nouveau Pygmalion à l'essence plus parentale qu'amoureuse. Pinocchio symbolise le passage de la nature sauvage à la nature civilisée, comme celui incarné par la créature de Frankenstein dans le roman publié par Mary Schelley en 1818. Cependant, pour

Pinocchio, la nature reprend vite ses droits et se retourne contre son créateur pour recouvrer sa liberté⁸. Les premières pages du récit offrent deux exemples d'une rébellion de la nature vis-à-vis de l'homme qui souhaite la transformer. Alors que Pinocchio est encore à l'état de buche que Maestro Ciliegia souhaite offrir à Geppetto, cette dernière montre déjà des velléités de fuite : « Maître Antoine, tout joyeux, s'en fut aussitôt prendre sur l'établi le fameux morceau qui lui avait causé tant de frayeur. Mais au moment même où le menuisier voulut le remettre à son ami, le morceau de bois donna une forte secousse, échappa vivement de ses mains et alla se jeter avec force contre les tibias de l'infortuné Geppetto » (chap. II). De même, lorsque Geppetto finit de sculpter les pieds de Pinocchio, celui-ci en profite pour se rebeller et asséner un coup sur la pointe du nez de son créateur. Lorsque l'auteur décrit les velléités de fuite de Pinocchio, aux chapitres III et IV, la comparaison se fait animale et non plus végétale. Pinocchio est d'abord comparé à un cheval de course et à un poulain « échappé à son maître » (Chap. III), puis à une petite chèvre ou un levraut poursuivi par les chasseurs, nouvel exemple d'opposition entre les hommes et la nature⁹. La marionnette qui court dans les rues et les champs est une référence à la nature sauvage, rebelle et anarchique de l'enfance pas encore apprivoisée ni civilisée par les adultes. Le chapitre IV propose par ailleurs un retournement total entre la figure humaine et la figure animale, puisqu'il s'agit de la rencontre avec le Grillon-parlant. L'animal dispense à Pinocchio un discours moralisateur en lui conseillant d'être sage, de respecter ses parents, d'aller à l'école et de travailler, autant d'activités que refuse Pinocchio. Lui ne veut que « manger, boire, dormir, s'amuser et mener, du matin au soir, la vie de vagabond », un choix de vie que ne renierait pas Huckleberry Finn. Par sa capacité de parole et par son discours pédagogique, le grillon prend la place de l'homme et plus précisément encore de l'adulte, face à Pinocchio qui est à la fois enfant et animal, puisque le grillon lui prophétise un avenir d'« âne », préfiguration des aventures à venir au pays des jouets. Il n'est donc pas étonnant que la marionnette réagisse alors en animal, instinctivement et violemment, en écrasant le grillon contre le mur¹⁰.

La proximité du personnage de Peter Pan avec la nature est tout aussi frappante. James Matthew Barrie a développé ce personnage au long de plusieurs publications. Un point commun subsiste entre toutes : plus qu'une figure enfantine, Peter Pan est un enfant de la nature. La première incarnation de Peter Pan peut être décelée dans *Sentimental Tommy*, texte publié par Barrie en 1896. Le héros éponyme y imagine

⁸ La figure infantile n'est cependant jamais loin. Le premier personnage de l'histoire, Maestro Ciliegia, s'étonne des premiers sons prononcés par Pinocchio qui ressemblent à ceux d'un enfant (« Ce n'est pourtant pas ce morceau de bois qui pleure et crie comme un enfant ? », Chap. I).

⁹ Dans les chapitres suivants, Pinocchio est aussi comparé à un chien de chasse, un caneton ou une vipère.

¹⁰ Le récit originel est bien loin de son adaptation par les studios Disney en 1940 où le grillon, renommé Jiminy Cricket, ne meurt pas. Il est d'ailleurs encore plus humanisé et rendu adulte à la fois par son discours moral mais aussi par son apparence puisqu'il porte un haut-de-forme, une redingote, des chaussures et tient un parapluie.

un petit garçon perdu dans les bois dont la principale pensée est qu'il restera un garçon pour toujours. En 1902 est publié ce que la critique considère comme la première version de l'histoire, *The Little White Bird*. L'ambiguïté de Peter Pan y est évidente. Il est qualifié de « betwixt-and-between » et l'auteur en fait un être moitié-enfant moitié-oiseau :

Pauvre petit, moitié d'homme moitié d'oiseau. [...]

« Alors, je ne serai pas tout à fait un humain ? » demanda Peter

- Non
- Pas tout à fait un oiseau ?
- Non
- Qu'est-ce que je serai ?
- Tu seras un Entre-Deux, répondit Salomon »

Et, certainement c'était un sage, car c'est exactement ce qui advint. (Barrie, 2013, pp. 213-214)

Peter Pan est double et cette duplicité se constate avant tout dans son nom. Le héros est à la fois Peter, mais également Pan, divinité de la mythologie grecque, mi-homme mi-bouc, dieu de la nature et des bergers. Son attribut est la flûte dont il joue sans cesse et dont joue également le héros de Barrie dans la pièce donnée à Londres à partir de 1904. Durant les premières représentations, le personnage était même accompagné d'un bouc vivant lors de son entrée en scène, preuve que l'auteur développe sa création sous le patronage de cette divinité (Locke, 2011b, p. 120). Dans le roman de 1911 enfin, le capitaine Crochet ne parvient ni à identifier ni à catégoriser Peter et lui demande tour à tour s'il est un légume, un minéral, un animal, un homme, un garçon, un garçon ordinaire puis enfin un garçon prodigieux, Peter ne répondant positivement qu'à « garçon » et « garçon prodigieux » (Barrie, 2013, pp. 154-155¹¹). Difficile en effet de circonscrire la nature du héros. Peter est capable de voler comme les oiseaux, mais également de se déplacer sous l'eau comme les poissons, il s'adapte à tous les éléments :

Peter atteignit le rivage sans incident et poursuivit sa route ; ses jambes entrèrent dans l'eau comme si elles n'avaient aucune conscience de pénétrer un nouvel élément. C'est ainsi que de nombreux animaux passent de la terre à l'eau, mais, à ma connaissance, aucun être humain, à part lui. (chap. 15)

¹¹ Comme pour l'édition française de Pinocchio, toutes nos citations sont tirées de cette édition de Peter Pan. Nous ne mentionnerons plus que les chapitres.

Pour les romantiques, l'enfant était caractérisé par ce contact immédiat avec la nature et le monde. L'enfance était un âge primordial associé à la pureté et la nature, à la joie de vivre. « L'assimilation des enfants à la nature et surtout au règne végétal est une façon de les reconduire à un idéal de pureté primitive » (Jeannin, 2017, p. 322). On perçoit chez Pinocchio et Peter Pan cette origine naturelle symbolique. Ce sont des êtres hybrides, à cheval entre deux mondes et deux natures, des figures de demi-dieux ou de vagabonds inadaptés (Moschetto, 2017, p. 338). Leur apparence est celle d'un enfant mais nous pourrions voir chez ces deux personnages des « sur-enfants » pour adapter la terminologie nietzschéenne. Ce sont des personnages entre-deux, des poètes, des figures destituantes qui nient l'être-adulte et assument, voire revendiquent, l'inutilité et l'innocence infantile. En cela, Pinocchio et Peter Pan, sans être totalement des enfants – et c'est pour cela que l'identification fonctionne encore mieux – incarnent cette force et cette vitalité qui étaient vues comme caractéristiques de cet âge.

Des récits anti-bourgeois

Par leur essence et leur comportement, Pinocchio et Peter Pan s'opposent aux codes et aux valeurs de la modernité et de la société bourgeoise. La présence de l'argent et du profit est un premier point à soulever. On la constate tout d'abord chez les personnages adultes que sont les deux figures paternelles défaillantes, Geppetto et M. Darling. Ne soyons pas trop sévères avec Geppetto qui, dans la suite du récit, va jusqu'à vendre sa propre veste pour acheter un abécédaire à Pinocchio. Cependant, dans les toutes premières pages, le lecteur apprend que la marionnette n'est pas destinée à être un substitut d'enfant pour lui. Il souhaite construire une marionnette pour gagner de l'argent :

J'ai imaginé de me fabriquer, de mes propres mains, un beau pantin en bois, mais une merveille de pantin, qui sache danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux. Avec ce pantin, je ferai le tour du monde pour gagner mon morceau de pain et mon verre de vin. (Chap. II)

Certes, l'objectif est modeste et n'est pas caractéristique d'une ambition capitaliste majeure, mais Pinocchio est initialement destiné à être utilisé pour le gain de son maître, exactement comme le sont les marionnettes de Mangefeu au chapitre X. Travailler pour « gagner honnêtement son pain » est précisément ce que refuse Pinocchio. Il ne veut pas entrer de manière aussi précoce dans un âge dont l'unique objectif est financier¹². L'enfance est poétique et non utilitaire, elle se construit autour du jeu et de l'imagination et non des règles, du travail et de l'argent. Cette critique se déploie aussi dans Peter Pan. Dans la pièce de 1904, M. Darling incarne la figure de l'adulte où tout enthousiasme enfantin a

¹² On peut voir dans ce refus une critique de la part de Collodi contre le travail infantile.

définitivement été étouffé. Il n'est en rien émerveillé lorsque son épouse lui présente l'ombre de Peter Pan qui a été détachée du corps du héros. Son unique souhait est de la vendre et d'en tirer un certain profit : « Ça vaut son pesant d'or, mon amour. Je vais l'emmener au British Museum pour la faire estimer » (Barrie, 2004, p. 64). Dans le roman de 1911, lorsque Wendy vient au monde, M. Darling fait les comptes pour savoir combien coutera cette enfant à la famille (chap. 1) : les sentiments sont absents, ou tout au moins relégués après les questions économiques et financières.

Comme l'ont montré les critiques de l'œuvre de Collodi, ce dernier, sous couvert d'un récit enfantin, ne se prive pas de critiquer les institutions de l'Italie libérale. La police et la justice sont présentées de manière récurrente comme incapables de mettre la main sur les véritables coupables, en emprisonnant à tort d'abord Geppetto au chapitre III puis Pinocchio au chapitre XIX alors que c'est lui qui est victime d'un vol et enfin Pinocchio une nouvelle fois au chapitre XXVII alors qu'il est le seul à aider son camarade Eugenio blessé. Les valeurs pédagogiques de l'Italie du *Risorgimento* sont également mises à mal. C'est d'abord Geppetto qui est réputé – peut-être à tort – méchant avec les enfants : « Avec son aspect de brave homme, ce Geppetto est un véritable tyran pour les enfants. » (chap. III). La fée bleue semble, elle aussi, plus encline à la sévérité et aux cris qu'à une pédagogie progressiste : « – Mon pauvre Pinocchio ! et si la Fée te gronde ? – Bah ! Je la laisserai crier. Quand elle aura bien crié, elle se taira. » Puis c'est au tour de l'institution scolaire de subir les foudres de l'auteur/narrateur. Comme le dit Mariella Colin, « l'école apparaît comme la négation radicale au principe de plaisir » établi en loi d'airain par la marionnette. (Colin, 2005, pp. 92-93) Cela se concrétise précisément au chapitre XXVII où les enfants, dans une parodie de bataille de cailloux, se lancent les livres d'école à la figure, des livres d'autant plus désacralisés qu'en tombant à l'eau, ils sont jugés immangeables par les poissons.

Entre utopies et dystopies

Pour échapper aux corruptions de leurs sociétés contemporaines et à la dégradation des instructions qui en sont les piliers, Collodi comme Barrie inventent des lieux qui se veulent les antithèses de ce monde industrialisé de la fin du XIX^e siècle.

La proximité de Peter Pan avec une nature protectrice en marge de cette ville tentaculaire qu'était Londres se constate déjà dans *The Little White Bird*, puisque le texte mentionne qu'il vit caché à Kensington Gardens, le jardin clos agissant comme un refuge au sein de la ville, lieu protégé où les enfants peuvent

jouer sans être dérangés ni mis en danger par les adultes¹³. La référence au parc londonien est omise dans la pièce de 1904 et dans le roman de 1911, mais elle est évidemment remplacée par *Neverland*, l'île sur laquelle se déroule la majeure partie de l'histoire et qui tient plus du jardin à l'anglaise, laissé sauvage, que du jardin à la française parfaitement réglé et maîtrisé (Montandon, 2001, p. 171).

« Cette distanciation du monde est également un prétexte pour retrouver une nature originelle et renouer avec un âge d'or perdu, lorsque les hommes vivaient en communion avec la nature » (Orbann, 2011). *Neverland* incarnerait une Arcadie – n'est-ce pas le lieu de naissance du dieu Pan ? – un Eden, même une forme d'utopie qui se perçoit jusque dans son rapport à la piraterie. Quelques années avant l'invention de Peter Pan et de son ennemi juré le capitaine Crochet – et aux mêmes années que l'invention de Pinocchio –, Robert Louis Stevenson publie *L'île au trésor*, en feuilleton puis en volume (1881-1883)¹⁴. Le roman, à la fois récit d'aventure et roman d'apprentissage, connaît un succès immédiat tant sur le sol britannique que dans toute l'Europe et offre aux lecteurs l'image d'une piraterie devenue utopie sociale, développant un imaginaire libertaire récurrent depuis le XVIII^e siècle¹⁵. Certes Peter Pan se bat contre Crochet, mais il est tout autant un pirate, comme le montrent les premières pages du chapitre 16, que son *nemesis* n'est un enfant :

Ils enfilèrent tous des vêtements de pirates coupés sous le genou, se rasèrent de près et roulèrent des épaules avec le véritable déhanché du marin, tout en retenant leurs pantalons. [...] Peter s'était déjà arrimé à la barre, mais il serra toutes les mains et prononça un bref discours pour ses hommes [...] Le capitaine Pan avait calculé, après avoir consulté les cartes du bord, que, si le temps se maintenait, ils devraient toucher les Açores vers le 21 juin, après quoi il serait préférable de voler. [...] On murmura ensuite parmi eux que la première nuit où il porta ce costume, il resta longtemps assis dans la cabine, le porte-cigare de Crochet à la bouche et tous les doigts de la main gauche repliés, sauf l'index, qu'il gardait arrondi et soulevait d'un air menaçant, comme un crochet.

L'identification de Peter Pan au pirate est telle qu'il en porte le costume et en imite même la particularité physique la plus remarquable. Mais au-delà de la ressemblance visuelle entre les deux personnages, au-delà même du thème psychanalytique du double largement analysé par la critique¹⁶, c'est dans leur comportement et leurs rejets des règles que les deux ennemis et leurs troupes se retrouvent. Peter Pan est le capitaine d'une bande d'enfants pirates, dont se dégage une force libertaire caractéristique des

¹³ Lorsque James Barrie publiera en 1906 les six chapitres du *Little White Bird* dans lesquels intervient Peter Pan, il nommera ce court récit *Peter Pan à Kensington Gardens*. En 1910-1911, le roman pour enfant *The Secret Garden* de l'autrice américano-britannique Frances Hodgson Burnett reprend l'idée du jardin comme lieu sûr. Voir Carroll, 2012, p. 54 et *sq.*

¹⁴ Sur les nombreux liens entre Stevenson et Barrie et *L'île au trésor* et *Peter Pan*, voir Chassagnol, 2013.

¹⁵ À propos des liens entre utopie et piraterie, voir Baczko et *al.*, 2016, pp. 979-1003.

¹⁶ Voir par exemple Chassagnol 2011.

enfants mais aussi des boucaniers, qui incarnent traditionnellement un mépris de toute éthique de responsabilité et de toute moralité. Voir dans Crochet et ses pirates les représentants du monde des adultes à *Neverland* est trop vite oublier qu'entre leurs vêtements, leurs actions et leur profonde envie de liberté, ils sont bien plus proches des enfants que de toute autorité mature (Friedman, 2009, p. 195)¹⁷.

Chez Collodi cependant, les lieux en marge ont un statut plus ambigu. Plus qu'un lieu séparé de la société où se déroulerait la majorité du récit, Collodi crée plusieurs environnements (le Champ des miracles, l'île des abeilles industrieuses ou encore le ventre du Requin) dont le plus célèbre est le pays des jouets, un lieu qui relève à la fois de l'utopie et de la dystopie et qui est défini en premier lieu en opposition à l'école :

Où veux-tu trouver un pays plus heureux pour nous autres enfants ? Là-bas, il n'y a pas d'école ; là-bas, il n'y a pas de maîtres ; là-bas, il n'y a pas de livres. Dans ce pays béni on n'étudie jamais. Le jeudi on ne fait pas de classe, et la semaine se compose de six jeudis et d'un dimanche. Figure-toi que les vacances commencent le premier janvier et finissent le trente et un décembre. Voilà le pays qui me convient à moi ! C'est ainsi que devraient être tous les pays civilisés. (Chap. XXX)

Ces mots sont ceux de Lucignolo, camarade de Pinocchio qui l'entraîne dans ce Pays des jouets, qui peut être lu sous le signe de l'utopie comme de la dystopie. Plusieurs fois dans le récit, il est appelé « pays de Cocagne » et reprend donc l'utopie populaire du même nom. Le pays de Cocagne est pour la première fois mentionné par un fabliau mis par écrit en dialecte picard vers 1250 par un poète anonyme (Le Goff, 1989). Il représente un territoire de plaisir où, selon la tradition carnavalesque, les normes traditionnelles sont inversées. L'abondance et l'oisiveté y sont reines, les habitants n'ont pas à travailler puisque tout est disponible sans effort ni souffrance, ce qui contrevient à la malédiction que porte l'Homme depuis la Chute. Le retournement est donc complet puisqu'il prend aussi le contrepied de Dieu lui-même. Comme le montre Dieter Richter, Collodi transpose sur un mode enfantin les éléments constitutifs de cette utopie populaire :

La place des classes subalternes de la société proto-bourgeoise est désormais occupée par les enfants, qui fantasment l'ancien rêve d'évasion, représenté par le voyage au "buon paese" où la vie est un divertissement unique. Et dans le nouveau pays de Cocagne, ils ne rêvent plus d'éliminer la faim, le servage ni du désir d'égalité (comme

¹⁷ Dans une conférence intitulée « Captain Hook at Eton » et prononcée le 7 juillet 1927 devant les élèves du collège d'Eton, la plus célèbre des *public schools* britanniques, Barrie révéla que le capitaine Crochet avait été lui aussi élève de cette prestigieuse école, dont il devint l'un des plus brillants élèves. Quelques années plus tard, après être devenu pirate, il était revenu dans l'établissement pour effacer son nom des registres et faire disparaître les preuves de son appartenance. Faut-il voir, dans cette invention de l'auteur, une critique portée, par l'intermédiaire du pirate, au système d'éducation de l'élite anglaise ? (Sur la véritable identité du Capitaine Crochet, voir Munoz Corcuera, 2012, pp. 66-91)

dans l'ancienne utopie de Cocagne), mais d'abolir le travail scolaire ainsi que le fardeau des devoirs et le rythme temporel qu'il impose. [...] Ce sont maintenant les besoins de l'enfance qui se rebellent contre le fait d'être subsumés sous l'économie capitaliste, la moralité du travail de l'époque bourgeoise et l'institutionnalisation de l'apprentissage. (Richter, 1992, p. 71, notre trad.)

Le récit de Collodi n'en porte pas moins la trace de l'adulte qui tient la plume et, à la lecture de ces chapitres, le pays des jouets reste néanmoins présenté comme l'incarnation du faux-semblant et de la tromperie. L'homme qui entraîne les enfants dans ce lieu de perdition est une parodie du joueur de flûte de Hamelin. Quoique « plus gros que grand, onctueux et bouffi comme une motte de beurre », il parvient à attirer les enfants qui, dès qu'ils « l'apercevaient, ils en devenaient amoureux et se battaient pour monter dans sa voiture » (chap. XXXI). La transformation des enfants en âne, conséquence de leur passage au pays des jouets, rappelle également le parallèle entre les enfants et les rats dans le conte des frères Grimm. À lire *Les Aventures de Pinocchio* d'un point de vue pédagogique, ce lieu est à éviter et c'est bien le choix de s'y rendre plutôt que de retourner à l'école comme promis à la fée bleue qui provoque la perte de la marionnette. Ainsi, ce lieu complexe doit être analysé en prenant en compte « l'articulation dialectique entre le pôle de l'utopie libertaire et ludique, et celui de l'idéologie de la règle et de la conformation » (Mariella Colin, 2005, p. 88). Il en va de même dans *Peter Pan* dont l'environnement que le héros propose ne doit être que temporaire pour Wendy et ses frères et dont les actes qui sont les siens ne peuvent être érigés en modèle de comportement. Cette articulation entre la volonté de personnages qui dépassent leur auteur et des auteurs mus par des normes sociales ne peut alors qu'aboutir à une aporie marquée soit par le renoncement ou la mort, soit par le recommencement.

3. Mourir. Renoncer. Recommencer.

Pinocchio I. Pinocchio II.

Les Aventures de Pinocchio et *Peter Pan et Wendy* peuvent être lus comme des tragédies de l'enfance tiraillée entre le principe de plaisir et la réalité. Il ne peut y avoir d'entre-deux, pas de demi-mesure. Ces récits – encore plus particulièrement celui de Collodi – incarnent soit l'échec de l'enfance, soit la victoire de l'âge adulte. Pour le démontrer, il nous faut revenir sur la rédaction de l'œuvre par l'auteur toscan. Il existe deux versions de Pinocchio. La première est celle intitulée *Les Aventures d'une marionnette* et est constituée des quinze premiers chapitres. La seconde comprend ces quinze chapitres, auxquels s'ajoutent seize autres, la totalité publiée sous le titre *Les Aventures de Pinocchio*. En 1975, dans un essai qui a marqué la

critique collodienne, Emilio Garroni présente l'idée de la juxtaposition des deux Pinocchios : Pinocchio I correspond aux premiers 15 chapitres et Pinocchio II est le roman complet (Garroni, 2009).

Pinocchio I est construit sur le modèle des récits d'enfants des rues, mais organisé comme une course vers la mort, puisque le pantin termine pendu par les brigands à la fin du chapitre XV dans une description difficile à lire pour les jeunes lecteurs : « Et le souffle lui manqua pour continuer. Il ferma les yeux, ouvrit la bouche, s'étira les jambes, fit une violente secousse et resta comme engourdi ». Le caractère pédagogique de cette fin est manifeste. Pinocchio est traité comme un anti-modèle, puni pour l'ensemble de ses actes. La cruauté de cette mort était d'ailleurs soulignée, dans le manuscrit de Collodi, par une morale sur le modèle de celles des contes de Perrault que Collodi avait traduits, morale supprimée dans la revue par la volonté des éditeurs Biagi et Martini : « Mes amis : avez-vous compris ? Tenez à l'écart les mauvais compagnons et les mauvais livres : car à votre âge, un mauvais compagnon ou un mauvais livre peut être plusieurs fois la cause de votre ruine »¹⁸. Pinocchio I peut être lu comme un enfant immoral dont la mort ne serait que le juste châtement pour ses actions. Nous préférons cependant le lire comme un héros de tragédie, impuissant devant le *fatum*, cette force motrice qui est ici l'essence de l'enfant. Sa mort est la conséquence inévitable de son ethos infantile immodéré qui cause son incapacité ou son refus de se transformer, de mûrir, de s'adapter aux règles sociales. Pinocchio I est à la fois une tentative et un échec, tentative d'embrasser l'enfance dans ce qu'elle a de plus libre et libertaire, dans le défi qu'elle impose au réel et à ses règles, ses normes et ses valeurs, mais aussi échec dans son terme où elle ne peut que se briser ou s'adapter à ce réel.

Cédant à la pression de ses lecteurs et de ses éditeurs, Collodi ressuscite Pinocchio au chapitre XVI, grâce à l'intervention de la fillette aux cheveux bleus qui – *deus ex machina* – n'était autre que la bonne fée. Le fantastique permet à l'auteur d'enclencher un nouveau récit. Or, selon Garroni, en passant de Pinocchio I à Pinocchio II, Collodi change la nature de son héros, le rendant, d'immuable qu'il était à capable de transformation et d'apprentissage. Dans cette seconde partie, Pinocchio continue de promettre puis d'échouer à tenir ses promesses mais à chaque nouvel épisode picaresque, il évolue jusqu'à la transformation finale en véritable petit garçon, ne devenant humain qu'après avoir renié son ancienne vie. Le volume complet (Pinocchio II) se termine d'ailleurs par ces mots terribles pour la figure du pantin et, plus largement, pour l'enfance en général : « Comme j'étais ridicule quand j'étais pantin ! Et comme je suis heureux d'être devenu un bon petit garçon ». Pinocchio ne devient pas simplement un petit garçon,

¹⁸ Cité dans Zanotto, 1990, p. 24. Le texte original de Collodi est conservé au musée central du Risorgimento à Rome.

il devient un *bon* petit garçon, un petit garçon *comme il faut*, selon des normes évidemment établies par les adultes de son temps. Dans *Pinocchio II*, la marionnette franchit les étapes telles des rites de passage en vue d'une fin qui ne se résout pas dans la mort mais dans cette ultime transformation qui fait pleurer tous les enfants – « aucun d'eux ne souhaite que Pinocchio cesse d'être un pantin fugueur pour devenir – hélas – un enfant sage » (Bosetti, 2003, p. 29) – à l'exception d'un seul : Pinocchio lui-même.

Lire et relire. Et puis recommencer.

Contrairement à Pinocchio qui finit par se transformer en bon petit garçon, Peter Pan lui est destiné à rester toujours ce demi-dieu à figure d'enfant, à la fois oiseau et pirate. Mais cette destinée n'est pas la plus joyeuse. Le choc entre principe de plaisir et principe de réalité et le nécessaire dépassement du premier restent des clés pour comprendre la fin de l'histoire. Le pénultième chapitre, intitulé « Le retour à la maison », se termine par les retrouvailles heureuses de la famille Darling et par ces mots qui laissent entendre que le bonheur advient à travers le schéma familial et donne donc tort à Pinocchio dans son entêtement : « On ne saurait imaginer un tableau plus émouvant ; mais il n'y avait personne pour le contempler, à part un petit garçon qui l'observait par la fenêtre. Il avait connu des extases que les autres enfants ne peuvent se figurer ; mais ce qu'il voyait à travers les vitres était une joie, la seule, qui lui serait toujours refusée » (chapitre 16). Peter Pan est condamné, parce qu'il ne grandit pas, parce qu'il est éternellement enfant, à rester en marge d'une société contemporaine bâtie sur les bases de la cellule familiale.

Ce tableau que brosse James Matthew Barrie est la fin la plus connue de Peter Pan. Ce n'est pourtant que l'avant-dernier chapitre. La véritable fin offre une solution heureuse, à la fois à Peter Pan mais également à tous les enfants. Le dernier chapitre du roman de 1911 doit beaucoup à une dernière scène rajoutée à la pièce originale en 1908 et représentée uniquement le 8 février de cette année (Locke, 2011b, p. 133). Qu'il s'agisse de la dernière scène ou du dernier chapitre, les événements sont les mêmes. Wendy est autorisée à passer, chaque année, une semaine avec Peter pour laisser Mme Darling faire son ménage de printemps. Cependant, Peter Pan oublie régulièrement ces rendez-vous annuels et laisse Wendy grandir et devenir mère d'une petite fille. Ne pouvant plus se rendre à *Neverland*, Wendy autorise alors sa propre fille, Jane, à prendre sa place. Et le chapitre de terminer sur ces mots :

Jane est maintenant une adulte comme les autres, avec une fille appelée Margaret, et à chaque nettoyage de printemps, sauf quand il oublie, Peter vient voir Margaret et l'emmène au Pays du Jamais [*Neverland nda*] où elle lui

raconte des histoires sur lui-même qu'il écoute avidement. Lorsque Margaret grandira, elle aura une fille, qui sera à son tour la mère de Peter, et ainsi de suite, cela se poursuivra encore et encore, aussi longtemps que les enfants seront joyeux, innocents et sans cœur. (Chap. 17)

Même si, quelques lignes plus haut, Peter Pan sanglotait, conscient que Wendy était devenue une adulte, il retrouve cette joie si caractéristique du personnage et de l'enfant en général par la répétition du voyage qu'il fera faire dorénavant à Jane, Margaret et à tous les enfants à venir. Ce dernier chapitre est un cadeau pluriel de la part de J. M. Barrie : il offre à Peter Pan des compagnons de jeu, à ses jeunes lecteurs une fin dans laquelle subsiste l'espoir de voir ce héros venir toquer un soir à leur carreau et enfin à son roman le recommencement caractéristique... d'une pièce de théâtre.

C'est qu'il y a deux âmes dans Pinocchio, deux logiques dans le livre : celle de Pinocchio le rebelle, celle de Pinocchio le petit garçon comme il faut. C'est la présence simultanée de ces deux âmes, de ces deux logiques, qui anime le livre, qui lui donne son mouvement, sa structure. La dialectique y est à l'œuvre et elle casse la structure linéaire ; on est face à une spirale qui pourrait se dérouler sans fin : aventure, échec, bonnes résolutions, nouvelle aventure, nouvel échec... et cela jusqu'au moment où il faudra bien trouver une fin, ce qui paraît bien improbable tant que Pinocchio est ce qu'il est, qu'il a en lui ce mouvement dialectique perpétuel. (Zancarini, 2001, p. 26)

Contrairement aux aventures de Peter Pan, l'histoire de Pinocchio possède bel et bien une fin. Elle en a même deux, au terme du chapitre XV puis du chapitre XXXVI. Et, comme le dit si bien Gilbert Bosetti, cette fin est sans doute la plus triste de toutes : « on pleure en tant qu'enfant car on comprend que le pantin de bois devenu petit garçon de chair, c'est la métamorphose de l'enfance de rêve, sauvage, naturelle, libre, en enfance bourgeoise et rangée, domestiquée par les adultes. Pour se consoler, il faut donc reprendre l'histoire depuis le début » (Bosetti, 2003, p. 29 ; 33). La seule solution est alors de s'inspirer de Barrie et de Peter Pan, de revenir au début et de retrouver l'enfance destituante qui était celle incarnée par la marionnette, véritable enfant et non « enfant comme il faut ». Or cet éternel recommencement n'est pas du fait de Collodi, tant on a constaté son envie de mettre un point final à son histoire. Il est du fait des enfants eux-mêmes qui, chaque soir, en demandant à leurs parents de leur relire une fois encore *Les Aventures de Pinocchio*, raniment sans cesse la flamme de cette marionnette, de ce *puer aeternus* auquel ils s'identifient tant.

Pinocchio et Peter Pan sont devenus deux personnages mythiques parmi les plus connus dans la littérature européenne. Ils sont également devenus des icônes de leurs pays respectifs : des milliers de petits Pinocchio de bois sont vendus dans les échoppes longeant le Ponte Vecchio de Florence pendant

que Peter Pan a sa statue à Kensington Garden. Cette identité nationale est-elle l'effet de leur célébrité littéraire ? Sans aucun doute. Malgré la mort puis le renoncement, malgré le maintien dans une forme de marginalité, Pinocchio et Peter Pan sont bien des *puer aeternus*, des enfants hors du temps et qui échappent au processus de croissance et de maturation. Ces deux personnages viennent nourrir chaque génération d'enfants. Ils sont révolutionnaires car ils offrent aux jeunes lecteurs des modèles de spontanéité, d'insouciance et de jeu, autant de caractères ontologiques à l'enfance dont les sociétés veulent les priver toujours plus tôt.

La portée destituante de Pinocchio et Peter Pan a été parfaitement comprise par Roberto Benigni dans son adaptation cinématographique du conte de Collodi réalisée en 2002. La fin du film est fidèle à celle du roman, mais le réalisateur la prolonge d'une dernière scène. Pinocchio est un véritable petit garçon sur le chemin de l'école, mais son ombre elle, est encore celle du pantin. À son arrivée à l'école, l'ombre décide alors de se détacher de son propriétaire et de s'enfuir, pour courir la campagne et mener une vie de plaisirs. Roberto Benigni a parfaitement perçu les liens entre Pinocchio et Peter Pan, au point de les faire fusionner dans cette dernière séquence. Pinocchio s'est peut-être transformé en garçon de chair et de sang « comme il faut », son esprit, libre et libertaire, demeure¹⁹.

Bibliographie

Baczko, B., et al (dir.), 2016, *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Chêne-Bourg, Georg éditeur.

Bani, L., et Gouchan, Y., 2015, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari*, Milan, Cisalpino Istituzione editoriale universitaria.

Barrie, J. M., 2004, *Peter Pan ou Le garçon qui ne voulait pas grandir : théâtre*, traduction et préface par Franck Thibault, Rennes, Terre de brume.

Barrie, J. M., 2013a, *Peter Pan*, traduction et préface par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages.

¹⁹ Je dois cette référence à l'étude de Puidoyeux et Magne, 2016.

- Barrie, J. M., 2013b, *Le petit oiseau blanc ou Aventures dans les jardins de Kensington*, traduction et préface par Céline-Albin Faivre, Dinan, Terre de brume.
- Baudelaire, C., 1962, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, Paris, Garnier.
- Bertacchini, R., 1964, *Collodi educatore*, Florence, La Nuova Italia.
- Bosetti, G., 1987, *Le Mythe de l'enfant dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG.
- Bosetti, G., 2003, *L'Efficacité symbolique de Pinocchio*, in Perrot, J., (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, Peter Lang, p. 23-33.
- Brown, J. M., 1982, *Dickens as a bourgeois writer*, in Brown, J. M., *Dickens: novelist in the market-place*, Londres ; Basingstoke, Macmillan, pp. 38-54.
- Cambi, F., 1985, *Collodi, De Amicis, Rodari : tre immagini d'infanzia*, Bari, Ed. Dedalo.
- Carroll, J. S., 2012, *Landscape in Children's Literature*, Londres, Routledge.
- Colin, M., 2005, *Les Aventures de Pinocchio de Carlo Collodi in Colin, M. (dir), L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 75-98.
- Collodi, C., 1910, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Florence, R. Bemporad & figlio.
- Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio*, traduction par Isabel Violante, introduction par Jean-Claude Zancarini, Paris, GF Flammarion.
- Friedman, L., 2009, *Hooked on Pan. Barrie's Immortal Pirate in Fiction and Film*, in Kavey, A. et Friedman, L. (dir.), *Second Star to the Right. Peter Pan in the Popular Imagination*, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, pp. 188-218.
- Garroni, E., 2009 (1975), *Pinocchio uno e bino*, Rome, GLF editori Laterza.

Jeannin, C., 2017, *Une poétique de l'enfance dans l'œuvre de Camillo Sbarbaro*, in « Italies », 21, pp. 317-333.

Le Goff, J., 1989, *L'Utopie médiévale : Le pays de Cocagne*, in « Revue Européenne des Sciences Sociales », 85, pp. 271-286.

Leopardi, G., 1997, *Zibaldone*, 3 voll., Milan, Mondadori, 1997.

Locke, R., 2011a, *Charles Dickens's heroic victims: Oliver Twist, David Copperfield, and Pip*, in *Critical children: the use of childhood in ten great novels*, New York, Columbia University Press, pp. 13-49.

Locke, R., 2011b, *J. M. Barrie's eternal narcissist: Peter Pan*, in *Critical children: the use of childhood in ten great novels*, New York, Columbia University Press, pp. 103-137.

Moschetto, H., *Du vagabond des étoiles au messager de l'invisible : le fanciullo chez Salvatore Quasimodo*, in « Italies », 21, pp. 335-346.

Munoz Corcuera, A., 2012, *The True Identity of Captain Hook*, in Muñoz Corcuera, A. et Di Biase, E., *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; Estudios sobre un mito contemporáneo*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, pp. 66-91.

Nicholls, P., 1995, *Modernisms : A Literary Guide*, Londres, Macmillan.

Pernot, D., 1992, *Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ?* in « Romantisme », 76, pp. 105-119.

Perrot, J. (dir.), 2003, *Pinocchio : entre texte et image*, Bruxelles, P. Lang, Presses interuniversitaires européennes, Institut international Charles Perrault, pp. 23-35.

Pickering, S., 1981, *John Locke and Children's Books in Eighteenth-Century England*, Knoxville, The University of Tennessee Press.

Puidoyeux, C., et Magne, E., 2016 *Les Aventures de Pinocchio, entre « gaminerie » et anthropogonie »* in Lhermitte, A. et Magne, E. (dir.), *L'imaginaire du sacré*, Paris, Eidolon, pp. 19-32.

Richter, D., 1992, *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*, Scandicci, La Nuova Italia ; éd. or. 1987, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbil - der des bürgerlichen Zeitalters*, Francfort-sur-le-Main, Fischer.

Roebuck, J., 1973, *The Making of Modern English Society from 1850*, Londres, Routledge.

Schiller, F., 2002, *De la Poésie Naïve et Sentimentale*, traduction de Sylvain Fort, Paris, L'Arche.

Spennato, M., 2018, *Le Viaggio per l'Italia di Giannettino de Carlo Collodi*, in « Italies », 22, pp. 99-110.

Tempesti, F., 1972, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in Collodi, C., *Pinocchio*, Milan, Feltrinelli, pp. 5-139.

Wilson, A., 2000, *Hauntings: Anxiety, Technology and Gender in Peter Pan*, in « Modern Drama », 43, pp. 595-610.

Zancarini, J-C, *Présentation* in Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio*, Paris, GF Flammarion, pp. 21-36.

Zanotti, P., 2007, *Infanzia*, in Ceserani et al (dir.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Turin, Utet, vol. II, pp. 1158-1165.

Zanotto, P., 1990 *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.

Sitographie

Chassagnol, M., 2011, *Multiplies et multiplications dans Peter Pan* in « Belphegor » [En ligne], 10-3 | 2011, mis en ligne le 10 janvier 2013, consulté le 24 août 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/383>.

Orbann, C., 2011, *De Kensington Gardens à Neverland : Peter Pan et ses territoires*, in « Belphegor » [En ligne], 10-3, mis en ligne le 10 janvier 2013, consulté le 20 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/387>

Sylvie Martin-Mercier

Du marionnettiste au capitaliste : variations autour de la fonction éducative de Mangefeu

ABSTRACT: Chapter 9 of the *Adventures of Pinocchio* features one of the most ambiguous characters in this novel for young people, the terrible puppet-showman Mangiafoco. Contrary to what his erasure in many adaptations might suggest, this character is one of the richest and most complex characters in the Collodian text. Included since the 1881 version, it is interesting in many ways and helps to structure the link between the realm of men and that of puppets, perhaps anticipating Pinocchio's future and ultimate metamorphosis. Unlike the circus ringmaster who serves as a repellent in his attempt to brutally educate a Pinocchio turned donkey, Mangiafoco appears to be a fundamental player in the puppet's education and training process, even before Geppetto and the teacher. In fact, the brief encounter between the puppet and the puppeteer trains Pinocchio in fraternity and mutual aid, in defense through speech and discourse, and serves as an introduction to economics.

Numerous adaptations and rewritings of this novel have been proposed, whether it be in the form of films, cartoons, novels or comic strips. If the adaptations-reductions intended for younger children often omit the puppet theatre scene, those intended for older children, or even for an adult reader, transform and reinvest the puppeteer's character, varying its educational weight and meaning, frequently mixing it with the circus director or the little man of the Land of Toys. This article proposes to analyze the educational function of Mangiafoco in different rewritings, from his being damaged in the 1940 Disney studios' cartoon where Mangiafoco steals Pinocchio and tries to kidnap him, to his attitude that is alternately cynical, vengeful and helping in Arnaud Boutle and Corinne Denoyelle (2008), to his transformation into a stereotypical capitalist in Winshluss (2008).

Keywords: Stromboli, Mangiafoco, rewriting, education, comics

Œuvre qui a très tôt échappé à son auteur pour se muer en un des grands mythes littéraires contemporains, les *Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin*¹ ont fait l'objet d'une multitude d'adaptations et récritures au cours des XX^e et XXI^e siècles, les célèbres *Pinocchiate*, qui déclinent avec plus ou moins d'originalité et de succès ce texte hybride, polysémique, l'adaptant à de nouveaux publics dont les attentes varient selon les contextes socio-historiques et culturels de production et de réception. De l'album illustré à la bande dessinée, des expériences filmiques des années dix du siècle dernier au cinéma fantastique, du dessin animé au film d'horreur, du roman au théâtre, de la comédie musicale au ballet, de l'album jazz au texte de rap, ces nouvelles œuvres offrent une palette d'illustrations et réinterprétations extraordinairement féconde de l'œuvre originale, se déployant de la transposition « fidèle » dans un autre code au bouleversement interprétatif ou à la réutilisation plus ou moins masquée de la trame et de personnages, en passant par tous les phénomènes de réduction et simplification, notamment lorsque ces récritures s'adressent à un très jeune public².

¹ Nous citerons dorénavant sous la forme abrégée *Pinocchio*.

² Il nous est malheureusement impossible d'énumérer ici cette très riche production - en langue italienne ou non - tant sont nombreux et divers les genres convoqués et les conditions de production, les publics auxquels ces récritures, reprises, transformations s'adressent, leurs qualités et le succès rencontré. A titre d'exemple, le site « Letteratura dimenticata » nous

Au chapitre 9 de ce classique pour la jeunesse surgit, entre claquements de fouet et voix d'ogre, l'un des personnages les plus terrifiants mais aussi les plus ambigus du texte, l'imposant montreur de marionnettes. Premier homme après Geppetto auquel Pinocchio se trouve confronté dans une longue scène qui s'étire sur trois chapitres, avatar négatif de ce père alors défaillant³, Mangefeu fait son apparition dès la première version, qui allait se conclure en 1881 peu de chapitres plus loin, à l'actuel chapitre XV, par la pendaison du pauvre pantin⁴.

Ce personnage hybride est indéniablement l'un des plus riches et complexes du texte collodien⁵ : il relève du domaine des humains, et exerce un métier qui lui permet de manger à sa (grande) faim ; il appartient au monde du théâtre, cher à l'auteur, et plus encore au monde marginal des artistes ambulants ; il ressemble aux ogres des contes de fées par sa corpulence, sa voix et ses réactions quelque peu inattendues ; il évoque le monde animal par son aspect et son incroyable fouet, qui voit s'entremêler queues de renard et serpents. Son spectacle amène Pinocchio à se détourner du droit chemin, celui de l'école où il n'ira que bien plus tard et pour peu de temps, dans la suite rédigée en 1882. Marquée par la désobéissance et le choix de l'amusement au détriment d'une éducation transmise par l'institution scolaire, avec comme conséquence la menace d'une punition disproportionnée par le feu, cette scène constitue tout à la fois un moment de découverte du risque mais aussi de la fraternité et de l'entraide. Ce lieu – le théâtre de marionnettes – et la confrontation avec Mangefeu deviennent un sas, une porte qui aurait pu être ignorée faisant passer, comme cela est fréquent en littérature de jeunesse, d'un univers à un autre, d'un statut à un autre. En quête de son identité, Pinocchio y découvrira la joie et la fraternité, l'entraide mais aussi la nécessité de puiser dans ses propres ressources et capacités, jusqu'à la déclaration d'héroïsme, pour se tirer d'un bien mauvais pas. Ces échanges montrent à un pantin, qui malheureusement ne retiendra pas la leçon, que les apparences peuvent être trompeuses. S'ouvrant sur le troc de l'abécédaire contre des pièces pour acheter un billet pour le spectacle, cette scène enclenche un

permet de découvrir une liste fournie de titres publiés jusqu'en 1939, agrémentée de reproductions des couvertures (<http://www.letteraturadimenticata.it/pinocchio.htm>, consulté le 2 novembre 2020).

³ Dans cette première partie, Pinocchio fera d'autres rencontres bien plus fugaces, de maître Cerise qui se débarrasse prestement de la buche, au gendarme qui arrête injustement Geppetto ou l'aubergiste de mèche avec le Chat et le Renard.

⁴ Ainsi que cela a été souligné par les spécialistes qui se sont penchés sur la genèse du roman, la rédaction des aventures de Pinocchio a connu de nombreux soubresauts. Après la publication de trois chapitres en juillet 1881, dans le *Giornale per i bambini*, Collodi semble peu enclin à poursuivre l'écriture du récit, qui se conclut brutalement en octobre 1881 avec le mot FIN après cette scène de pendaison, apportant ainsi une conclusion absolument tragique au texte. L'épisode de Mangefeu prenait alors une importance bien plus déterminante, puisque la grâce accordée et les pièces données poussaient Pinocchio vers une mort certaine, le marionnettiste restant le seul homme auquel Pinocchio se trouvait réellement confronté, après avoir fui la maison de Geppetto. La publication se poursuivit, une fois encore avec deux interruptions, de la mi-février 1882 à fin janvier 1883. Voir notamment Colin, 2015.

⁵ Sur ce personnage, voir la très stimulante réflexion de Jean Perrot dans son ouvrage publié en 2003, *Le secret de Pinocchio. Georges Sand et Carlo Collodi*, s.l., In Press.

rapport à l'argent inattendu et déterminant pour la suite du roman, jusqu'à sa résolution finale et les pièces démultipliées données par la fée.

Si les adaptations-réductions destinées aux plus petits omettent souvent cet épisode du théâtre de marionnettes, les récritures destinées aux plus grands, voire à un lecteur adulte, transforment et réinvestissent le personnage du marionnettiste haut en couleur, l'amalgamant avec d'autres personnages, faisant varier ses caractéristiques et son rôle dans l'éducation de Pinocchio. Cet article se propose ainsi d'analyser la fonction éducative et formative de Mangefeu et la portée de cette scène dans l'économie du roman dans différentes récritures en images fixes ou mobiles, de sa mise à mal dès le dessin animé des studios Disney en 1940, où Mangefeu devenu Stromboli pousse le processus d'exploitation de Pinocchio jusqu'à la tentative d'enlèvement, à sa transformation en capitaliste caricatural chez Winshluss. Notre corpus sera composé de deux bandes dessinées, toutes deux intitulées *Pinocchio* et publiées en 2008, la première signée par Arnaud Boutle et Corinne Denoyelle⁶ et la seconde par Winshluss⁷, et du dessin animé *Pinocchio* de Walt Disney sorti en 1940. L'étude de ces œuvres produites hors d'Italie, et donc de la sphère culturelle originale de l'œuvre de Collodi⁸, nous amène à proposer une réflexion qui nous conduira d'un Mangefeu révélateur de l'identité profonde de la marionnette et déterminant dans l'apprentissage de l'autonomie à un patron, montreur de marionnettes ou chef d'entreprise, pouvant faire l'objet d'une interprétation socio-économique négative.

Dans le texte de Collodi, le rôle premier endossé, à son corps défendant, par Mangefeu dans ses fonctions éducatives, consiste à rendre possible la détermination de l'identité de Pinocchio. L'arrivée du pantin dans son théâtre et la scène de reconnaissance immédiate avec profération du nom par les autres marionnettes, auréolées des lettres de noblesse de la *Commedia dell'arte* et occupées à jouer une scène classique de dispute, a été largement commentée. Or cet épisode, première et seule scène d'identification de Pinocchio par des pairs dans le roman, n'a pas été particulièrement exploité dans les récritures et est absent de notre corpus. Pourtant, il sert de pendant à celui de l'école où Pinocchio est renvoyé à sa condition de marionnette par des camarades qui, contrairement aux acteurs de la compagnie végétale, ne l'accueillent pas comme l'un

⁶ Arnaud Boutle (dessin et scénario) et Corinne Denoyelle (scénario) ont publié le premier épisode de *Pinocchio*, intitulé *Comme une feuille au vent*, en 2003 ; a suivi en 2005 *Cours de pierre* ; l'intégrale complétée par le troisième tome est sortie en 2008 chez le même éditeur, Paquet.

⁷ Vincent Paronnaud, qui signe Winshluss, a prépublié entre 2003 et 2005 plusieurs planches de *Pinocchio* dans la revue *Ferraille illustrée* ; l'œuvre sort en album en 2008 et reçoit le Fauve d'or – Prix du Meilleur album à Angoulême l'année suivante.

⁸ Pour des questions de cohérence et de limitation, nous incluons dans notre corpus uniquement les œuvres se présentant comme de libres adaptations du texte original. Nous excluons, d'une part, les réductions et simplifications et, d'autre part, les suites ou récritures s'éloignant nettement du texte. Dans les œuvres sélectionnées, le protagoniste conserve le nom de Pinocchio.

des leurs, envisageant même de lui mettre des fils (Collodi, 2001, p. 194). L'absence de reprise de cette scène de fraternisation nous semble accentuer l'isolement du protagoniste, identifiable dans la plupart des œuvres du corpus, marquées aussi par différentes formes de disparition ou transformation du Grillon⁹, à l'exception notable de l'extension du rôle de Jiminy Criquet chez Disney. Dans notre corpus, Pinocchio fait au contraire, et à cause de Mangefeu, l'apprentissage de l'abandon, de la mise à l'écart ou à tout le moins d'une non reconnaissance par des pairs : dans le meilleur des cas, chez Disney, les marionnettes travaillent avec lui, mais, raccrochées sur les portants, ne deviennent rapidement qu'indifférence sans vie tandis que chez Winshluss aucun enfant terrorisé n'interagit avec le robot Pinocchio. Nous ne pouvons donc que faire le constat, chez les différents auteurs, de l'évacuation de ce moment de socialisation, au profit d'une focalisation sur la relation bipolarisée entre Mangefeu/Stromboli¹⁰ et Pinocchio. De même, le rôle déterminant voire pervers du public est-il atténué dans les nouvelles situations dramatiques imaginées où, s'il est présent comme chez Boutle ou Disney, celui-ci ne peut que se réjouir d'une représentation originale avec en vedette une marionnette performante, alors que chez Collodi, tout comme Geppetto a été emprisonné car accusé par la foule de pouvoir violenter un enfant, Pinocchio est puni pour avoir interrompu la représentation. Suivant d'autres commentateurs (Brunella, 2012), nous pouvons d'ailleurs nous demander si la fraternité des marionnettes, qui expriment joie, peur et tristesse, est réelle ou feinte, puisqu'elles sont habituées à imiter les émotions des hommes, tout comme nous pouvons nous interroger sur la réelle prise d'autonomie de ces mêmes marionnettes, liées à leur montreur par des fils, lorsqu'elles s'agitent en accueillant le pantin. Pinocchio serait en mesure d'offrir à ses frères et sœurs un moment d'autonomie, de liberté, d'éloignement du canevas à réciter (Apostolidès, 1989), moment qui ne réapparaît pas dans des récritures qui, ainsi que nous le verrons plus avant, mettent au contraire l'accent sur l'assujettissement et la contrainte.

À partir de ces éléments, la question de la quête de son identité par Pinocchio va se poser en d'autres termes. En effet, dans le texte de Collodi, Mangefeu ne reconnaît que partiellement Pinocchio en tant que marionnette : s'il est prêt à y voir du bois de chauffage au même titre que pour Arlequin, sa marionnette vedette, il ne lui propose pourtant jamais d'intégrer sa troupe et le renvoie dès le lendemain matin vers son père et le monde des humains, mettant au passage définitivement à mal le projet initial – mais déjà oublié – de Geppetto d'exhiber Pinocchio de par le monde pour gagner un morceau de pain. Le pantin reviendra dans l'épisode du cirque, contraint et métamorphosé en âne, vers le monde du spectacle pour en découvrir l'impitoyable dureté et son inadéquation à ce monde. Chez Collodi,

⁹ Chez Winshluss, Jiminy Cafard, après avoir perdu son emploi, s'installe dans le cerveau de Pinocchio, provoquant des courts-circuits qui engendreront des réactions violentes et subversives chez le robot.

¹⁰ Par contamination avec l'hypercente disneyen, Winshluss adopte le nom de Stromboli, qui devient ainsi transfictionnel.

l'éducation se fait par retournement, repoussoir : Mangefeu éloigne d'emblée Pinocchio d'un métier qui n'est pas fait pour lui. Or tant chez Disney que chez Boutle-Denoyelle la nature de marionnette et le statut d'acteur qui y est indissociablement rattaché seront exploités, parfois au corps défendant du pauvre pantin, tandis que chez Winshluss la nature de robot-enfant implique un emploi d'ouvrier sur une chaîne de production taylorisée¹¹. Dans les trois cas, Pinocchio découvrira que cette situation professionnelle imposée par son apparence et en discordance avec sa nature réelle, qu'il cherche à faire émerger, ne lui convient guère et il devra s'en écarter le plus souvent par ses propres moyens.

Dans le texte collodien, cette scène semble donc favoriser un passage par la reconnaissance de son être marionnette par des pairs, s'ouvrant vers l'autorisation d'oublier ou de transcender cette nature pour quitter définitivement le monde de la représentation théâtrale et de l'imitation, poursuivre son parcours vers un destin d'être de chair et vraisemblablement accéder à l'éducation donnée par l'école. Pinocchio peut se détacher car il a un père reconnu comme tel par Mangefeu (Biffi, 1977) qui, à partir de là, n'a aucune raison de lui imposer son métier. Dans les différentes récritures, le père est effacé pour ramener Pinocchio à sa seule nature de marionnette extraordinaire.

Face à un Mangefeu menaçant, le Pinocchio de l'auteur toscan doit apprendre sans tarder l'autonomie et la prise de décision menant à l'action, il ne peut fuir, ne peut pas compter sur sa force physique et doit donc recourir à d'autres ressources pour se tirer de ce mauvais pas : sa verve oratoire fondée – faut-il le rappeler – sur sa capacité à mentir ou travestir la réalité – est sa seule arme, rendant cette scène fondamentalement théâtrale alors même que le statut d'acteur lui est dénié par celui à qui il s'adresse¹². La maîtrise de la force persuasive de la parole semble lui venir non pas d'un apprentissage préalable par l'école mais de la nécessité urgente et impérieuse de défendre autrui et soi-même face à un Mangefeu qui lui impose une formation par l'expérience, en le sommant de s'expliquer. Cette longue tirade ne sera pas exploitée dans les œuvres du corpus, peut-être parce que difficilement compréhensible et acceptable par des lecteurs relevant de systèmes de valeurs différents, or elle fait de Mangefeu non un simple adjuvant qui apporterait une aide financière mais un personnage doté d'une influence majeure (D'Angeli, 1976, p. 156). La parole est au contraire déniée à Pinocchio dans les trois œuvres, cela est d'autant plus marqué dans l'histoire en vignettes sans paroles de Winshluss. Chez Arnaud Boutle la défense passera, après une phase de mise en cage directement inspirée de Disney, par un effort physique étonnant, qui permet à un

¹¹ La version de Winshluss met en scène un robot inventé par un sombre ingénieur qui espère vendre son invention à l'armée pour en faire une arme terrifiante, lance-flamme ou robot tueur. De nombreuses récritures proposent un glissement de la marionnette au robot, nouvelle forme d'être construit et manipulé par l'homme ; nous pouvons notamment citer *A.I. Artificial Intelligence* de Spielberg en 2001, mais aussi *Pinocchio le robot* de Daniel Robichaud (2004).

¹² D. Marcheschi propose une très belle analyse de cette tirade, qu'elle envisage tout à la fois comme parodie et action théâtrale.

Pinocchio minuscule d'ouvrir les barreaux de la cage et, après une extraordinaire prise d'élan, en appliquant les lois de l'équilibre, de faire chuter pesamment dans le brasier un Mangefeu gigantesque campé sur de tout petits pieds. Il comprend ainsi que ce n'est pas tant la force que sa bonne utilisation qui peuvent permettre de vaincre, même si cette victoire ne sera que de courte durée. L'héroïsme déclamatoire que nous trouvons chez Collodi, la valeur performative de la parole par laquelle Pinocchio déclare être prêt à se sacrifier pour Arlequin sont remplacés par un acte de courage insensé et voué à l'échec, car Arlequin se désarticule, sous le crayon d'Arnaud Boutle, et cet échec est d'autant plus tragique que le lecteur comprend plus avant que cette marionnette était un enfant aux yeux bleus. Chez Disney, l'approche nous paraît bien plus pessimiste : Pinocchio n'a d'autre ressource que d'implorer de l'aide pour échapper à Stromboli, le Grillon qui a déjà failli dans sa mission de le détourner de la carrière artistique échoue une fois encore et seule l'intervention magique de la fée libère le pantin qui n'a jamais à s'inquiéter pour autrui. Winshluss permet à Pinocchio de s'échapper grâce à l'incendie de l'usine, dont réchappent aussi quelques enfants libérés de cette forme d'esclavage moderne. L'engagement pour autrui, jusqu'au sacrifice, n'est ainsi maintenu que pour le Pinocchio végétal de Boutle.

L'éducation choisie par Mangefeu semble être soutenue par la menace de la punition, d'un châtiment physique disproportionné par rapport à la faute commise mais, attendri, le montreur de marionnettes ne met pas sa menace à exécution. E. Garroni identifie ici une image du père destructeur (Garroni, 1975, p. 83). Si cette approche est temporairement effacée chez Disney où le spectacle rencontre un réel succès, Stromboli n'excluant toutefois pas de jeter Pinocchio au feu une fois celui-ci devenu inutile, il n'en va pas de même dans les reprises de Boutle et Winshluss, où Pinocchio subit un réel châtiment qui aurait pu s'avérer mortel et irrémédiable, comme la pendaison sur le grand chêne. Chez le second, les gendarmes sont remplacés par un automate, long tube flexible doté d'une tête de surveillance et de pinces qui permettent de se saisir de l'enfant qui, épuisé, s'endort en travaillant ou d'un Pinocchio qui sabote les jouets les transformant en « Killer Toys », conduisant l'entreprise à la faillite, pour les jeter dans une énorme chaudière – image terrible, mais cette version n'est certainement pas destinée à de jeunes lecteurs ; chez le premier, Mangefeu, carbonisé après avoir été poussé dans le brasier par Pinocchio dans un renversement de l'épreuve du feu, traîne celui-ci devant le tribunal qui le condamne à la pendaison en place publique. Dans les deux cas, seule sa nature sauve Pinocchio : marionnette en bois, il ne peut s'étouffer, robot en métal il ne peut brûler.

Cette scène peut donc être interprétée comme initiatique chez Collodi (Cambi, 1985). Certains commentateurs y ont repéré une scène d'initiation maçonnique en raison de la reconnaissance par ses « frères » et de l'épreuve du feu, mais elle nous semble perdre cette valeur dans les autres œuvres où le personnage est exploité économiquement, où la violence n'est plus symbolique et où, par ailleurs, n'existe

pas forcément de réel écart avec un chemin imposé vers l'école : le robot de Winshluss fuit après avoir littéralement fait griller l'épouse de son malheureux concepteur lors d'une scène d'amour, tandis que le pantin de Boutle et Denoyelle part pour avoir tué le Grillon. Tant chez Collodi que dans les réécritures, la fonction éducative de Mangefeù semble s'arrêter à la révélation de l'identité et, parfois, à l'émergence de ressources propres et innées : Pinocchio n'est en aucun cas blâmé pour avoir manqué l'école et rien dans le discours du montreur de marionnettes ne pourrait l'inciter à en retrouver le chemin¹³. Gilles Bosetti a ainsi souligné la tension vers le projet d'une éducation par la créativité loin de l'école :

Lorsque Pinocchio brade son abécédaire pour une place au cirque, il éveille chez les lecteurs de son âge un vif sentiment de culpabilité propre à une génération qui n'ignore pas, à tous les sens du terme, le prix des études dans les classes populaires. Cet épisode comme tant d'autres n'en reste pas moins significatif, bien au-delà de l'époque où fut instituée l'école laïque, obligatoire et pas pleinement gratuite : l'alternative entre une culture livresque et fondée sur l'effort et d'autre part une culture ludique et inventive symbolisée par le cirque reste d'actualité. (Bosetti, 2003, p. 25)

Mais bien mal acquis ne profite jamais. Pinocchio, dans le texte initial, s'en tire grâce à la flatterie et ne peut qu'en être conscient. Pourtant cette leçon semble avoir été oubliée à des moments où il aurait dû, par retournement, la mettre en application : il se laisse flatter par le Chat et le Renard, et même la mise en garde du Merle ne l'alerte pas ; il aurait pu essayer de se défendre en plaidant sa cause au tribunal mais sera acculé à refaire usage du mensonge pour profiter d'une amnistie accordée aux malandrins. Toutefois les apparences sont trompeuses et le terrible Mangefeù collodien s'avère être au final un ogre qui se laisse attendrir et non seulement ne sacrifie ni Arlequin, ni Pinocchio mais va jusqu'à donner plusieurs pièces à ce dernier. Cette ambiguïté du montreur de marionnettes est traitée selon des approches différentes dans les œuvres du corpus : si le Stromboli de Winshluss est sans nuance possible un horrible chef d'entreprise soucieux de sa seule réussite, la construction se retrouve inversée chez Disney où – synthèse du marionnettiste et du directeur de cirque – un Stromboli avenant et souriant se transforme en directeur sans vergogne qui rémunère d'une pièce percée puis enferme et enlève Pinocchio. Dans une structuration plus articulée et subtile du personnage, amalgame du marionnettiste, du directeur de cirque et du petit Bonhomme collodiens, Arnaud Boutle propose un Mangefeù, abominablement cynique et terrifiant, qui n'hésite pas à dénoncer Pinocchio après du tribunal. Ce personnage, synthèse des traits de caractère et des fonctions narratives des trois personnages, réapparaît dans plusieurs scènes, avant de quitter ses

¹³ Gianni Rodari nous rappelle que lorsque Collodi écrit *Pinocchio*, en Italie, quarante-sept enfants âgés de six à onze ans sur cent ne vont pas à l'école primaire et précise que Collodi se montre extrêmement sceptique dans plusieurs textes journalistiques envers les lois qui imposent l'école obligatoire (Rodari, 1976).

fonctions de directeur du cirque pour des raisons mystérieuses, de s'adonner à la pêche et d'aider Pinocchio à rejoindre le Pays des joujoux pour libérer les autres enfants. Dans cette bande dessinée qui fait de Mangefeu un personnage fil rouge, réapparaissant dans plusieurs scènes en général dévolues à d'autres personnages dans l'œuvre originale, est d'ailleurs envisagée une évolution du marionnettiste : « Vous voulez dire qu'un ogre peut devenir quelqu'un de gentil et laisser les enfants en paix ? » s'enquiert Pinocchio (Boutle, 2007, p. 16). « Ha ! ha ! faut pas rêver ptit gars ! » lui rétorque Stromboli, avant toutefois de poursuivre en affirmant « On change tous, Pinocchio. Même toi tu as changé. » Questionné sur les raisons de son travail de directeur du Pays de jouets, il donne une réponse empreinte d'ironie qui ne peut que nous faire douter de son apparente nature foncièrement mauvaise identifiée initialement : « Peut-être parce que j'aime jouer à la poupée ! ou alors pour empêcher des nigauds comme toi de prendre un bateau... va savoir. » (Boutle, 2007, p. 18)

Chez Collodi, ce passage contient certainement une mise en garde anticipée contre les fausses amitiés, car Chat et Renard rôdent. Dans les récritures, leurre et illusion sont au contraire entièrement rejetés sur la paire de bonimenteurs, qui dans chaque version entraînent Pinocchio chez Stromboli ou Mangefeu : contrairement à l'histoire originale qui impute l'écart du droit chemin au seul Pinocchio, les trois œuvres font porter la faute sur ces deux larrons, transformant le message éducatif transmis au jeune lecteur qui ne doit plus se méfier de ses propres plaisirs mais des promesses illusoires d'inconnus. Et si Pinocchio n'est pas retenu par Mangefeu, peut-être est-ce parce que ce dernier serait en mesure d'envisager pour lui un autre destin¹⁴ (Apostolidès, 1989). Cette présence d'une entité supérieure incarnée ou médiée par Mangefeu apparaît notamment dans la version d'Arnaud Boutle et Corinne Denoyelle. Le Mangefeu de Collodi provoque aussi une des seules démonstrations d'affection du roman, du baiser sur le nez qu'il réclame à Pinocchio aux embrassades dont celui-ci gratifiera les marionnettes avant de les quitter. Dans les récritures, seul le Mangefeu d'Arnaud Boutle aura un geste d'affection envers Pinocchio, posant sa main sur son épaule avant de le transporter au Pays des jouets.

Le théâtre et les scènes qui s'y déroulent fonctionnent ainsi comme lieu de passage : après s'être écarté du droit chemin, Pinocchio traverse la salle du fond à la scène, et s'il entre par la porte des spectateurs il est probable qu'il sorte par celle des artistes. Il s'agit d'un des trois lieux liés au plaisir présents dans le texte collodien, avec le Pays des joujoux et le Cirque, mais certainement le seul où il éprouvera la joie d'être reconnu et de fêter la grâce accordée par Mangefeu toute une nuit durant, ainsi que le rappelle Gilles Bosetti. De ce lieu de transition, Pinocchio sort changé, même si ses bonnes résolutions ne dureront que bien peu de temps et que les pièces données par Mangefeu l'exposent à l'envie du Chat et

¹⁴ Pour Barberi Squarotti ou le cardinal Biffi, Mangefeu peut être lu comme une métaphore de Dieu (Barberi Squarotti, 1976). D'autres y perçoivent un être démoniaque.

du Renard ; chez Boutle, le petit chapiteau coloré, dont le rideau peint semble être un prolongement du chemin vers lequel Chat et Renard emmènent Pinocchio, s'avère être un espace suspendu qui lui fait franchir, à son insu, un torrent qui le transporte au Pays des joujoux, où règne un Mangefeu félin et gigantesque, vêtu d'un habit somptueux.

La lecture de notre corpus nous emmène d'un marionnettiste ambulancier, prêt à s'attendrir, à un capitaliste déchu. Dès le texte original, cette scène est encadrée par le gain et l'échange d'argent, le lien initial entre Pinocchio et Mangefeu se fait sous ce sceau monétaire.

Tandis que chez Collodi, Pinocchio va de son propre chef regarder le spectacle proposé par Mangefeu, la musique des fifres fonctionnant telles les sirènes d'Ulysse, et le chapiteau rempli en ce que l'on imagine être un début de matinée prouve qu'il n'est pas le seul à s'être laissé tenter ; dans plusieurs de nos réécritures, Pinocchio est victime d'un enlèvement initial, souvent déguisé car conduit sans violence grâce à un discours bien mené par les intermédiaires sans scrupules que sont le Chat et le Renard, et l'objet d'une première tractation commerciale, car il va être systématiquement vendu, même s'il n'en a aucune conscience. Dès le dessin animé Disney, Pinocchio est conduit à Stromboli, version disneyenne de Mangefeu, par un Chat et un Renard transformés en agents d'acteurs, qui reçoivent quelques pièces en contrepartie. Chez Boutle, Pinocchio en fuite après avoir tué le Grillon se laisse aussi berné par le Chat et le Renard qui lui montrent une affiche sur laquelle ils apparaissent car ils sont recherchés, lui faisant croire, à lui qui ne sait pas lire, qu'ils sont célèbres. Mais ils ne seront pas récompensés, contrairement à ceux de Winshluss, qui s'achèteront une dose de drogue avec l'argent de leur méfait. Les auteurs semblent donc privilégier l'idée de faute commise par autrui, d'adultes se comportant comme des vendeurs d'esclaves ou a minima de main d'œuvre servile et donc d'adultes réalisant un premier méfait dont le jeune Pinocchio n'est pas responsable et ni même conscient, le délit étant lié à l'envie de gagner facilement de l'argent¹⁵. À cet enlèvement succède généralement une véritable mise en cage, héritée de l'hypertexte disneyen et dont, ainsi que nous l'avons précisé, Pinocchio ne réchappe que grâce à l'intervention de la Fée. Nous retrouvons cette mise en cage chez Boutle et ce alors même qu'il est impossible de quitter le Pays des jouets. L'enseignement donné nous semble encore un fois plus tragique, le travailleur sous la coupe d'un patron tourné vers le seul gain d'argent est assimilable à un animal.

L'argent est lié à la profession du montreur de marionnettes, qui fait partie des personnages qui gagnent leur vie non pas grâce à une activité manuelle directe, comme maître Cerise ou le paysan, mais par le

¹⁵ Dans le film *The New Adventures of Pinocchio* (1999), Michael Anderson pousse encore plus loin l'interprétation économique avec la volonté de devenir entrepreneur et self-made-man : Pinocchio explique à Geppetto que « tout le monde cherche à gagner plus en travaillant moins ». A son ami Lumignon il affirme qu'« [i]l faut investir quand cela en vaut la peine, être entreprenant et regarder le monde droit dans les yeux ».

travail d'autrui, tels le directeur du cirque et le petit Bonhomme du Pays des joujoux, qui eux aussi relèvent du monde du spectacle et du divertissement. Mangefeu peut apparaître comme une image de réussite, professionnelle et financière : celui de Collodi a réussi là où Geppetto a échoué et il peut ainsi se permettre de donner cinq pièces d'or à Pinocchio. Cette image de la réussite est accentuée chez Disney où nous voyons Stromboli compter ses pièces d'or devant un Pinocchio ébahi puis chez Winshluss avec cette fois-ci un Stromboli aux caractéristiques graphiques stéréotypées du capitaliste, avec un fort embonpoint, un costume de financier et un énorme cigare. Cette fois-ci l'argent n'est même plus visible mais représenté par les courbes financières. Toutefois cette fortune ne retombe pas sur l'ouvrier : Pinocchio est payé soit d'une pièce percée (Disney, 1940) soit de quelques grains de riz (Boutle, 2007, p. 31). Ces maigres salaires sont accompagnés d'une reconnaissance des qualités professionnelles. « Tu es doué » déclare Stromboli à Pinocchio à l'issue du spectacle (Boutle, 2007, p. 30). Il est clairement dit, mais peut-être ce message s'adresse-t-il davantage au lecteur qu'à Pinocchio, que la réussite ne viendra pas de la soumission à un patron à l'ambition démesurée qui ne peut que se montrer ingrat. Ces nouveaux Mangefeu ne vont pas servir de modèle, mais de repoussoir car leur fortune est entièrement fondée sur l'exploitation des travailleurs, qu'il s'agisse des marionnettes pour Disney et Boutle ou, pis encore, des enfants mineurs et robots pour Winshluss. Bruno Julia a ainsi qualifié le Stromboli de Winshluss de « caricature grinçante du fonctionnement général de la Disney World Company qui fait fabriquer hors du territoire américain et plus particulièrement en Asie ses produits dérivés » (Julia, 2009). Le Boss Stromboli a d'ailleurs pris soin d'examiner Pinocchio comme on le faisait pour les esclaves, vérifiant bouche et articulations, avant de l'engager (Winshluss, 2008, p. 26). L'appât du gain et du pouvoir porte souvent ces hommes à leur perte, l'argent mal acquis ne pouvant qu'amener à la corruption, y compris celui que Pinocchio obtient en dédommagement (Grillandi, 1976, p. 323) et c'est ainsi que l'argent qui a miraculeusement fructifié pendant la nuit, passant des quatre sous du fripier aux cinq pièces d'or sous l'effet de la compassion, est volé par les Brigands. Cet étrange investissement, qui entre gains et pertes, en réalité dons et vols, porte finalement aux quarante sequins d'or donnés par la Fée en échange de quarante sous de cuivre, ne se révèle fructueux que lorsque l'argent a été gagné par le dur labeur de Pinocchio, or cet aspect est totalement évacué des différentes récritures qui nous occupent ici.

Les attitudes inadmissibles vis-à-vis du salariat ou plus précisément du prolétariat sont amplifiées dans les différentes mises en images : si, chez Collodi, Pinocchio semble avoir vite compris que le montreur de marionnettes peut, dans un geste quelque peu insensé et incompréhensible, sacrifier son outil de travail, a priori encore performant (Garroni, 83), Boutle et Winshluss accentuent cet aspect en passant, ainsi que nous l'avons vu, à l'acte. Chez Disney, Pinocchio, qui devient presque instantanément une vedette, correspondrait ainsi à une image des enfants star du cinéma américain, adulés car pouvant

rapporter beaucoup d'argent (Stromboli parle de « poule aux œufs d'or » qui désormais lui appartient), mais aussi vite oubliés (Apostolidès, 1989).

Le personnage de Mangefeu permet d'établir un lien entre le domaine des hommes et celui des marionnettes, anticipant peut-être le devenir et la métamorphose ultime de Pinocchio. En effet, la brève rencontre entre le pantin et le marionnettiste forme Pinocchio à la fraternité et à l'entraide, à la défense par la parole et le discours, et lui sert d'initiation à l'économie. Dans les *Aventures de Pinocchio*, Carlo Collodi pose le travail, et en particulier l'activité manuelle et artisanale, comme valeur fondamentale permettant de vivre en honnête homme, dépassant même l'utilité de faire des études dans une perspective d'ascension sociale. Collodi dénonce au fil de son texte le caractère illusoire d'une fortune acquise par magie (la multiplication des sequins promise par le Chat et le Renard n'est que subterfuge pour dérober les pièces à un Pinocchio fort naïf), les biens mal acquis qui ne profitent jamais (les sous retrouvés grâce à une extraordinaire plaidoirie devant le terrible montreur de marionnettes seront volés) et l'échange avec Mangefeu pose les jalons du parcours ultérieur de Pinocchio. Les auteurs reprenant Mangefeu font le choix soit d'une scène refermée sur elle-même (Disney), soit au contraire celui d'une circulation plus importante du personnage (Boutle) mais tous semblent happés par la dimension économique du marionnettiste et son statut d'employeur.

Nous pouvons, en conclusion, certainement étendre à toutes les œuvres du corpus cette réflexion de Claude Puidoyeux :

Autrement dit, lorsque l'artiste italien Ausonia ou le français Winshluss réalisent en 2008, sous la forme de bande dessinée, une « transposition sérieuse » à visée satirique (Genette, 1982, 45) de l'histoire de Pinocchio, culturellement dense de réalisations sémiotiques accumulées depuis 1883, chacun est à la fois récepteur d'une tradition culturelle, c'est-à-dire de la « sémiosphère Pinocchio » et, en même temps, interprète c'est-à-dire découvreur de nouvelles potentialités de cette histoire, en synchronie : les auteurs participent ainsi à l'expansion et donc à la vie de l'œuvre-monde Pinocchio en la dotant d'un accroissement sémiotique inédit (Puidoyeux, 2015, p. 4).

En effet, les récritures en images du corpus apportent des dilations et amplifications ainsi que des réinterprétations profondes du rôle de Mangefeu, qui reste un acteur déterminant du processus d'éducation et de formation du pantin, prenant bien plus d'ampleur que le pauvre maître qui disparaît systématiquement et, dès l'œuvre originale, ne se voit attribuer ni nom, ni longue scène, ni grand poids éducatif, les livres qu'il a choisis finissant tous dans la mer. Les récritures du corpus amalgamant le plus souvent Mangefeu/Stromboli avec le Directeur du cirque, brutal et sans pitié, ou le petit Bonhomme du

Pays des joujoux, exploitent dans un prisme déformant le personnage en gommant bonne partie de sa double nature et de sa dimension formatrice au profit d'une interprétation plus économique de son rôle, transformant le personnage en chef d'entreprise féroce dont l'activité, qu'il s'agisse de diriger un théâtre de marionnettes ou une entreprise de jouets, est paradoxalement dédiée au plaisir des enfants.

Bibliographie

Apostolidès, J.-M., 1989, *Pinocchio ou l'éducation au masculin*, « Littérature », n°73. Mutations d'images, pp. 19-28.

Barberi Squarotti, 1976, G., *Gli schemi narrativi del Collodi, Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 octobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Biffi, G., 1977, *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a « Le avventure di Pinocchio »*, Milan, Jaca Book.

Bosetti, G., 2003, *L'efficacité symbolique de Pinocchio*, in Perrot, J. (dir.), *Pinocchio. Entre texte et image*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 23-34.

Boutle, A., Denoyelle, C., 2003, *Comme une feuille au vent*, Editions Paquet.

Boutle, A., Denoyelle, C., 2005, *Cœurs de pierre*, Editions Paquet.

Brunella, C., 2012, *Le mythe de Pinocchio*, in Schifano, L. (dir.), *La vie filmique des marionnettes*, Presses universitaires de Paris Ouest, pp. 31-41.

Cambi, F., 1985, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo.

Colin, M., 2015, *Les Aventures de Pinocchio de Collodi, L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses universitaires de Caen.

Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio. Le Avventure di Pinocchio*, présentation de J.-C. Zancarini, traduction d'I. Violante, Paris, Garnier Flammarion.

D'Angeli, C., 1976, *Pinocchio, incontro di moralismo e fantasia. Contributi per una lettura*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Decollanz, G., « Educazione e politica nel Pinocchio », *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia, pp. 169-187.

Dedola, R., 2002, *Nel teatro di Pinocchio, Pinocchio e Collodi*, Milano, Paravia – Mondadori.

Del Beccaro, F., *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. 1, Torino, UTET, p. 609.

Disney, W., 1940, *Pinocchio*.

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

Giancane, D., 2002, *Marionette, burattini e letteratura per l'infanzia. Un itinerario educativo*, ED. Pugliesi,

Grillandi, M., 1976, *Pinocchio e la psicoanalisi*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Imberty, C., 2008, *Les animaux dans Pinocchio*, « Italies », 12/2008 : *Arches de Noé (2)*, Animaux humains, inhumains. Le monde des contes et des fables, p. 83-109.

Julia, B., 2009, *Quand le cinéma inspire la bande dessinée : « Pinocchio »*, « Hermès » 2, 54, pp. 105-106.

Le Run, J.-L., 2006, *Pinocchio chez le psy*, « Enfances & Psy », 3, n° 32, pp. 161-167.

Marcheschi, D., 1990, *Collodi ritrovato*, Saggi di letteratura italiana 14, Pisa, ETS Editrice.

Puidoyeux, C., 2015, *Lecture actualisante dans l'espace temps multimodal de l'adaptation*, in Dezutter, O., Falardeau, E. (dir.), *Les temps et les lieux de la lecture*, Namur, « Diptyque », PU Namur.

Rodari, G., 1976, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Winshluss, 2008, *Pinocchio*, Les Requins Marteaux.

Roberto Cerenza

Pinocchio e la creazione del vincolo

ABSTRACT: The main idea on which this essay reflects is that Pinocchio's inorganic materiality constitutes the metaphysical foundation of language. In this perspective, Pinocchio's passage from puppet to man is to be understood not as a mutation of that foundation, which remains immutable, but as a movement of appearance that detaches itself from the foundation to access the historical dimension of finiteness. The focal point of the reflection is the relationship between Pinocchio and Geppetto.

Keywords: Pinocchio, Schopenhauer, Kant, inorganic, law.

1. Il fondamento inorganico

All'inizio dell'opera di Collodi, Pinocchio non appare in forma di burattino, e nemmeno la sua presenza è immediatamente inscritta dentro al nome Pinocchio; il suo manifestarsi avviene su una scena in cui è collocato dapprima come elemento oggettivo, difatti nel geniale incipit del romanzo scopriamo subito che la funzione del soggetto fondamentale da cui prende avvio la storia è vacante, e al suo posto non vi è che un residuo materiale privo di forma, per cui non *c'era una volta un re*, come automaticamente ci si aspetterebbe secondo la più convenzionale delle aperture di un racconto, ma *un pezzo di legno*; e lo spazio scenico è la bottega di maestro Ciliegia, dove quel pezzo di legno si trova in maniera del tutto casuale e imprecisata. Dunque *Le avventure di Pinocchio* cominciano con uno stato di sospensione: se non si può iniziare con *c'era una volta un re*, allora vuol dire che il presupposto genetico è da subito destituito di una duplice valenza: difatti dal punto di vista del meccanismo narrativo viene a mancare il cardine principale dal quale dedurre il successivo sviluppo della storia, mentre da una prospettiva logico-normativa viene meno il referente in cui riporre l'incarnazione della legge. Se non c'era una volta un re, allora il soggetto non costituisce né il segno già storicamente codificato come presenza a partire dalla quale il racconto fiabesco canonicamente fissa il suo incipit per introdurre le vicende narrate, né, tantomeno, il vincolo fantasmatico della legge che perimetra il terreno della legittimità delle azioni, contrassegnando nello stesso tempo i limiti a loro imposti e le conseguenti sanzioni per chi li viola. Eppure, la fuoriuscita della voce dal pezzo di legno marca il preludio di una manifestazione del soggetto definibile nei termini di una frattura dell'inorganico operata dal linguaggio. E in effetti, la voce che provenendo dal pezzo di legno spaventa maestro Ciliegia nel momento in cui sta per investire quell'oggetto della propria azione lavorativa, provoca uno *strappo* che stravolge proprio la dimensione costitutiva dell'oggetto inteso come subordinato alla correlazione con il soggetto e per questo virtualmente modulabile secondo schemi formali pratico-operativi. L'esortazione rivolta dal pezzo di legno al vecchio falegname prima che lo

colpisca con la sua ascia: “-Non mi picchiare tanto forte!” (Collodi, 2014, p. 3), sancisce la dissimmetria con l’ambito oggettivo, sicché il linguaggio diviene esso stesso il delegato di una ancora indeducibile apparenza pre-soggettiva, la cui scaturigine dall’inorganico scompagina l’equilibrio dell’ambiente e incrina la congiunzione presunta con l’oggetto, lasciando per un attimo il “braccio sospeso in aria” (ib.). Il gesto si interrompe per via dell’improvviso vacillare della fiducia automatica nella correlazione su cui si reggeva la sua consueta fluidità, fino a rinviare, inevitabilmente, il suo compimento, lasciando un brevissimo ma profondo intervallo durante il quale sembra risuonare tutta la questione della reciprocità mediante segni quale nesso ineludibile della comunicazione; nesso che in maniera ancora più potente riverbera nel grido tenue successivo al colpo ormai assestato: “Ohi, tu m’hai fatto male!” (p. 4).

Semplicemente, a un tratto accade qualcosa di inderivabile, o meglio un’altra cosa (forse l’epifania di un’ulteriore possibilità di senso?), che di primo acchito maestro Ciliegia tenta di spiegare in un illusorio soliloquio esprimendo il dubbio che si sia trattato di un abbaglio – “Io non lo posso credere. Questo legno eccolo qui: è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri: e a buttarlo sul fuoco c’è da far bollire una pentola di fagioli” (ib.) – o di una momentanea e innocua percezione allucinatoria – “si vede che quella vocina che ha detto ohi, me la sono figurata io” (p. 5); e poi, quando si accorge di non stare parlando da solo, la vertigine diventa tanto destabilizzante da farlo cadere “come fulminato” (ib.), visto che la voce si ripresenta, tramutando la precedente invocazione a non essere colpito troppo forte dall’ascia, nello scoppio di una risata dovuto al pizzicore involontario provocato dallo scalpello. Non c’è quindi spontaneità nel prendere parola da parte del pezzo di legno, ma sollecitazione a essere riconosciuto in una reciprocità che lo emancipi dalla condizione di oggetto, o, per meglio dire, che comporti il dileguare del valore d’uso facendolo sprofondare nel vuoto della sua impossibile oggettivazione. Lo *strappo* pre-soggettivo fa trapelare in questo modo il profilarsi di una doppia mancanza: per un verso viene sottratta alla cosa l’oggettivazione che l’agire del soggetto potrebbe conferirle, per altro verso è la potenziale soggettivazione della cosa a restare incompiuta e amputata, permanendo in uno stato ancora sospeso e indeterminato poiché non iscritto in una forma. La fuga della voce dal pezzo di legno *taglia* l’apparire dissimmetrico del pre-soggettivo come disgiunzione che disperde e dissolve la *misurata* presenza dell’oggetto, rinvenendo nell’irruzione del linguaggio l’eccedenza che altera e squarcia il tessuto connettivo abituale inerente a ogni azione. Ciò che in questo modo emerge, è una coscienza di sé segnata dalla pura negatività della propria mancanza di contenuto.

Per meglio spiegare quanto appena detto, può essere utile a mio avviso proporre un’analogia con i concetti fichtiani di Io e Non-Io, stabilendo, però, in partenza di voler provare a concepirne la reciproca inversione, sino ad ammettere il paradosso che sia il Non-Io a porre l’Io. In altri termini, si tratta di accettare un radicale rovesciamento del principio esposto a più riprese da Fichte, e perfettamente

racchiuso in un denso passaggio del *Sistema di etica*, in cui si legge: “L’Io non deve essere dedotto dal Non-Io, la vita non deve essere dedotta dalla morte, ma, al contrario, il Non-Io deve essere dedotto dall’Io” (Fichte, 1994, p. 51). È bene però precisare che, in realtà, la nozione fichtiana di Io muove anch’essa dalla constatazione di un vuoto incolmabile per il pensiero, dato che “l’Io non può comprendere se stesso in sé e per sé [...]; esso è semplicemente = X” (p. 40). Il problema è che per Fichte questa X corrisponde all’astrazione dell’Io intero, concettualmente indeterminabile perché antecedente la sua separazione dall’oggettivo, dunque presupposto identitario assoluto in cui pensante e pensato sono immediatamente unificati, e da cui solo è possibile dedurre la necessaria articolazione pratica, con la sua conseguente processualità attiva¹. A partire da ciò, la discriminante cruciale riscontrabile nel concetto fichtiano, risiede nel fatto che l’unità così presupposta dell’Io come soggetto assolutamente autonomo *vede in sé qualcosa*, vale a dire include il principio razionale del dovere, come se il suo vuoto fosse moralmente sostanzializzato dalla ingiunzione categorica del fine a cui ogni attività rinvia. Come Fichte puntualmente specifica:

Il contenuto di questo pensiero è che l’essere libero *deve* – il *dovere* è, infatti, l’espressione per la determinatezza della libertà –; che deve, inoltre, porre la sua libertà sotto una *legge*; che questa legge non è se non il *concetto della assoluta autonomia* (assoluta indeterminabilità mediante qualcosa fuori dal concetto); che, infine, questa legge vale *senza eccezioni*, perché contiene la destinazione originaria dell’essere libero (p. 56)

Proseguendo nel confronto con il paradigma fichtiano, il ribaltamento appena delineato si traduce in una visione dell’Io come X vuota e indeterminata, non perché ciò costituisca il principio autogenetico della sua determinazione pratica, ma semmai perché il prendere parola come strappo pre-soggettivo dell’inorganico genera l’indeterminatezza vuota del soggetto, ossia la pura negatività dell’autocoscienza, priva di qualsiasi contenuto e nella quale non risuona nemmeno l’eco di una legge formale del dovere nonché di un operatore finalistico a essa inerente.

È sul margine di un tale vuoto che la narrazione introduce il punto di giuntura che istituisce la relazione tra Geppetto e Pinocchio. O meglio, è l’idea che Geppetto dice di avere in testa, ovvero quella di costruirsi un burattino, a essere nient’altro che l’immagine che va a occupare il posto vuoto dell’oggetto, colmando difatti la lacerazione dell’ordine del senso suscitata dall’inspiegabile emissione fonetica. E tale prefigurazione di una forma riflessa, implica la predisposizione a recepire la legge dall’esterno, quale retaggio consustanziale alla sua stessa sagomatura.

¹ “L’essere razionale, *considerato come tale*, è, in modo assoluto e autonomo, la causa di se stesso. Originariamente, cioè senza il proprio operare, esso non è assolutamente nulla: ciò che esso deve *diventare*, lo deve diventare formando se stesso grazie alla propria attività” (Fichte, 1994, p. 47).

Se la comparsa della voce squarcia la trama dell'esperienza inerente all'uso del pezzo di legno, il suo costituirsi come dato empirico prendendo forma di burattino e divenendo quindi immagine dell'immagine presente nella mente di Geppetto rappresenta, di conseguenza, il congedo dalla propria originaria mancanza di legge, iscritta nella disgiunzione pre-soggettiva dell'inorganico.

Del resto, nella stessa fase di modellatura morfologica di Pinocchio, quando i componenti antropomorfi iniziano a agire in piena mimesi con i loro corrispettivi organici, per cui gli occhi guardano, la bocca ride e scherza e le mani tirano via la parrucca di Geppetto, sembra non ci sia alcuno stupore da parte di quest'ultimo, ma piuttosto affiora la già sancita iscrizione dell'inorganico nello spazio mediato della relazione intersoggettiva, in cui figura come riflesso, appunto, dell'immagine in virtù della quale viene plasmato in una forma ritenuta inseparabile dalla legge che ne dovrà ordinare l'agire. Tanto che, in maniera del tutto adeguata allo schema della relazione presupposta, Geppetto si rivolge a Pinocchio con le seguenti parole: “– Birba d'un figliolo, non sei ancora finito di fare e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!” (Collodi, 2014, p. 10), in cui risuona inequivocabilmente quanto fosse già implicito il suo autoposizionarsi come figura/funzione paterna, giacché è lo stesso immaginarsi come padre da parte di Geppetto a assegnare al burattino Pinocchio la sembianza di un bambino. La configurazione diviene, però, effettuale solo quando l'immagine *vede se stessa*, o meglio il proprio riflesso, riconoscendolo mediato dallo sguardo di un altro. A tal proposito, è opportuno mettere in evidenza come, in realtà, la *costruzione* di Pinocchio si articola in due fasi distinte, infatti la prima volta che Geppetto *completa* il suo burattino, quest'ultimo fugge via senza vedersi, correndo in strada per liberarsi immediatamente in un movimento smodato e irrefrenabile, scatenando inoltre un malinteso che porta all'arresto di Geppetto uscito a inseguirlo. In questo caso, la coscienza di sé è ancora espressione della libertà intesa nella sua estrema nozione negativa, cioè pronta a respingere qualsiasi costrizione o impedimento, e del tutto immersa nell'indeterminatezza del *poter fare ciò che si vuole*. È solo quando Geppetto restituisce a Pinocchio l'interezza della sua figura con la sostituzione dei piedi bruciati, che l'autocomprensione dell'immagine si compie nel suo realizzare di essere immagine di un'immagine, determinata appunto attraverso una costruzione eidetica, come dimostra il momento della vestizione, per la quale l'abito non ha funzione di indumento a copertura del corpo, visto che il corpo inteso secondo la sua accezione organica di fatto non c'è, ma è parte della stessa produzione effettuale dell'immagine, ed è anzi esso stesso materia (carta fiorita, scorza d'albero, e midolla di pane) che all'occasione può assumere sembianza di abito. Per questo Pinocchio si riconosce quale figura presupposta dal riflesso di un altro sguardo, e la captazione della propria autocoscienza equivale al *sacrificio* dell'originario essere un pezzo di legno, nonché all'avvio di un transito verso l'organico (che del resto già filtrava dal pentimento – “Ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo”, p. 17 – che accompagna la fame sopraggiunta e l'incapacità di soddisfarla) preannunciato nel

rispecchiarsi identitario in una forma intesa come apparenza univoca di vedente e visto: “Pinocchio corse subito a specchiarsi in una catinella piena d’acqua e rimase così contento di sé, che disse pavoneggiandosi: – Paio proprio un signore!” (p. 26).

Ciò che in questo modo viene definito e fissato nell’immagine di un’immagine, non è altro che la vacua indeterminazione del pezzo di legno, il suo sostare sul crinale che divide l’organico dall’inorganico, nella pura libertà dell’autocoscienza mancante di qualsivoglia nucleo etico, e perciò esente da tutti gli ostacoli e le interdizioni, e così totalmente immersa nella propria assoluta negatività riassumibile nell’espressione: *posso fare ciò che voglio*².

Orientando il discorso in questa direzione, si delineerebbe una sorta di polarizzazione, propedeutica al dipanarsi di due traiettorie divergenti, ma entrambe compatibili con gli eventi narrati da Collodi.

In pratica, si circoscriverebbe il perimetro ristretto di un confronto tra la natura polimorfa e caotica della libertà e il suo irrigidimento formale con il corollario di obblighi e condizioni che comporta, fino a appiattare il romanzo di Collodi sull’intento pedagogico, agilmente suffragato dai continui riferimenti a scuola e lavoro, di veicolare la legge attraverso la trasmissione dei valori. Tale lettura, ricaverebbe la sua articolazione decisiva dal rapporto tra Pinocchio e Geppetto, poiché Geppetto è colui che prende in carico il pezzo di legno e ne assume fino in fondo la struttura eccentrica, investendolo del presupposto che la ricezione dei valori sia inseparabile dalla legge. Seguendo questa impostazione, i valori acquisirebbero una funzione direttamente normativa, cancellando il paradosso del pezzo di legno parlante per relegarne l’originaria verità a uno statuto di totale indifferenza. Lo svolgimento del romanzo collimerebbe, in questo modo, con un’apologia del senso del dovere istituito dall’ordinamento sociale, teso a mettere in guardia dai rischi a cui va incontro chi pensa di potersi sottrarre a esso. Ma davvero le avventure di Pinocchio raccontano in maniera preponderante il destino fallimentare e l’esito nocivo a cui la libertà è destinata, quando tenta di scrollarsi di dosso le regole e l’ingiunzione vincolante di seguirle?

In realtà, la domanda presso la quale Pinocchio ci conduce è, a mio avviso, di natura differente, dal momento che non riguarda l’alternativa tra possibile permanenza in una condizione in cui la legge è sospesa e curvatura valoriale in grado di assorbire il soggetto nell’ideale normativo, ma, al contrario, concerne un dissidio rinvenibile nella legge stessa; o, detto altrimenti, l’aprirsi di una fenditura che lascia trasparire come la vigenza della legge sia ricostruibile per via indiretta, attraverso una diversa possibilità di *creazione del vincolo*. Ed è proprio nella relazione tra Pinocchio e Geppetto che questa possibilità, a sua volta, si annida.

² La definizione è mutuata dal saggio di Schopenhauer *Sulla libertà del volere* (Schopenhauer, 2008b), sebbene lo sviluppo del concetto di libertà segua nel presente saggio una linea teorica sotto alcuni aspetti divergente (Cfr. in particolare pp. 45-57)

2. L'eteronomia dei motivi

L'imprimersi della forma per mano di Geppetto, è già prescrizione del dovere trasposto nella legge afferente all'ordine sociale; ma rispetto allo statuto inorganico dell'apparizione essere e dover-essere sono essi stessi slittamenti provvisori, sempre in procinto di essere accolti o dissolversi. Nel corso della narrazione, infatti, i vari passaggi ripetono il dissidio tra decisione e principio, laddove la decisione su cosa fare sfocia ogni volta in una trasgressione del principio a cui si è dichiarato di voler ubbidire. La legge, pertanto, non può dirsi contenuto originario e incondizionato della coscienza, ma solo possibile riempimento del suo vuoto. Perciò avvertire la necessità del rispetto della legge costituisce un motivo esterno che esercita sulla volontà la sua forza, contrapponendosi a motivi di ordine diverso che indurrebbero a compiere una scelta contraria.

Il dispositivo fichtiano della legge come assoluta autodeterminazione dell'Io, ovvero ciò rispetto a cui l'Io è immagine dedotta e quindi contenuto pratico in cui si riflette la libertà autoponentesi, si scopre, così, privato del principio sul quale faceva affidamento, vale a dire la presupposta autonormatività del volere. La libertà rimane autonoma fin quando si pensa come pura negazione, ma i motivi che la orientano sono di natura eteronoma. Difatti, il susseguirsi di vicende di cui il romanzo si compone, mostra come Pinocchio nonostante i buoni propositi di volta in volta manifestati³, ricada puntualmente nella trasgressione degli impegni assunti, per via di un continuo distoglimento provocato dalla pressione di varie attrazioni alternative che gli si presentano intrise di scenari mirabolanti, come se la contingenza empirica sia puntualmente in grado di sospendere la vigenza della legge.

Dunque, il passaggio dall'essere inorganico indeterminato all'immagine (riflesso di Pinocchio nell'acqua) attraverso cui l'autocoscienza prende forma, resta ancora appunto solo immagine della realtà effettuale, ma non la realtà effettuale stessa che si dispiega nell'agire pratico, per questo la sua esistenza si proietta su una serie di possibili azioni ugualmente esposte al principio nullificante della libertà come negazione assoluta. È così che Pinocchio sulla strada per andare a scuola, viene attirato da un suono di pifferi proveniente dal baraccone del *Gran Teatro dei Burattini*, e subito scioglie la riserva sulla direzione da prendere – “Oggi andrò a sentire i pifferi, e domani a scuola: per andare a scuola c'è sempre tempo” (p. 29) – lasciando intendere come l'immagine, sebbene plasmata in maniera formale secondo la

³ In realtà, si può dire che l'intendimento di fondo da cui l'azione di Pinocchio muove sia da subito programmaticamente annunciato quando, preso atto della dedizione paterna di Geppetto nel conferirgli la forma di un bambino, esprime le sue intenzioni condensandole in una sintesi progettuale ben aderente alla aspettativa in lui riposta: “Oggi alla scuola voglio subito imparare a leggere, domani poi imparerò a scrivere, e domani l'altro imparerò a fare i numeri. Poi con la mia abilità guadagnerò molti quattrini e, coi primi quattrini che mi verranno in tasca, voglio subito fare al mio babbo una bella casacca di panno. Ma che dico di panno? Gliela voglio fare tutta d'argento e d'oro coi bottoni di brillanti” (Collodi, 2014, p. 28).

determinazione della legge, resta in se stessa priva di legge, cioè in balia della possibilità di mutare, di essere o non-essere coincidenza simmetrica con il dispositivo che ne ha sancito l'appartenenza a una forma, restando figuratività di una mera apparenza, immagine di una vita ma non sostanza pratica di essa (basti pensare alla reazione dei burattini alla vista di Pinocchio, al modo in cui lo riconoscono immediatamente come uno di loro e interrompono lo spettacolo per acclamarlo quale fratello atteso, pronto a unirsi alla compagnia).

Il tenore delle successive vicissitudini a cui Pinocchio va incontro resta sostanzialmente immutato, il loro tema di fondo pare riprodurre la parabola delle disavventure che inevitabilmente capitano a chi viene meno ai suoi doveri e cede al miraggio del disimpegno spensierato e della vita immersa nel piacere improduttivo. Almeno questo di primo acchito sembrerebbe risuonare nelle parole dei vari interlocutori che richiamano Pinocchio all'imprescindibilità del rispetto dei valori etici, tutti intenti a rivolgergli le medesime esortazioni miste a rimprovero, a cominciare dal Grillo parlante nel corso del loro primo incontro. Ora, il fatto che il rispetto del dovere provenga da un'ingiunzione esterna che ne ribadisce il coefficiente di scelta in fin dei conti più vantaggiosa, esclude la presenza della legge nella coscienza come suo nucleo infrastrutturale, e la colloca tra i motivi verso i quali le azioni possono dirigersi. In sostanza, l'eteronomia dei motivi è ciò che da un lato mostra la natura negativa della libertà come facoltà di *fare ciò che si vuole*, e dall'altro svela il modo in cui la determinazione della libertà abbia, in sostanza, una matrice *quantitativa*. Qui il termine va inteso nella accezione conferitagli da Kant nel saggio sul *Tentativo di introdurre in filosofia il concetto delle quantità negative*, nel senso cioè che ogni motivo oppone la sua *forza* a un altro motivo a esso contrario. Il suddetto scritto, risalente al periodo precritico, mette in gioco il concetto del negativo intendendolo non come privazione intrinseca, ma come valenza positiva che esercita la propria forza in conflitto con un'altra: "le quantità negative non sono negazioni di quantità [...] bensì qualcosa che in se stessa è effettivamente positiva" (Kant, 2000, p. 253). Sulla scorta di una simile argomentazione, la considerazione fondamentale introdotta da Kant è quella che riguarda la natura duplice della opposizione per cui essa può essere "o *logica* per contraddizione, o *reale*, cioè senza contraddizione" (p. 255). Dobbiamo, dunque, intendere un'opposizione di forze tale che l'una annulli l'altra in un conflitto privo di qualsivoglia sovradeterminazione logica, ma scaturito esclusivamente dalla contrapposizione reale, mentre ciascuna singola cosa presa al di fuori della relazione antagonista con l'altra mantiene una valenza positiva. La distinzione implica, secondo Kant, che nella opposizione reale la negazione corrisponda a una privazione che l'azione positiva di una forza genera sull'altra finendo per annullarla: "Perciò in ogni opposizione reale i predicati devono essere ambedue positivi, ma in modo tale che nell'unione dello stesso soggetto le conseguenze si annullino reciprocamente" (p. 260). Muovendosi sulla scia della suddetta affermazione, lo spostamento decisivo del discorso investe a questo punto il rapporto

tra le rappresentazioni e il loro avvicinarsi nella coscienza del soggetto, rapporto che è secondo Kant suscettibile di essere spiegato in base al medesimo principio: “La rappresentazione che era in me, cessa di essere, e la condizione successiva è lo zero di quella precedente” (p. 274). In sostanza, una rappresentazione svanisce per l’azione negativa di un’altra rappresentazione che la soppianta nella coscienza del soggetto, senza che tra di esse vi sia un contrasto di natura logica, il quale conterrebbe necessariamente un rapporto di contraddizione. Da ciò si può dedurre, dunque, che la forza positiva di un pensiero astratto capace di creare desideri e aspettative potenziali costituisca a tutti gli effetti una forza reale, il cui imporsi può produrre il superamento di un’opzione precedentemente accolta. L’eteronomia dei motivi svolge così un’azione empirica pur mancando la compresenza tangibile dell’oggetto del desiderio.

In maniera del tutto analoga, in Pinocchio non si assiste a un rifiuto categorico dell’impegno, anzi esso viene in prima battuta accettato in maniera convinta e volenterosa, piuttosto il diniego subentra di fronte al *quantum* negativo rappresentato da un motivo più invitante che devia la linearità assiologica dell’azione precedentemente intrapresa, quasi a duplicare la realtà coltivando l’atopia del gioco infinito. L’elemento quantitativo è inoltre direttamente chiamato in causa in occasione dell’evento che inaugura la serie di peregrinazioni di Pinocchio, vale a dire l’incontro con il Gatto e la Volpe foriero dell’ingannevole speranza di poter moltiplicare le monete d’oro donate a Pinocchio da Mangiafoco. E lo stesso discorso rivolto dal Gatto e la Volpe a Pinocchio si svolge in tono fiduciario-confidenziale, come se contenesse la rivelazione di un ordine superiore del reale dove il desiderio conserva i medesimi propositi e muove verso la realizzazione degli stessi scopi, ma in maniera rapida e intensificata – “I tuoi cinque zecchini dall’oggi al domani sarebbero diventati duemila” (Collodi, 2014, p. 41). Mentre la presenza del pappagallo che schernisce Pinocchio nel momento in cui si accorge della frode subita, richiamandolo in tono pedagogico al valore etico per cui “per mettere insieme pochi soldi bisogna saperseli guadagnare o col lavoro delle proprie mani o con l’ingegno della propria testa” (p. 69), ratifica lo scacco dell’azione reale che manca l’incontro con l’immaginario del desiderio, conducendo di nuovo all’autocoscienza del vuoto della libertà a cui non resta che l’ordine della legge quale suo ineludibile e unico contenuto introiettabile. Tutto ciò è, in fondo, genialmente amplificato quando Pinocchio si reca dal Giudice scimmione a denunciare il furto subito e finisce egli stesso incarcerato pur non avendo commesso alcun reato, ed essendosi anzi presentato come vittima (“Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d’oro: pigliatelo dunque e mettetelo subito in prigione”, p. 70). È allora chiaro che la colpa prescinde dal crimine, sicché la vera responsabilità è quella di aver trasgredito la legge astratta del rispetto del dovere, da incorporare nella coscienza come principio inestricabilmente connesso alla libertà. Difatti Pinocchio può usufruire della sospensione della pena decisa dall’imperatore per “tutti i malandrini” solo quando dichiara egli

stesso di essere un “malandrino”, pur non essendolo per il tribunale, quindi in una torsione che coinvolge soltanto la propria coscienza posta di fronte alla ammissione di aver disatteso l’obbligazione normativa che ne doveva costituire il contenuto formale. È inoltre opportuno aggiungere che, sempre in piena conformità al tema kantiano secondo cui “le cause positive devono stare tra loro in una opposizione tale che, se si considerino e si sommino in essa, danno un risultato pari a zero” (Kant, 2000, p. 282), la conseguenza dell’opposizione reale tra due prospettive ideali (senso del dovere e seduzione di un immaginario atipico che lo elimini dischiudendo tutte le potenzialità variabili del godimento) non è propedeutica ad alcuna evoluzione della consapevolezza personale, nei termini di una maturazione avvenuta per accumulo di esperienza; anzi, come già evidenziato, si dispiega simile a un movimento palindromo, destinato a ripetere l’approdo al medesimo punto-zero in cui l’autocoscienza sprofonda nel proprio vuoto, manifestando nello stesso tempo l’anelito a colmarlo interiorizzando definitivamente l’astrattezza regolativa della legge: “Ma da questa volta in là faccio proponimento di cambiar vita e di diventare un ragazzo a modo e ubbidiente” (Collodi, 2014, p. 72). Sostenere tale punto di vista, vuol dire necessariamente accantonare una eventuale lettura del romanzo improntata a riconoscere in esso una processualità pedagogica per la quale l’accumulo di esperienze negative inneschi un passaggio di grado orientato verso uno sviluppo evolutivo. Di conseguenza, si può ritenere che i ripetuti pentimenti di Pinocchio e le relative invocazioni di perdono, sempre accompagnate dal rinnovato proposito di aderire all’immagine ideale dal cui riflesso la sua stessa esistenza ha preso forma, siano assimilabili a un riflusso verso la propria matrice inorganica sino alla soglia limite dalla quale riassetare il progetto di transito verso l’organico.

In altre parole, assistiamo a un continuo movimento di ritorno al fondamento inorganico, vale a dire al punto-limite da cui la scissione prende avvio, ripristinando la proiezione ideale del soggetto supportata dal linguaggio. Il fatto che Pinocchio resti nel susseguirsi degli eventi narrati un pezzo di legno mette fuori gioco il coinvolgimento somato-sensitivo, come inequivocabilmente l’idea che da esso – in quanto terminale in grado di connettere le modificazioni che l’ambiente produce con i circuiti innati di regolazione bioadattativa con il mondo – dipenda lo sviluppo soggettivante del sé; al contrario, attenendosi a quanto finora osservato, l’attraversamento dell’empirico non è propedeutico ad alcuna prassi di adattamento scandita dai passaggi interni a un circuito immanente. Per provare a illustrare meglio la divergenza tra le due prospettive, è necessario un breve riferimento ad alcune linee di ricerca intorno alla formazione della soggettività emerse nell’ambito delle neuroscienze. Si può, ad esempio, evidenziare che non c’è alcuna funzione né tantomeno intervento del *marcatore somatico* di cui parla Damasio per descrivere la connessione tra corpo e cervello, introducendo la definizione sulla scorta del tentativo di far cooperare referente biologico e paradigmi culturali nella formazione della soggettività, ancorando

appunto i processi di istruzione e socializzazione a una marcatura di tipo sensoriale-emotivo a essi collegata⁴.

Nemmeno poi, all'inverso, si può credere che si verifichi una dinamica regressiva quando l'azione reitera la violazione dell'obbligo presupposto, come potrebbe invece lasciar intendere l'esito della deviazione verso il *Paese dei balocchi*, dove il miraggio della vita inoperosa si riversa nel fatale risveglio sotto le sembianze di un *cinchino*, destino comune a tutti i fanciulli illusi di poter davvero accedere a quell'interstizio fiabesco dello spazio privo di qualsivoglia ordine normativo. Infatti si apprende più avanti che non si trattava di una mutazione capace di inglobare interamente la presenza, ma semmai di un rivestimento, di un involucro che *foderava* il corpo inorganico il quale è rimasto residuo incomprimibile riposto al suo interno, visto che per liberarsi della sembianza d'asino basta che Pinocchio venga gettato in mare dove, anziché morire tramutato in quella forma organica, giunge in suo soccorso un branco di pesci che divorano la pelle d'animale che avvolge il legno. Come, con espressione potente, Pinocchio stesso ha modo di raccontare al compratore che lo aveva acquistato credendolo appunto un asino da cui poter ricavare la pelle: "quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella buccia asinina che mi copriva dalla testa ai piedi, arrivarono, com'è naturale all'osso... o per dir meglio, arrivarono al legno: perché, come vedete, io sono tutto di legno durissimo" (p. 149).

Ma, se la *durezza* impenetrabile del legno indica la refrattarietà alla mutazione del fondamento inorganico, la soggettività, per costituirsi secondo quanto preannunciato dalla metafora del *divenire uomo*, deve di fatto escluderlo da qualsivoglia funzione di referente: il suo sforzo sarà in pratica quello di distaccarsi dal fondamento e/o di emergere dal (suo) nulla.

3. Divenire altro

In definitiva, la permanenza del residuo incomprimibile recide in partenza qualsivoglia presunto legame tra la fluttuazione avventurosa di Pinocchio e il vitalismo biologico votato all'accumulo di esperienze utili a strutturare una mappatura progressiva della soggettività. L'inesorabile re-imporsi del fondamento inorganico avviene come una interpolazione tra i diversi scenari che svaniscono dissolvendo il desiderio che li sosteneva, per farlo precipitare sempre nel medesimo vuoto. In quell'intermittenza, il linguaggio si ricolloca nella zona sfumata che separa organico e inorganico, sostando nelle adiacenze del confine tra possibile estinzione della propria figura e costituzione ideale del sé, ovvero ingresso nel mondo del

⁴ "Per la maggior parte di noi, abbastanza fortunati da essere stati allevati in una cultura relativamente ricca, il dispositivo automatico del marcatore somatico è stato conformato, dall'istruzione, agli standard di razionalità propri di tale cultura. Nonostante abbia radici nella regolazione biologica, il dispositivo è stato accordato alle prescrizioni culturali intese ad assicurare la sopravvivenza in una particolare società" (Damasio, 2018, p. 279).

simbolico. E questa linea liminale di separazione lampeggia intensamente nella prossimità della morte che adombra le vicende di Pinocchio, sin dall'arrivo sulla soglia della "casa dove tutti sono morti", e dove infatti lo accoglie "la bambina dai capelli turchini" che si professa sua sorella, e che poi più avanti si scopre appunto essere morta per comparire nuovamente in veste di fata. Il mero *fatto* della disgiunzione linguistica segna, in questo modo, una rottura della dimensione inorganica del Non-Io, che si ripete simile a un risvegliarsi sul punto di perire; come accade dopo l'impiccagione subita per mano del Gatto e la Volpe, quando la paura della morte diventa lo snodo dal quale si può scorgere il senso della finitezza come separazione dall'inorganico, cioè come distacco dal fondamento in cui il morto e il sempre vivo sono indistinguibili e avviluppati nella tensione dell'apparenza priva di determinazione. In fondo, che il passaggio nell'organico possa avvenire solo attraverso la discontinuità di un taglio, escludendo l'ipotesi di una graduale mutazione, è testimoniato da Pinocchio quando in uno dei suoi sfoghi densi di rammarico e pentimento per le azioni compiute, esclama: "Oh, se potessi rinascere un'altra volta!" (p. 77); e il desiderio così espresso si congiunge con la scissione, priva di connessioni narrative, in seguito alla quale la bambina dai capelli turchini riappare come fata/donna nel paese delle Api industriali, e accoglie quel desiderio promettendo a Pinocchio di farlo diventare un uomo se saprà dimostrare di essere un "ragazzino perbene" (p. 95).

La conclusione del libro rivela che la promessa si realizza, ma a dispetto di quanto si potrebbe presagire non è il pezzo di legno a tramutarsi in uomo: non c'è mutazione sostanziale, piuttosto un *divenire altro* che conclude la disgiunzione operata dal linguaggio, mantenendo fuori di sé il fondamento metafisico inorganico, come suo scarto e resto inestinguibile. E in questo passaggio riverbera il modo in cui la trasposizione nella forma dell'umano sopraggiunge proprio nel luogo dove il principio astratto del dovere si eclissa per lasciar emerge un'ulteriore possibilità di creazione del vincolo.

Lo spostamento d'asse decisivo si condensa nel nuovo incontro tra Pinocchio e Geppetto nel ventre del Pescecane, e nel loro comune riemergere da quella oscura cavità abissale, in cui riecheggia l'idea di rinascere già agognata da Pinocchio. Il punto focale è che si tratta di una rinascita in congiunzione con Geppetto, dato che la loro stessa fuoriuscita dall'enorme corpo in cui si ritrovano insieme sprofondati avviene dopo essersi stretti l'uno all'altro per facilitare il tentativo di fuga. "A ogni modo se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire, avremo almeno la gran consolazione di morire abbracciati insieme" (p. 157), afferma perentorio Pinocchio. Ovviamente, la genesi condivisa del padre e del figlio⁵ non coincide

⁵ In questo senso, visto che tutti gli aiutanti che si presume (per supposizione esplicitamente formulata dallo stesso burattino) la Fata puntualmente invia a Pinocchio per salvarlo dalle situazioni-limite in cui è venuto a trovarsi hanno sembianze di animali, si può ritenere che a questa schiera in fondo appartenga anche il Pescecane, nonostante si presenti sotto forma di un pericolo. Anzi, ciò può essere tanto più giustificato in quanto comunque nasconderebbe un eccesso, ossia quello del desiderio materno di generare insieme il padre e il figlio. Guardando le cose da questa angolazione, l'intera storia di Pinocchio sarebbe da riconoscere in fin dei conti come una fantasia femminile.

con una disattivazione della funzione del padre. La vera e propria rottura epistemica consiste, invece, nel fatto che la legge (con annesso il coefficiente coattivo del dovere conforme a fini) non è più il presupposto del legame, ma è essa stessa instaurata dalla materialità dialettica dell'amore. Dopo le peripezie del burattino, Pinocchio e Geppetto si ritrovano nel medesimo fronteggiarsi che aveva dato avvio alle varie vicende narrate dal romanzo (le quali sono spesso innescate proprio da questo reciproco inseguirsi, o meglio dalla ricerca da parte di Pinocchio di un padre disperso perché era andato a cercare il figlio), senza però che sussista più l'esigenza del medio dell'immagine che schematizzava la presenza del figlio in conformità all'idea del padre, come riflesso figurale della sua legge. Qui, invece, la ricostruzione del vincolo anziché annullare la legge, ne garantisce la funzione innestandola sulla comunanza tra Pinocchio e Geppetto, intensificata dalla sofferenza che li unisce quando si ritrovano entrambi privi di tutto, indigenti e spaesati (“– Siamo un povero babbo e un povero figliolo, senza pane e senza tetto”, p. 163). In altri termini, lo statuto della legge non è tale per via diretta – nel senso di una ingiunzione esterna del dovere surrettiziamente introdotta come principio trascendente astratto, dal quale dedurre l'effettività del legame – bensì attraverso una insorgenza indiretta, che la produce quale effetto intrinseco al legame stesso. Per provare a chiarire questo punto, può essere senz'altro efficace chiamare in causa il saggio su *Il fondamento della morale* di Schopenhauer, riesumando in particolare la sua critica dell'imperativo categorico kantiano. Schopenhauer riconosce a Kant un merito imprescindibile per qualsiasi successiva concezione filosofica dell'etica, cioè quella di dover poggiare non su basi edonistiche ma su un fondamento metafisico, tuttavia ritiene che a tal proposito Kant non abbia definito un vero e proprio superamento della differenza individuale, che invece ci si deve lasciare alle spalle per poter davvero volgere lo sguardo verso un orizzonte agapico. La sua obiezione di fondo muove, perciò, dalla considerazione di una persistenza egoistica nella formulazione della massima universale contenuta nella *Critica della ragion pratica*, visto che “una voce che comanda, venga dall'interno o dall'esterno, è assolutamente impossibile pensarla altrimenti che come una minaccia o una promessa; ma allora l'obbedienza ad essa sarà, secondo le circostanze, accorta o stupida, però sempre interessata, e quindi senza valore morale” (Schopenhauer, 2008a, p. 176).

Partendo da tale premessa, la svolta decisiva a cui la riflessione di Schopenhauer aspira, risiede nella formulazione di un'etica definitivamente depurata da qualsiasi componente egoistica, in grado di indicare una zona di comunanza con l'altro che eluda del tutto la distanza implicita nella relazione stabilita secondo procedure normative e obbligazioni morali eteronome, fino a concepire la creazione di un vincolo etico come costruzione di uno spazio di differenze de-individualizzate.

Solamente allora la faccenda dell'altro, il suo bisogno, la sua distretta, la sua sofferenza diventano immediatamente i miei; allora lui io non lo vedo più quale pur me lo presenta l'intuizione empirica, come un essere a me estraneo, a me indifferente e da me totalmente diverso; ma *in lui* io soffro con lui, sebbene la sua pelle non ricopra anche i miei nervi (p. 300).

E in questo spazio di assoluta comunanza in fondo si ritrovano Pinocchio e Geppetto dopo essere stati trasportati a riva dal *Tonno*, in una sorta di luogo limotrofo rispetto all'articolazione delle vicende precedentemente narrate, dove viene meno il meccanismo socialmente strutturato del dovere al quale Pinocchio avrebbe dovuto sin dall'inizio aderire, e il lavoro sgravato della prescrizione egoistica che lo finalizza alla produzione di sé e della propria possibilità di godimento edonistico, si scopre poter essere nient'altro che amore (“– Che mi importa del vestito nuovo? [...] Finora ho lavorato per mantenere il mio babbo: da oggi in là lavorerò cinque ore di più per mantenere la mia buona mamma”, Collodi, 2014, p. 168). La creazione del vincolo che in questo modo si realizza, istituisce la legge ponendola come lavoro per amore dell'altro. Qui, di nuovo, il riferimento al testo di Schopenhauer risulta illuminante, in particolare quando ci si avvicina al concetto di *Mit-leid*, che resta il “grande mistero dell'etica” (Schopenhauer, 2008a, p. 349), proprio perché non si arena in un misticismo compassionevole dedito a contemplare il dolore altrui in attesa di una redenzione escatologica, ma si riversa interamente sul piano pratico e “pertanto riposa esclusivamente sul fatto che l'azione sia compiuta o omessa in tutto e per tutto a vantaggio di *un altro*” (p. 274).

Sostituire alla schematizzazione pratica del dovere l'amore come ciò che include il lavoro quale suo nucleo attivo, vuol dire vedere nell'idea di un'*agàpe* secolarizzata tutt'altro che una forma di acquietamento, ma anzi il vettore di una inedita costruzione del simbolico; o meglio di un'altra fantasia che si espone alla fragilità dell'amore come segno del suo ingresso nella finitezza, possibile solo nella disgiunzione dal fondamento metafisico inorganico. Anche nel finale del romanzo, Pinocchio *si vede*, in una scena che quasi entra in corto circuito con il suo iniziale rispecchiarsi nella catinella d'acqua dopo che il corpo di legno gli era stato plasmato secondo una morfologia umana; ma questa volta mentre si osserva in uno specchio “gli parve di essere un altro” (Collodi, 2014, p. 169). Tra i due momenti, allora, sussiste una differenza radicale: ora Pinocchio non si riconosce più nel riflesso di un'immagine, ma si vede nell'incarnazione storica della propria finitezza. La disgiunzione non è, però, via di fuga teleologica dall'inorganico, ma discontinuità che rimane allo stato di apparenza dislocata nel suo eccentrico evaporare. Per questo il burattino resta escluso eppure compresente, e la visione non può più esaurirsi nella dualità speculare dell'immagine che pretende di chiudere il fondamento inglobandolo, ma diventa triadica, dal momento che pone fuori di sé l'inorganico come residuo incomprimibile che de-totalizza

l'apparenza. Così, quando successivamente su indicazione di Geppetto, lo sguardo di Pinocchio incrocia il burattino, vedendolo poggiato a una seggiola e meccanicamente disarticolato, si ritrova davanti un ulteriore specchio diacronico, nel quale scorge la sua provenienza, o, è lo stesso, si vede cadavere. E non può fare a meno di riconoscere quanto tutto ciò sia *buffo*.

Bibliografia

Collodi, C., 2014, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Torino, Einaudi.

Damasio, A., 2018, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, traduzione italiana di F. Macaluso, Milano, Adelphi; ed. or. 1994, *Descartes' error. Emotion, reason, and human brain*, New York, Putnam.

Fichte, J. G., 1994, *Sistema di etica*, traduzione italiana di Remo Cantoni, Roma-Bari, Laterza; ed. or. 1908-1911, *System der Sittenlehre*, in *Fichtes Werke II*, Leipzig, Meiner.

Kant, I., 2000, *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative*, in *Scritti precritici*, traduzione italiana di R. Assunto, Roma-Bari, Laterza; ed. or. 1763, *Versuch den Begriff der negativen versuch den begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen*, Königsberg, Jacob Kanter.

Schopenhauer, A., 2008a, *Sul fondamento della morale*, in *I due problemi fondamentali dell'etica*, traduzione italiana di S. Giametta, Milano, Mondadori; ed. or. 1998, *Preisschrift über die Grundlage der Moral*, in *Sämtliche Werke III*, Frankfurt, Suhrkamp.

Schopenhauer, A., 2008b, *Sulla libertà del volere umano*, in *I due problemi fondamentali dell'etica*, traduzione italiana di S. Giametta, Milano, Mondadori; ed. or. 1998, *Preisschrift über die Freiheit des Willens*, in *Sämtliche Werke III*, Frankfurt, Suhrkamp.

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 *sensu*, 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.

Interviews

« Dare dignità e voce alla disubbidienza »

Conversazione con Babilonia Teatri, sullo spettacolo *Pinocchio* (2012)¹

Nel 2012, dopo aver denunciato il miraggio sfarzoso e reazionario del Nordest italiano, il suo bigottismo, il razzismo, il consumismo, la falsa ricchezza e l'appetito per le immagini mediatiche più volgari, Babilonia Teatri (Enrico Castellani e Valeria Raimondi) volge la sua attenzione a uno dei romanzi più famosi della letteratura italiana, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi (1881-1883), con l'obiettivo di creare una forma di teatro popolare. Il progetto assume però una dimensione del tutto nuova dopo il laboratorio che Babilonia Teatri realizza a Bologna con Gli Amici di Luca. Dal 2003 questa compagnia teatrale, diretta da Alessandra Cortesi e Stefano Masotti, accompagna, dal punto di vista artistico, il lavoro dell'omonima associazione che si occupa del reinserimento di persone uscite dal coma. Fenomeno unico nel panorama teatrale europeo, la compagnia Gli Amici di Luca rivendica un'esigenza estetica, oltre ai laboratori settimanali di terapia teatrale, e spesso invita registi esterni già rinomati.

Babilonia teatri crea così *Pinocchio*, uno spettacolo con tre attori della compagnia bolognese (Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli) che, contrariamente a quanto suggerisce il titolo, non è un vero e proprio adattamento del romanzo. Propone piuttosto una tripla performance autobiografica, attraverso la quale i tre attori espongono le circostanze dell'incidente che li ha portati al coma, i loro desideri, i loro sogni, le loro visioni del coma, sia letteralmente che attraverso il prisma della favola collodiana. Così, la nascita di Pinocchio, gli interventi della Fata Turchina, il Paese dei balocchi e la metamorfosi in asino, diventano delle scene che traducono teatralmente la vita dei tre attori. Più in generale, la figura di Pinocchio permette di mettere in discussione, in questo spettacolo, la difficoltà di essere estranei al proprio corpo e l'idea di rinascita.

¹ Intervista a cura di Stéphane Hervé.



Foto : Marco Caselli Nirmal

© Babilonia teatri

K: Avete dichiarato che l'idea di lavorare su *Pinocchio* vi era venuta anche prima di collaborare con Gli Amici di Luca poiché volevate lavorare a partire da un testo letterario, contrariamente alle vostre esperienze precedenti, per creare un teatro popolare. Che cosa vi ha interessato nel romanzo di Collodi?

Quando abbiamo incontrato Gli Amici di Luca avevamo appena creato *The end*, un nostro spettacolo che affronta il tema della rimozione della morte nella società contemporanea. Avevamo deciso di dare vita ad una serie di spettacoli che avrebbero raccontato le età della vita. Saremmo partiti dall'infanzia e la messa in scena di *Pinocchio* voleva proprio essere una dedica all'infanzia.

Pinocchio ci interessava per la sua grande forza, per la sua popolarità, che ci avrebbe permesso di lavorare con libertà, senza che una messa in scena non integrale, né lineare, portasse con sé una difficoltà di comprensione. Ci interessava perché è visionario e allo stesso tempo concreto. Perché è un fuoco d'artificio in cui le avventure si susseguono con ritmo vertiginoso. Perché è un grande romanzo di formazione e una grande fiaba, perché non ha paura di proporre una morale né di mostrare i nostri dubbi, le nostre debolezze e le nostre contraddizioni.

K: Appunto, quale parte dell'infanzia volevate esplorare a partire dal romanzo di Collodi? Eravate d'accordo con Carmelo Bene che vede nella storia del burattino «l'eroico rifiuto alla crescita»²? Considerate l'infanzia un momento del vivere felice, in un'atmosfera da fiaba, fuori da tutti i protocolli normativi della società oppure un processo senza fine, destinato a rimanere aperto? La scena durante la quale i tre attori giocano con i loro giocattoli infantili è molto commovente, rappresenta non tanto una regressione quanto una metamorfosi o persino un divenire-bambino. Potremmo quindi dire che la scena permette non di rappresentare l'infanzia come periodo dell'esistenza ma come processo sempre in atto che apre verso una forma di libertà?

Crediamo che nella dichiarazione internazionale dei diritti dell'uomo il primo diritto a dover essere preso in considerazione dovrebbe essere il diritto ad avere un'infanzia. A poterne godere a pieno, senza che le condizioni familiari e socioeconomiche la cancellino e per le più svariate ragioni costringano i bambini a dover diventare troppo in fretta dei piccoli adulti. Non credo si tratti di rifiutare la crescita, ma di creare le condizioni perché ogni età possa essere vissuta e goduta. Perché ogni condizione di vita possa incontrare dignità e rispetto. Paolo, Luigi e Riccardo stringono tra le mani dei giocattoli, ma il loro rapporto con gli oggetti che hanno tra le mani è conflittuale. Le macchinine di Luigi e Paolo si

² Carmelo Bene, Nicoletta Rapaci, "Pinocchio, qua uccidono i bambini", *L'Unità*, 6 dicembre 1981.

schiantano al suolo rumorosamente, corrono avanti e indietro sui loro corpi, li oltraggiano senza riguardo. Il pupazzo di Riccardo viene calpestato e percosso, lanciato contro il pubblico e infine gli viene praticata una respirazione bocca a bocca. Ecco allora che i giocattoli ci ricordano di sicuro un passato che non può tornare, un tempo in cui Paolo, Luigi e Riccardo erano altro dal proprio sé odierno, ma sono anche un loro alter ego, sono loro quei giocattoli che la vita e la società ha trattato senza riguardo. I giocattoli sulla scena offrono a Paolo, Luigi e Riccardo la possibilità di fare i conti con una storia dolorosa, per provare a giocare da una parte, ma anche per raccontare il dolore e la rabbia che vivono in loro.

Il gioco e l'infanzia sono un luogo dove poter fare esperienza di sé e degli altri, sono un luogo e un terreno dove poter agire e pensare ed emozionarsi liberamente e di sicuro tutto questo non deve essere relegato ad un periodo definito anagraficamente, ma qualcosa cui tendere sempre.

K: Lavorare su *Pinocchio* insieme con Gli Amici di Luca è stato subito un'evidenza? Forse quello che vi accomunava era l'idea di lavorare su un essere a metà strada fra il vivo e il non vivo, fra realtà e finzione?

Quando abbiamo incontrato Gli Amici di Luca non pensavamo di lavorare con loro su Pinocchio. Non li conoscevamo. Non sapevamo chi fossero e quali esperienze di vita e di teatro avessero alle spalle. È stato un incontro favorito da Cristina Valenti, docente Dams a Bologna e Direttrice del Premio Scenario, che ha creato le condizioni che ci hanno fatti conoscere. L'incontro è stato folgorante. Abbiamo capito subito che quelle storie andavano raccontate, ma ad essere sinceri abbiamo ragionato a lungo su quanto la storia di Pinocchio dovesse essere presente all'interno dello spettacolo. Ogni giorno però le storie di Paolo, Luigi e Riccardo e il loro bisogno di raccontarle e di farsi ascoltare spingevano Pinocchio sempre più nell'angolo. Noi abbiamo deciso di non opporci a questo movimento naturale, l'abbiamo assecondato e abbiamo cercato una forma che ci permettesse di far echeggiare nelle storie che ci venivano raccontate la figura di Pinocchio.

K: Non proponete un adattamento del romanzo e del resto, all'inizio dello spettacolo, sembra che lo congediate (Facchini e Sielli leggono l'elenco dei personaggi e dei luoghi come didascalie, personaggi e luoghi che non vedremo mai). Il testo di Collodi è presente soprattutto come una chiave allegorica per parlare di episodi della vita degli attori. Esso assume dunque, secondo voi, una carica esistenziale?

Assolutamente sì. È come se Pinocchio fosse la chiave che permette alle storie di Paolo, Luigi e Riccardo di diventare universali. Ce le fa sentire più vicine, quasi nostre. Il parallelo tra le storie di vita degli attori con quella di Pinocchio, mai davvero esplicitato, né presentato come tesi, e tuttavia tangibile per gli spettatori, ci fa percepire quanto le nostre vite corrano su un filo, quanto il limite sia sottile e quanto sia continuamente e ogni giorno possibile scivolare verso una trasformazione anche radicale dei nostri corpi e delle nostre esistenze.

K: Ci sembra notevole il fatto che attribuiate il simbolo più famoso di Pinocchio (il naso lungo) a Luca Scotton, che non è uno dei protagonisti (loro invece esibiscono la loro seminudità come segno di autenticità che rafforza la tonalità autobiografica dello spettacolo). Si potrebbe allora dire che non è possibile la menzogna nella performance autobiografica? Rifiutate la menzogna a teatro?

Il nostro teatro è una continua ricerca di autenticità. Il palco in genere è vuoto, nudo. La macchina teatrale è a vista. Quello che accade in palco è sotto gli occhi degli spettatori. Una musica parte perchè un tecnico preme *play*, lo stesso vale per le luci. Luigi vola perchè Luca gli appende una corda alla schiena e poi lo solleva. Non c'è trucco, non c'è inganno. Proviamo ad abbattere le maschere che indossiamo ogni giorno e a sollevare il velo di ipocrisia che oggi è steso su ogni cosa, per questo anche la macchina teatrale e il luogo fisico teatro sono presentati nudi. Proviamo a stringere un patto con lo spettatore. Dichiariamo di non aver nulla da nascondere, ci mostriamo per quello che siamo, con tutti i nostri limiti. Siamo noi, non dei personaggi, per questo chiediamo di essere ascoltati. Paolo, Luigi e Riccardo si presentano seminudi perchè per noi era essenziale fosse chiaro che non volevamo in nessun modo nascondere qualcosa di loro. Non dovevano apparire migliori di quello che sono. Siamo convinti che la loro seminudità permette allo spettatore di fare immediatamente i conti con quei corpi per poi dimenticarli, per andare oltre lo stigma che finisce troppo spesso per definirli, ma che in realtà non li identifica e non li comprende.

Detto questo è chiaro che il teatro segue sempre una costruzione drammaturgica, che tra la vita e il teatro esiste uno scarto, ma non ha importanza sapere se tutto quello che raccontiamo è davvero successo, non è questo il punto. Anche se un episodio di vita è inventato non è una menzogna. Continuiamo comunque ad abitare il palco come persone, come esseri umani e non come attori, continuiamo comunque a condividere col pubblico la nostra esperienza e il nostro incontro e questo al pubblico arriva con chiarezza. Inoltre la relazione tra me, Paolo, Luigi e Riccardo è costruita in modo tale che al pubblico non sia mai chiaro quanto di quello che accade sotto i suoi occhi appartiene ad un copione scritto e quanto invece sia frutto di pura improvvisazione. Questo ha grande efficacia teatrale,

il pubblico vuole capire dove inizia e dove finisce la finzione e questo meccanismo, che tiene continuamente viva questa domanda, ha grande forza magnetica.

K: Sì, da spettatore, si è turbati da questa indistinzione tra realtà e finzione, ci si rallegra delle bugie quasi evidenti che inventano i tre attori. In questo caso, le bugie sono l'occasione di giocare col trauma o con l'autorità, d'affermare la propria indipendenza. In un certo modo, mostrate che la bugia è una condizione dell'esistenza che dà la possibilità di vivere e di trasformare il mondo? E, nello stesso tempo, potremmo mettere in parallelo questa autenticità che rivendicate con la bugia mediatica che denunciate nei vostri primi spettacoli?

Abbiamo bisogno delle bugie. Forse sarebbe più corretto nominarle narrazioni. L'uomo costruisce continuamente una narrazione di quello che gli accade. La storia dell'umanità è una serie continua di narrazioni e noi per primi ci autocostruiamo una narrazione personale della nostra vita. Paolo, Luigi e Riccardo non fanno eccezione, anche loro hanno necessità di collocare il trauma che hanno vissuto all'interno di una narrazione che ordina e dà senso alla loro esistenza passata e presente. Credo che nostro compito sia non accettare ogni narrazione che ci viene proposta come corretta, autentica, sincera, leale, priva di secondi fini. Nostro compito è mettere in discussione le narrazioni che non ci convincono, che non condividiamo, che ai nostri occhi appaiono contraddittorie ed ipocrite, che avvertiamo come strumentali al solo esercizio di un potere o di un disegno di cui non condividiamo i fini. In questo senso un filo lega i nostri primi spettacoli e *Pinocchio*: non smettiamo mai di chiedere allo spettatore di interrogarsi sull'autenticità delle narrazioni che abitiamo nella vita e che portiamo sul palco.

K: Da Kleist a Craig passando per Jarry, la figura della marionetta, del burattino è stata elogiata in quanto portatrice di una grazia scenica, non soggetta a incidenti, alla materialità, alla degradazione, rispondendo esattamente ai desideri del demiurgo. La vostra posizione fuori dal palco, le vostre domande, i vostri ordini, le vostre riprese, se fanno pensare un po', come dice Stefano Casi, al dispositivo dell'intervista televisiva, ricordano anche quello del regista onnipotente. Tuttavia, durante lo spettacolo, se consideriamo Pinocchi i tre attori, il burattino sembra ribellarsi, resistere agli ordini, come sottolinea la ripetizione comica di "Si attenga al copione". Cercate una nuova interpretazione della figura di Pinocchio?

Io credo che il lavoro che svolgo da fuori possa di sicuro essere accostato a quello di Mangiafuoco, del burattinaio che tiene le redini e impartisce ordini, ma allo stesso tempo il mio ruolo è quello di rendere possibile e di facilitare il racconto delle persone che abitano il palco. Persone e non burattini. Io pongo le domande e loro hanno la massima libertà di rispondere come credono. Non esistono risposte che non sono ammesse. Esiste un gioco tra me e loro che non intende svelare allo spettatore il grado di improvvisazione presente all'interno dello spettacolo. E c'è anche, come suggerisce la domanda che ci poni, la volontà di dare dignità e voce alla disubbidienza, che in realtà è propria di Pinocchio e non inventiamo noi. Riteniamo sia una delle caratteristiche centrali del burattino e di sicuro contribuisce a creare empatia nei suoi confronti.

K: Un drammaturgo francese, Valère Novarina, ha scritto: “Il più bello dei nostri miti non è né Faust né Don Giovanni, ma il mito di Pinocchio. Siamo Pinocchi alla rovescia: siamo fatti di legno e dobbiamo liberarci di noi – liberarci dell'uomo e tornare a essere maschere”. Vi sembra che Pinocchio sia il nome di questa defezione dall'umanità o della riduzione all'essenziale? È possibile lo sfregio nel teatro?

Il teatro non deve mai temere di essere irriverente. Non deve autocensurarsi. Deve avere il coraggio di osare, di essere radicale. È l'unica possibilità che abbiamo perché il teatro continui ad essere un luogo di libertà. Un luogo in cui l'uomo può riflettere su se stesso e sul suo tempo, sulla sua socialità. È l'unico modo per riflettere su di noi e sul linguaggio.

K: Nello spettacolo, la nostalgia (la canzone dei Beatles “Yesterday”) convive con la speranza. Il presente dello spettacolo è ossessionato dal passato o dal futuro. Allo stesso modo, la metamorfosi non trasmette nessun significato reale, poiché si ripete costantemente. In altri termini, a differenza del romanzo, non si passa dalla verità alla menzogna, dal bene al male, o viceversa. Pinocchio potrebbe allora riferirsi a questo continuo movimento di metamorfosi che incrina l'identità?

Noi siamo rimasti profondamente colpiti da come le vite di Paolo, Luigi e Riccardo si siano fermate al loro incidente. Loro ne parlano in modo continuo, direi ossessivo. Ne parlano sempre e con tutti. Il loro incidente, il loro passato, la loro vita precedente è nel loro presente una costante, ingombrante, è una sorta di mantra che sembra non lasciare spazio ad altro. Tuttavia in Paolo, Luigi e Riccardo è presente una grande vitalità, una grande voglia di riprendersi un posto nel mondo. Questo posto lo pretendono e lo rivendicano. È come se in loro esistessero due poli, il passato e il futuro, mentre il presente non

esiste. I loro corpi hanno subito una metamorfosi, loro hanno un ricordo nitido di chi erano prima e lottano per costruire un'immagine di chi saranno, in mezzo ci sono loro oggi e c'è il teatro.

K: La Fata turchina nello spettacolo è un oggetto del desiderio, non portatrice di un imperativo morale. Così, insistendo sul desiderio, togliete ogni moralismo, ma anche la carica patetica intrinseca alla condizione degli attori. Allo stesso modo, non giudicate in nessun momento il "Paese dei balocchi" di Facchini che è fatto di festini a base di alcool e danze sfrenate. Infine, la metamorfosi di Pinocchio non è sinonimo di un diventare umano. L'umano ci sembra più legato al desiderio. Cosa ne pensate?

Abbiamo deciso di raccontare Paolo, Luigi e Riccardo a 360 gradi, l'abbiamo deciso insieme a loro. Non abbiamo creato lo spettacolo per metterli su un piedistallo. Volevamo raccontare le loro storie, ma senza edulcorare le persone. Paolo, Luigi e Riccardo avevano e hanno abitudini e stili di vita lontani dai nostri, sono stati la loro particolare condizione di vita e il teatro a farci incontrare, non i comuni interessi. Il teatro ci ha permesso di ascoltarli senza giudicarli, abbiamo incontrato la loro umanità. Sul palco ci sono loro e c'è il racconto di quello che sono, del loro incidente, della loro sofferenza, ma anche dei loro vizi, dei loro desideri, delle loro contraddizioni e dei loro sogni. L'umanità di ognuno di noi sta qui, nel nostro essere alti e bassi, è impossibile restituire l'umanità se la sporczia, le contraddizioni, i desideri, anche più inconfessabili vengono nascosti sotto la sabbia.

K: La figura di Pinocchio è onnipresente nel teatro italiano a partire forse da Carmelo Bene. Di recente, La Fortezza, Le Albe, Antonio Latella, Virgilio Sieni, Marco Baliani, il Teatro del Caretto hanno messo in scena versioni diverse. Perché tale entusiasmo secondo voi? Rispetto a questi lavori, con quali di essi sentite più corrispondenze?

Pinocchio in Italia è come la bibbia. È impossibile non conoscerlo, è parte della nostra cultura e della nostra storia. È scolpito del nostro immaginario. Credo siano queste le ragioni per cui in tanti hanno sentito il bisogno di confrontarsi con Pinocchio.

Ci sentiamo vicini a molti degli artisti che citi, ad ognuno per ragioni diverse.

K: Rivendicate uno sguardo irriverente sulle contraddizioni sociali di oggi nel vostro "teatro pop rock punk", che inventa un nuovo linguaggio teatrale al di fuori di ogni tradizione storica, rifiutando l'illusione, l'incarnazione, la rappresentazione. Attraverso la figura di Pinocchio, in questo numero, noi ci interroghiamo sulla questione del potere destituente, che è per noi un contraccolpo concettuale e

politico messo in essere da quelle migliaia di gesti e ragionamenti artistici, politici ed esistenziali che praticano la defezione, che schivano il principio del potere in atto, che producono "contro-gesti" politici, esistenziali e artistici, delegittimando l'ordine del potere, senza tuttavia volerne prendere il posto, come accadeva nella vecchia dialettica tra potere costituito e potere costituente. Pinocchio sarebbe, in effetti, un personaggio concettuale della continua fuga: dall'autorità, dal potere, dal mondo così com'è. Credete che il vostro teatro sia in risonanza con questa idea del potere destituente? In quali condizioni il teatro può essere destituente?

Il teatro per noi ha motivo d'essere se è in grado di essere specchio della società in cui vive. Non può rifuggire questo compito. Deve fungere da specchio. Far esplodere le contraddizioni. Fotografare i vizi. Spogliare il re. Svergognare i cortigiani. Mettere alla berlina l'ipocrisia del potere. Il teatro non può salire in cattedra e non può offrire soluzioni. I teatranti non sono borghesi illuminati che puntano il dito. Sono esseri umani pronti a sporcarsi le mani e a mostrare la loro sporcizia e i loro limiti in modo che anche altri possano vedere i propri. Pinocchio scappa, fugge, è recalcitrante, ma ogni volta torna sui suoi passi. Disobbedisce e poi si pente. Credo che la lettura che ne possiamo dare sia duplice. Se consideriamo le sue fughe la sua è una figura destituente, ma se guardiamo anche al senso di colpa, alla parabola del racconto e al finale Pinocchio finisce per essere il racconto di come sia necessario piegarsi all'autorità. È questa ricchezza che rende Pinocchio fonte inesauribile di riflessione e di stimoli di lavoro.

Quanto al teatro credo che riesca ad essere destituente quando è in grado di non essere autoreferenziale, ma di parlare davvero col pubblico. Quando è in grado di formulare delle domande e di portare alla luce temi e vissuti che mettano in crisi chi li affronta e chi fruisce dello spettacolo. Quando l'interrogazione riesce a scalfirci e ci costringe a fermarci per condividere con altri le domande che abbiamo davanti. Quando è in grado di farci avvertire il bisogno che abbiamo di essere una comunità e non solo la sommatoria di singoli individui.

« Donner de la dignité et une voix à la désobéissance »

Conversation avec Babilonia Teatri, autour du spectacle *Pinocchio*

(2012)¹

En 2012, après avoir dénoncé le mirage clinquant et réactionnaire du Nord-Est de l'Italie, son sectarisme, son racisme, son consumérisme, sa fausse richesse et son appétit pour les images médiatiques les plus vulgaires, la compagnie Babilonia Teatri (Enrico Castellani et Valeria Raimondi) s'est intéressée à l'un des plus célèbres romans de la littérature italienne, *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi (1881-1883), dans le but de créer une forme de théâtre populaire. Le projet prend cependant une toute nouvelle dimension après l'atelier que Babilonia Teatri a créé à Bologne avec Gli Amici di Luca. Depuis 2003, cette compagnie de théâtre, dirigée par Alessandra Cortesi et Stefano Masotti, accompagne, d'un point de vue artistique, le travail de l'association du même nom qui s'occupe de la réinsertion des personnes sorties du coma. Phénomène unique sur la scène théâtrale européenne, la compagnie Gli Amici di Luca revendique un besoin esthétique, en plus des ateliers hebdomadaires de thérapie théâtrale, et invite souvent des metteurs en scène extérieurs déjà renommés. Babilonia teatri crée ainsi *Pinocchio*, un spectacle avec trois acteurs de la compagnie bolognaise (Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli) qui, contrairement à ce que le titre suggère, n'est pas une véritable adaptation du roman. Il propose plutôt une triple performance autobiographique, à travers laquelle les trois acteurs exposent les circonstances de l'accident qui les a conduits au coma, leurs désirs, leurs rêves, leurs visions de cette expérience, à la fois littéralement et à travers le prisme de la fable collodienne. Ainsi, la naissance de Pinocchio, les interventions de la Fée Bleue, le Pays des Jouets et la métamorphose en âne, deviennent des scènes qui traduisent théâtralement la vie des trois acteurs. Plus généralement, la figure de Pinocchio permet d'interroger, dans ce spectacle, la difficulté d'être étranger à son corps et l'idée de renaissance.

¹ Entretien réalisé par Stéphane Hervé et traduit par Fanny Eouzan.



Foto : Marco Caselli Nirmal

© Babilonia teatri

K: Vous avez déclaré que l'idée de travailler sur *Pinocchio* vous était venue avant même de collaborer avec Gli Amici di Luca, puisque vous vouliez travailler sur un texte littéraire, contrairement à vos expériences précédentes, pour créer un théâtre populaire. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le roman de Collodi ?

Lorsque nous avons rencontré Gli Amici di Luca, nous venions de créer *The end*, un de nos spectacles qui traite de la mise à distance de la mort dans la société contemporaine. Nous avons décidé de donner vie à une série de spectacles qui raconteraient les âges de la vie. Nous partirions de l'enfance et la mise en scène de *Pinocchio* voulait vraiment être consacrée à l'enfance.

Nous nous sommes intéressés à Pinocchio pour sa grande force, pour sa popularité, qui nous permettait de travailler en toute liberté, sans qu'une mise en scène ni intégrale ni linéaire ne puisse comporter une difficulté de compréhension. Il nous intéressait parce qu'il est visionnaire et en même temps concret. Car c'est un feu d'artifice où les aventures se succèdent à un rythme vertigineux. Parce que c'est un grand roman de formation et un grand conte de fées, parce qu'il n'a pas peur de proposer une morale ni de montrer nos doutes, nos faiblesses et nos contradictions.

K: Justement, quelle partie de l'enfance vouliez-vous explorer à partir du roman de Collodi ? Étiez-vous d'accord avec Carmelo Bene qui voit dans l'histoire du pantin « l'héroïque refus de grandir »² ? Considérez-vous l'enfance comme un moment heureux de la vie, dans une ambiance de conte de fée, en dehors de tous les protocoles normatifs de la société ou bien comme un processus sans fin, destiné à rester ouvert ? La scène durant laquelle les trois acteurs jouent avec leurs jouets d'enfant est très émouvante, elle ne représente pas tant une régression qu'une métamorphose ou même un devenir-enfant. Pourrions-nous donc dire que la scène nous permet de représenter l'enfance non pas comme une période de l'existence mais comme un processus continu qui ouvre à une forme de liberté ?

Nous pensons que dans la Déclaration internationale des droits de l'homme, le premier droit à prendre en compte devrait être le droit d'avoir une enfance. Pour pouvoir en profiter pleinement, sans que les conditions familiales et socio-économiques ne l'effacent et pour diverses raisons obligent les enfants à devenir trop vite de petits adultes. Je ne pense pas qu'il s'agisse de rejeter le fait de grandir, mais de créer

² Carmelo Bene, Nicoletta Rapaci, "Pinocchio, qua uccidono i bambini", *L'Unità*, 6 dicembre 1981.

les conditions pour que chaque âge puisse être vécu et apprécié. Pour que chaque condition de vie puisse trouver dignité et respect. Paolo, Luigi et Riccardo tiennent des jouets dans leurs mains, mais leur relation avec ces objets est conflictuelle. Les petites voitures de Luigi et Paolo s'écrasent bruyamment sur le sol, roulent d'avant en arrière sur leurs corps, les outragent sans aucune considération. La marionnette de Riccardo est piétinée et battue, jetée contre le public et finalement on lui fait du bouche-à-bouche. Ici, les jouets nous rappellent certainement un passé qui ne peut pas revenir, une époque où Paolo, Luigi et Riccardo étaient autre chose que leur moi d'aujourd'hui, mais ils sont aussi un de leurs alter ego, ce sont ces jouets que la vie et la société ont traités sans égards. Les jouets sur scène offrent à Paolo, Luigi et Riccardo la possibilité de se confronter à une histoire douloureuse, pour essayer de jouer avec eux d'un côté, mais aussi pour raconter la douleur et la colère qui les habitent.

Le jeu et l'enfance sont un lieu où l'on peut faire l'expérience de soi-même et des autres, ils sont un lieu et un terrain où l'on peut agir, penser et être ému librement et tout cela ne doit certainement pas être relégué à une période définie par notre âge réel, mais quelque chose à quoi il faut aspirer en permanence.

K: Est-ce que l'idée de travailler à partir de *Pinocchio* s'est imposée comme une évidence avec l'invitation des Amici di Luca ? S'agissait-il de prendre *Pinocchio* comme une figure de l'entre-deux, entre le vivant et le non-vivant, entre la réalité et la fiction ?

Quand nous avons rencontré Gli Amici di Luca, nous ne pensions pas travailler avec eux sur *Pinocchio*. Nous ne les connaissions pas. Nous ne savions pas qui ils étaient ni quelles expériences de vie et de théâtre ils avaient derrière eux. C'est une rencontre qui a été favorisée par Cristina Valenti, professeur en DAMS à Bologne et directrice du Premio Scenario, qui a créé les conditions qui nous ont fait connaître. La rencontre a été fulgurante. Nous avons tout de suite compris que ces histoires devaient être racontées, mais pour être honnête, nous avons longuement réfléchi à l'importance de la présence de l'histoire de Pinocchio dans le spectacle. Mais chaque jour, les histoires de Paolo, Luigi et Riccardo et leur besoin de les raconter et d'être entendus reléquaient de plus en plus Pinocchio au second plan. Nous avons décidé de ne pas nous opposer à ce mouvement naturel, nous l'avons suivi et avons cherché une forme qui nous permette de faire en sorte que la figure de Pinocchio trouve un écho dans les histoires qu'on nous racontait.

K: Vous ne proposez pas une adaptation du roman, et d'ailleurs, au début du spectacle, vous semblez le congédier (Facchini et Sielli lisent la liste des personnages et des lieux comme des didascalies,

personnages et lieux qu'on ne verra jamais). Le texte de Collodi subsiste surtout comme clé allégorique d'épisodes de la vie des acteurs. Celui-ci présente-t-il donc, selon vous, une charge existentielle ?

Absolument. C'est comme si Pinocchio était la clé qui permet aux histoires de Paolo, Luigi et Riccardo de devenir universelles. Cela nous les fait sentir plus proches, comme si c'étaient les nôtres. Le parallèle entre les récits de vie des acteurs et celle de Pinocchio, jamais vraiment explicite, ni présenté comme une thèse, mais néanmoins tangible pour le public, nous fait percevoir combien nos vies tiennent à un fil, combien leur frontière est labile et comment il est possible de glisser continuellement et chaque jour vers une transformation, même radicale, de nos corps et de nos existences.

K: Il est remarquable que vous réserviez le symbole le plus connu de Pinocchio (le long nez) à Luca Scotton, qui n'est pas un des protagonistes qui exposent leur demi-nudité comme signe d'authenticité, ce qui corrobore la tonalité autobiographique du spectacle. Faudrait-il comprendre que le mensonge n'a pas lieu dans la performance autobiographique ? Refusez-vous le mensonge au théâtre ?

Notre théâtre est une recherche permanente d'authenticité. La scène est généralement vide, nue. La machinerie théâtrale est à vue. Ce qui se passe sur scène se déroule sous les yeux des spectateurs. Une musique commence parce qu'un technicien appuie sur le bouton *play*, il en va de même pour les lumières. Luigi vole parce que Luca accroche une corde sur son dos et le soulève ensuite. Il n'y a pas d'astuce, pas de tromperie. Nous essayons de faire tomber les masques que nous portons tous les jours et de lever le voile d'hypocrisie qui, aujourd'hui, s'étend sur tout, c'est pourquoi même la machinerie théâtrale et le lieu physique du théâtre sont présentés nus. Nous essayons de faire un pacte avec le spectateur. Nous déclarons que nous n'avons rien à cacher, nous nous montrons pour ce que nous sommes, avec toutes nos limites. Nous sommes nous, pas des personnages, c'est pourquoi nous demandons à être entendus. Paolo, Luigi et Riccardo se présentent à moitié nus parce qu'il était essentiel pour nous de bien faire comprendre que nous ne voulions rien cacher d'eux de quelque façon que ce soit. Ils n'étaient pas censés être plus beaux qu'ils ne le sont. Nous sommes convaincus que leur demi-nudité permet au spectateur d'accepter immédiatement ces corps et de les oublier ensuite, de dépasser la stigmatisation qui finit trop souvent par les définir, mais qui en réalité ne les identifie pas et ne les comprend pas.

Cela dit, il est clair que le théâtre suit toujours une construction dramaturgique, qu'il y a un fossé entre la vie et le théâtre, mais peu importe que tout ce que nous racontons soit vraiment arrivé, là n'est pas la question. Même si un épisode de la vie est inventé, ce n'est pas un mensonge. Cependant, nous

continuons à habiter la scène en tant que personnes, en tant qu'êtres humains et non en tant qu'acteurs, nous continuons à partager notre expérience et notre rencontre avec le public et cela se ressent clairement dans le public. De plus, la relation entre Paolo, Luigi, Riccardo et moi est construite de telle manière que le public ne sait jamais clairement quelle part de ce qui se passe sous ses yeux appartient à un scénario écrit et quelle part est le résultat d'une pure improvisation. Cela a une grande efficacité théâtrale, le public veut comprendre où commence et où finit la fiction et ce mécanisme, qui maintient cette question en permanence, a une grande force magnétique.

K: Oui, en tant que spectateur, on est troublé par cette indistinction entre réalité et fiction, on se réjouit des mensonges presque évidents inventés par les trois acteurs. Dans ce cas, les mensonges sont une occasion de jouer avec le traumatisme ou l'autorité, d'affirmer son indépendance. D'une certaine manière, montrez-vous que le mensonge est une condition d'existence qui donne la possibilité de vivre et de transformer le monde ? Et, en même temps, pourrait-on mettre en parallèle cette authenticité que vous revendiquez avec le mensonge médiatique que vous dénoncez dans vos premiers spectacles ?

Nous avons besoin des mensonges. Il serait peut-être plus exact de les nommer des récits. L'homme construit constamment un récit de ce qui lui arrive. L'histoire de l'humanité est une série continue de récits et nous sommes les premiers à construire un récit personnel de nos vies. Paolo, Luigi et Riccardo ne font pas exception, eux aussi ont besoin de placer le traumatisme qu'ils ont vécu dans un récit qui ordonne et donne un sens à leur existence passée et présente. Je crois que notre tâche n'est pas d'accepter chaque récit qui nous est proposé comme étant correct, authentique, sincère, loyal, sans arrière-pensée. Notre tâche consiste à remettre en question les récits qui ne nous convainquent pas, que nous ne partageons pas, qui nous paraissent contradictoires et hypocrites, que nous percevons comme instrumentalisant le seul exercice d'un pouvoir ou d'un dessein dont nous ne partageons pas les finalités. En ce sens, un fil conducteur relie nos premiers spectacles et *Pinocchio* : nous ne cessons de demander au spectateur de s'interroger sur l'authenticité des récits que nous vivons et que nous mettons en scène.

K: De Kleist à Craig en passant par Jarry, la figure de la marionnette, du pantin, a été louée en tant que vecteur de grâce scénique, non-soumise à l'accident, à la matérialité, à la dégradation, répondant exactement aux désirs du démiurge. Votre position extérieure à la scène, vos questions, vos ordres, vos reprises, s'ils font penser un peu, comme le dit Stefano Casi, au dispositif de l'interview télévisée, rappellent également celui du metteur en scène omniprésent. Or, durant le spectacle, si on considère les

trois acteurs comme des Pinocchio, la marionnette semble se révolter, résister aux ordres, comme le signale la répétition comique de « Respectez le script ! ».

Vu de l'extérieur, je crois que le travail que je fais peut certainement être comparé à celui de Mangefeu, le marionnettiste qui tient les rênes et donne des ordres, mais en même temps mon rôle est de rendre possible et de faciliter l'histoire des gens qui habitent la scène. Des gens et non des marionnettes. Je pose les questions et ils ont la liberté de répondre comme ils l'entendent. Il n'y a pas de réponses qui ne sont pas autorisées. Il y a un jeu entre eux et moi qui n'a pas pour but de révéler au spectateur le degré d'improvisation présent dans le spectacle. Et il y a aussi, comme le suggère la question que vous nous posez, la volonté de donner une dignité et une voix à la désobéissance, qui est en fait celle de Pinocchio et que nous n'inventons pas. Nous pensons que c'est l'une des caractéristiques centrales de la marionnette et cela contribue certainement à créer de l'empathie à son égard.

K: Un dramaturge français, Valère Novarina, a écrit « *Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust, ni Don Juan, mais le mythe de Pinocchio. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de nous – à nous défaire de l'homme et à redevenir masques* ». Pour vous, Pinocchio vous semble-t-il le nom de cette défection de l'humain ou de réduction à l'essentiel ? La défiguration est-elle possible au théâtre ?

Le théâtre ne doit jamais craindre d'être irrévérencieux. Il ne doit pas s'autocensurer. Il doit avoir le courage d'oser, d'être radical. C'est la seule chance que nous avons pour que le théâtre continue à être un lieu de liberté. Un lieu où l'homme peut réfléchir sur lui-même et son temps, sur sa socialité. C'est la seule façon de réfléchir sur nous-mêmes et sur la langue.

K: Dans le spectacle, la nostalgie (la chanson *Yesterday* des Beatles) coexiste avec l'espérance. Le présent du spectacle est hanté par le passé ou par le futur. De même, la métamorphose n'est pas vectrice d'un sens véritable, puisqu'elle se répète sans cesse. En d'autres termes, contrairement au roman, on ne passe pas de la vérité au mensonge, du bien au mal, ou inversement. Pinocchio pourrait-il alors désigner ce mouvement continu de métamorphose qui met à mal l'identité ?

Nous avons été profondément impressionnés par la façon dont la vie de Paolo, Luigi et Riccardo s'est arrêtée lors de leur accident. Ils en parlent tout le temps, je dirais même de façon obsessionnelle. Ils en parlent tout le temps et avec tout le monde. Leur accident, leur passé, leur vie antérieure est dans leur présent une constante, encombrante, une sorte de mantra qui semble ne laisser aucune place à autre

chose. Mais chez Paolo, Luigi et Riccardo, il y a une grande vitalité, un grand désir de retrouver une place dans le monde. Ils exigent et revendiquent cette place. C'est comme s'il y avait deux pôles en eux, le passé et l'avenir, alors que le présent n'existe pas. Leurs corps ont subi une métamorphose, ils ont une mémoire claire de ceux qu'ils étaient avant et ils luttent pour se construire une image de ceux qu'ils seront ; au milieu, il y a eux aujourd'hui et il y a le théâtre.

K: La Fée Bleue dans le spectacle est un objet de désir, elle ne véhicule pas un impératif moral. Ainsi, en insistant sur le désir, vous enlevez tout moralisme, mais aussi la charge pathétique inhérente à la condition des acteurs. De même, vous ne jugez à aucun moment le « pays des jouets » de Facchini, fait de fêtes alcoolisées et de danses. Finalement, la métamorphose à la Pinocchio n'est pas synonyme d'un devenir-humain. L'humain nous semble davantage lié au désir. Qu'en pensez-vous ?

Nous avons décidé de raconter l'histoire de Paolo, Luigi et Riccardo à 360 degrés, nous l'avons décidé avec eux. Nous n'avons pas créé le spectacle pour les mettre sur un piédestal. Nous voulions raconter leurs histoires, mais sans édulcorer les gens. Paolo, Luigi et Riccardo avaient et ont des habitudes et des modes de vie éloignés des nôtres, ce sont leurs conditions de vie particulières et le théâtre qui nous ont rapprochés, et non des intérêts communs. Le théâtre nous a permis de les écouter sans les juger, nous avons rencontré leur humanité. Sur scène, il y a eux et il y a l'histoire de ce qu'ils sont, de leur accident, de leur souffrance, mais aussi de leurs vices, de leurs désirs, de leurs contradictions et de leurs rêves. L'humanité de chacun d'entre nous est là, dans nos hauts et nos bas, il est impossible de restituer cette humanité si la saleté, les contradictions, les désirs, même les plus inconfessables, sont cachés sous le sable.

K: La figure de Pinocchio est omniprésente dans le théâtre italien à partir sans doute de Carmelo Bene. Récemment, La Fortezza, le Albe, Antonio Latella, Virgilio Sieni, Marco Baliani, Teatro del Caretto ont mis en scène des versions. Pourquoi cet enthousiasme ? Vous sentez-vous proche de ces versions, si vous les connaissez ?

En Italie, Pinocchio est comme la Bible. Il est impossible de ne pas le connaître, il fait partie de notre culture et de notre histoire. Il est gravé dans notre imaginaire. Je pense que ce sont les raisons pour lesquelles tant de personnes ont ressenti le besoin de se confronter à Pinocchio. Nous nous sentons proches de beaucoup des artistes que vous mentionnez, chacun pour des raisons différentes.

K: Vous revendiquez un regard irrévérencieux sur les contradictions sociales actuelles dans votre « théâtre pop rock punk », qui invente un nouveau langage théâtral en dehors de toute tradition historique, en rejetant l'illusion, l'incarnation, la représentation. À travers la figure de Pinocchio, dans ce numéro, nous nous interrogeons sur la question du pouvoir destituant, qui est pour nous un contrecoup conceptuel et politique mis en place par ces milliers de gestes et de raisonnements artistiques, politiques et existentiels qui pratiquent la défection, qui esquivent le principe du pouvoir en acte, qui produisent des « contre-gestes » politiques, existentiels et artistiques, délégitimant l'ordre du pouvoir, mais sans vouloir prendre sa place, comme cela se passait dans la vieille dialectique entre pouvoir constitué et pouvoir constituant. Pinocchio serait, en effet, un personnage conceptuel de la fuite continue : de l'autorité, du pouvoir, du monde tel qu'il est. Pensez-vous que votre théâtre est en résonance avec cette idée de pouvoir destituant ? Dans quelles conditions le théâtre peut-il être destituant ?

Pour nous, le théâtre a sa raison d'être s'il est capable de refléter la société dans laquelle il vit. Elle ne peut pas se soustraire à cette tâche. Il doit agir comme un miroir. Pour faire exploser les contradictions. Pour photographier les vices. Dépouiller le roi. Faire honte aux courtisans. Mettre au pilori l'hypocrisie du pouvoir. Le théâtre ne peut pas monter en chaire et ne peut pas offrir de solutions. Les hommes de théâtre ne sont pas des bourgeois éclairés qui pointent du doigt. Ce sont des êtres humains prêts à se salir les mains et à montrer leurs saletés et leurs limites pour que les autres puissent voir les leurs aussi. Pinocchio s'échappe, il s'enfuit, il est récalcitrant, mais chaque fois, il revient sur ses pas. Il désobéit et se repent ensuite. Je pense que la lecture que nous pouvons en donner est double. Si l'on prend en considération ses fuites, c'est une figure destituante, mais si l'on envisage aussi son sentiment de culpabilité, la parabole de l'histoire et la fin, Pinocchio finit par être le récit de la nécessité de se plier à l'autorité. C'est cette richesse qui fait de Pinocchio une source inépuisable de réflexions et de stimuli de travail.

Quant au théâtre, je crois qu'il réussit à être destituant lorsqu'il est capable de ne pas être autoréférentiel mais de parler vraiment au public. Quand il est capable de formuler des questions et de mettre en lumière des thèmes et des expériences qui mettent en crise ceux qui y font face et ceux qui profitent du spectacle. Quand la question parvient à nous entailler et nous oblige à nous arrêter pour partager avec d'autres les questions que nous avons devant nous. Quand elle est capable de nous faire ressentir le besoin d'être une communauté et non pas seulement la somme d'individus.

Pour une transe-danse, de la photographie à la scène

Entretien avec Alice Laloy*

Oriane Maubert : Au départ, quel était ton lien avec l’histoire de *Pinocchio* ? Quelles versions t’ont marquée, et quelles raisons t’ont amenées vers ce pantin italien ?

Alice Laloy : Au départ du projet photographique *Pinocchio(s)*, j’ai fait appel à ce qui me restait en mémoire du personnage mythique que j’avais découvert dans mon enfance par le biais de livres de contes et de dessins animés de différentes versions, dont celle évidemment de Walt Disney datant de 1940.

En travaillant sur le projet, j’ai eu envie de replonger dedans et me suis tournée vers la version originale du conte (1881) illustrée par Roberto Innocenti¹. J’ai aussi visionné le travail cinématographique de Luigi Comencini², et je me suis intéressée au travail de Carmelo Bene³ avec une grande curiosité et un fort appétit.

OM : Tes photographies proposent des visions de corps désarticulés qui peuvent susciter un certain malaise chez le spectateur. Pour autant, si on retrouve cette désarticulation dans le spectacle *Pinocchio (live)*, il me semble qu’une grande bienveillance se dégage dans le regard et les actions des manipulateurs sur les corps des enfants en transformation de pantin. Pour toi, qu’est-ce qui se joue à cet endroit ?

AL : Si la cruauté et la violence font partie intégrante du conte de *Pinocchio*, je suis d’accord avec toi : dans mon travail (sur les photos comme dans le spectacle), je n’y vois ni la violence ni la cruauté. Je comprends par contre que les photographies suscitent le malaise. Pour moi, les marionnettes portent en elles un très grand trouble. En tant qu’objets inanimés, inerte, elles portent une idée de la mort assez forte et elles sont extrêmement troublantes en ce sens. Elles portent aussi autant de magie quand elles prennent vie mais, le fait qu’elles puissent s’animer de manière aussi subite est forcément, pour nous les humains-spectateurs, un miroir qui peut être inquiétant. Aussi, avec *Pinocchio*, c’est le caractère de l’enfance qui est associé à ce caractère inanimé. Donc oui, je comprends que les images de *Pinocchio(s)* peuvent créer une sorte de malaise. Par ailleurs d’un point de vue plastique, la composition des images et notamment les couleurs

* Entretien réalisé par Oriane Maubert.

¹ Collodi, C., *Les Aventures de Pinocchio*, ill. Roberto Innocenti, trad. fr. Nathalie Castagné, éd. Gallimard, Paris, 1988 (1881), 141p.

² Comencini, L. (réal.), *Les aventures de Pinocchio*, 6 épisodes, 2h15, Italie, France, Allemagne, 8 avril 1972.

³ Bene, C., *Pinocchio*, mise en scène et interprétation Carmelo Bene, créé au Teatro Laboratorio, Rome, 1961.

sont assez travaillées et cela crée peut-être aussi un malaise car ce travail rend l'image "belle" en un sens. Dans le spectacle, c'est encore autre chose.

Lorsque je crée, je ne pars pas de l'émotion que pourrait procurer l'image (dans le spectacle ou sur la photo), mais plutôt de ma grammaire et de mes outils : je les explore sans essayer de tout contrôler. Je crois qu'un travail artistique doit échapper en partie à son créateur, pour qu'il aille au-delà...

OM : Sur les photographies (qui sont le point de départ de ce travail), le mouvement est arrêté, pourtant il se situe dans une dynamique bien particulière. Ce qui m'intéresserait de savoir est : comment s'est effectuée la transition de la photographie au geste chorégraphique qui se trouve dans le spectacle créé au Carreau du Temple en 2019 ? Était-il présent dans le corps inanimé de la photographie, dès sa composition, ou est-il venu après, à force de chercher ?

AL : Je n'ai d'abord pas pensé le geste des photos comme un geste chorégraphique, car je ne suis pas chorégraphe. Pour le spectacle *Pinocchio (live)*, j'ai fait appel à la chorégraphe Cécile Laloy. Pour les photos, je n'ai donc pas pensé ce geste comme ça mais (je vais le dire avec mes mots à moi qui s'équivalent à cet aspect du geste chorégraphique) plutôt comme le mouvement et l'image arrêtés. Et j'avoue que c'était présent en sous-marin, très tôt dans l'aventure... La première photo est intéressante car je l'ai faite avec mon fils et finalement, il a bougé tout au long de la séance, c'est-à-dire que je ne l'ai pas fait poser en pose arrêtée : je l'ai fait jouer. C'est la seule photo que j'ai faite comme ça. Je l'ai fait jouer et puis j'ai essayé de capturer des mouvements. Je lui avais raconté que c'était l'histoire d'une marionnette qui était en train de découvrir qu'elle était peut-être, possiblement, apte à bouger : c'était ce moment où Pinocchio prendrait vraiment une forme d'autonomie, juste avant l'autonomie totale. Un instant de transition. Mon fils improvisait donc, et je prenais des photos. Pour finir, j'ai gardé la photo où il était le moins dans un mouvement. Il est assis et son "faux regard" regarde la croix de commande. Par la suite, j'ai fait poser les enfants de manière immobile, dans plusieurs positions. Et puis finalement, l'envie de mettre en scène (c'est plutôt comme ça que ça s'est formulé pour moi) est apparue dès les premières séances photographiques que j'ai faites lors d'une résidence à Strasbourg au TJP.

C'est plutôt le moment de la transformation de ces pantins que j'avais envie de partager et de mettre en scène, avant le mouvement chorégraphique de la fin (celui-ci est venu beaucoup plus tard). L'envie de mettre en scène le moment où ça se transformait est venue très tôt : c'était très troublant d'y assister moi-même lors des séances photos, même si j'étais en quelque sorte active dans cette transformation. Et en même temps j'étais aussi spectatrice, il y avait quelque chose à chaque fois qui m'échappait un peu. Quelque chose m'échappait à chaque fois dans cette transformation et me troublait beaucoup. J'étais sûre

qu'il fallait la mettre en scène. Je suis metteuse en scène et non photographe, c'était aussi une logique pour moi d'en arriver là.

Mais en même temps, pour tout un tas de raisons de logique, de mise en place... je ne savais pas comment mettre ça en scène. C'était surtout dû à des sortes d'embuches très concrètes, et très pratiques, où je me disais : « Comment je vais faire avec ces enfants ? » Je voyais bien que ça demandait aux enfants un long temps de concentration, c'était quand même difficile, disons-le : demander cela aux enfants, c'est leur demander beaucoup. J'ai l'habitude de demander beaucoup aux gens avec lesquels je travaille (*rites*), mais là ce sont des enfants donc je suis tenue par leur capacité de concentration réelle, sur laquelle je ne peux pas tirer au-delà du possible. Et puis l'envie était de travailler avec les enfants dans une forme de collaboration joyeuse et d'expérimentation : elle n'était pas non plus de les pousser à devenir "les champions de la pose", tu vois ? Donc il y avait quelque chose comme ça, en creux, entre l'exigence que demandait le projet, et le respect du rythme des enfants.

OM : J'avais lu dans le dossier du spectacle que le processus, pour toi, était inversé : qu'il ne s'agissait pas d'aller de la marionnette au vivant mais plutôt de faire le chemin inverse, d'aller du vivant à la marionnette ou au pantin. Il me semble en effet que l'on n'est pas dans une imitation du pantin par les enfants-danseurs, mais que cela va bien au-delà : on est plutôt dans un *chercher à devenir pantin* plus que dans un *imiter le pantin*, chercher à *être* vraiment imprégné, soi-même, de tout cet imaginaire qui est véhiculé par *Pinocchio* mais aussi par la marionnette de manière plus large, au-delà du cliché de "j'ai des articulations raides ou un regard vitreux". J'ai l'impression qu'il s'agit vraiment de chercher en soi les connexions sous la couche de l'habillage, de la manipulation finalement.

AL : Oui tout à fait ! C'est plutôt l'idée d'une transposition que l'idée d'une imitation. Il n'y a jamais eu l'envie de l'imitation, et d'ailleurs il y a même eu un peu la peur de faire "les automates", "faire les pantins". Je n'avais vraiment pas envie qu'on aille là-dedans. Pour moi, ça partait de la transe, c'était vraiment important, et je pense qu'on peut aller plus loin que ce qu'on a fait, d'ailleurs. En fait, je leur ai surtout parlé de films de transformation, ou de possibilités de se transformer un petit peu comme dans *Alien*⁴, quelque chose qui est vivant, qui est monstrueux. Il y a de la vie à l'intérieur, comme une naissance : ça arrive comme ça, le mouvement n'est pas contrôlé, il y a quelque chose de plus puissant qui s'agite en nous... Qui nous dépasse ! Qui dépasse la ligne, qui dépasse la joliesse du mouvement ! Je leur expliquais qu'on ne cherchait pas à ce que ce soit joli, or ce sont de jeunes danseurs, donc souvent, ils croient qu'avec la danse, il faut que ce soit joli, que c'est pour faire beau,... même dans les mouvements cassés qu'on leur

⁴ Scott, R. (réal.), *Alien*, 2h, États-Unis, 1979.

demandait, ils tendaient les pointes de pieds, ou ils avaient tout un tas de "réflexes" de "joli". Donc on a essayé d'enlever tout ce qu'on pouvait. Ce sont de jeunes danseurs, ils ont leur idée donc c'est difficile pour qu'ils le comprennent, ça prend du temps car ils se disent : « on va faire un spectacle, et si c'est moche... ? », « Les parents vont trouver ça affreux ! », « Je suis ici pour faire quelque chose de beau. »,... C'est tout ça qui était en dessous. Donc l'idée principale n'était vraiment pas d'imiter les pantins, ni les marionnettes, mais plutôt de s'en inspirer, idéalement. D'ailleurs, quand on regarde une marionnette danser, il y a une sorte d'arythmie, une sorte de maladresse... c'est à la fois une prouesse et une maladresse. C'est un peu des deux.

OM : Tout à fait et il me semble qu'en tant que spectateur, on traque la maladresse avec plaisir, c'est justement pour cela que la prouesse est... prodigieuse !

AL : (*rires*) Bien sûr ! Exactement ! On traque ça de peur qu'on soit dépassés (*rires*) ! Et on ne veut pas être dépassés ! (*rires*) Bien sûr... ! D'ailleurs, lorsqu'on poursuivra l'aventure, c'est sur cette histoire d'énergie qu'on va aller chercher, sur cette histoire de transformation. Pour l'instant, par exemple, il y a des gradations dans le mouvement chorégraphique qui sont un peu en pallier, en escalier, et j'aimerais bien arriver à travailler plus sur du fondu, que les premiers mouvements soient encore plus maladroits, plus dans la chute, plus dans les équilibres etc. Pour ça, il faut qu'on poursuive le travail, tout simplement. C'est surtout l'idée de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. À la fin des répétitions de *Pinocchio* (*live*), je leur disais : « normalement, ça devrait faire mal, on devrait avoir cette sensation (nous, les spectateurs) que ça vous fait mal de danser, comme quand on a des fourmis très longtemps dans les jambes et qu'elles se remettent en mouvement mais ça n'est ni harmonieux, ni fini. »

OM : Ce n'est pas fluide.

AL : Voilà,

OM : C'est aussi cela qui est à l'exercice dans mon concept *Danser comme* où j'essaie de réfléchir à comment la marionnette, au-delà de l'imitation, du cliché etc., permet plutôt au danseur de trouver des outils, peut-être pourquoi pas aussi d'approcher une meilleure connaissance de son corps. Cela interroge aussi comment sortir du joli, de l'esthétique, de ce que l'on a appris et que l'on répète parfois sans trop se poser de questions, pour aller plutôt chercher une qualité de relâché, une qualité de maladresse, d'assouplissement ou de raideur au contraire qu'on n'aurait pas forcément travaillés si on n'avait pas eu cet imaginaire de la marionnette en arrière-plan. Il me semble que c'est à cet endroit que la marionnette peut nourrir les danseurs, je ne sais pas si les enfants l'ont formulé. Je pense qu'ils ont appris énormément de choses de cette expérience sur eux-mêmes, leurs capacités aussi en tant qu'interprète corporel.

AL : Je comprends, bien sûr ! Là je ne peux pas répondre mais je suis sûre que cette aventure les aura nourris énormément à pleins d'égards, j'en ai parlé avec eux et avec leurs professeurs, donc je peux m'engager à dire cette chose-là. En effet, ça apprend aussi à penser son corps un peu autrement : je crois que ça apprend à penser son corps de manière un peu plus morcelée, que de manière globale. On a joué à cela, Cécile leur en a beaucoup parlé : « ton corps est mou en haut et dur en bas », ou bien « ta jambe est animée, il y a de la vie dedans mais pas dans le reste de ton corps », et ainsi de suite.

OM : Oui, une fragmentation.

AL : Oui. C'est un exercice intéressant pour une prise de conscience du corps par le danseur.

OM : J'ai travaillé sur la notion d'*ex-centrique*, je reprends l'étymologie et je réfléchis à l'idée de sortir de soi, d'être hors de soi, et il me semble que c'est cela que la marionnette fait travailler au danseur : se dire en tant qu'interprète que je crée des zones d'altérité sur mon corps qui peuvent être potentiellement incontrôlables, ou qui peuvent être différenciées du reste du corps, et ne pas rechercher forcément l'harmonie, la cohérence là-dedans, mais parfois plutôt creuser la contradiction ou la confrontation à l'intérieur.

AL : C'est ça.

OM : Cette contradiction est déjà là, à mon sens : l'harmonie (telle qu'on peut la trouver dans la danse classique par exemple) est quelque chose qui, à pleins d'endroits, vient forcer la cohérence et vient plutôt canaliser la contradiction ou dresser la contradiction pour ne pas qu'on l'entende de trop. Mais il me semble que la marionnette, à l'inverse, aide à accepter la contradiction, ne serait-ce que lorsqu'on apprend la gaine : on est déjà deux dès le départ, et parfois le bras en l'air de la gaine s'oppose au visage de l'acteur juste en-dessous. Cette contradiction est déjà là. Il y a quelque chose de cet ordre-là.

AL : Oui, il y a aussi une part de non-maîtrise : quand on manipule une marionnette, c'est rare de pouvoir tout maîtriser de son corps.

OM : Oui et c'est rare aussi de tout maîtriser de la marionnette elle-même : on peut rêver une figure, une pose, un déplacement, et quand on l'essaye, ça ne marche pas, ou bien on ne voit que l'outil et l'effet rêvé n'est pas là... il y a quelque chose qui ne prend pas, ou qui se cogne.

AL : Bien sûr ! (*rires*)

OM : Quelles sont les suites envisagées au projet, désormais ?

AL : J'ai l'envie de poursuivre ce projet par la scène, je pense qu'il faut aller à cet endroit-là, et l'envie aussi de retourner vers des contorsionnistes. Cela devrait créer une danse qui serait peut-être aussi maladroite parce que les enfants contorsionnistes ne sont pas des danseurs. J'ai envie de mixer une distribution avec des enfants différents, peut-être mêmes des gymnastes. En fait, il est compliqué de trouver des contorsionnistes en France, mais il y a des enfants qui font de la GRS ou de la gymnastique, donc qui pratiquent un style plus acrobatique. J'ai envie de chercher des enfants dans ces endroits-là, et j'ai envie de mixer la distribution en prenant le risque de ne pas avoir douze ou treize danseurs qui sont dans un état d'esprit de danse qui, du coup, sont aussi des enfants assez éveillés sur le plan artistique parce qu'ils vont voir des spectacles, parce qu'ils sont déjà un peu engagés dans cette voie-là. Je trouve cela intéressant et ça me donne envie d'aller peut-être vers un mélange : des enfants danseurs mais peut-être aussi des enfants gymnastes ou contorsionnistes, qui pratiquent leur corps de manière différente. Peut-être pourront-ils apporter aussi au projet, notamment pour toute la partie maquillage et la partie des gestes sur laquelle j'aimerais vraiment avoir du temps pour écrire quelque chose d'autre sur la désarticulation. Pour moi, la marionnette c'est aussi ça : ce que je trouve fascinant dans la marionnette c'est aussi la part des monstres, il y a quelque chose d'horrible et en même temps mort et tordu. Tout ça me fascine en fait.

OM : Oui ! Il me semble que certains de ces éléments sont déjà parsemés dans le spectacle actuel avec le glissement des "vrais" enfant au début que l'on transforme en pantins en suite. On peut projeter tout un tas de choses sur l'éducation, l'école, la manière dont on uniformise les enfants...

AL : Bien sûr !

OM : Et puis ensuite comment, tout emplâtrés qu'ils sont, ils essayent de redevenir "eux-mêmes". Ce processus-là est très fort dans le spectacle.

AL : Oui ! On l'a ! Mais je pense qu'on pourrait l'avoir en plus fort. J'ai l'impression que dans la désarticulation, quand on regarde les enfants Mongoles se contorsionner, il y a quelque chose de sublime et quelque chose d'affreux, de vraiment monstrueux. Et j'ai l'impression que si le geste du tremblement du réveil des pantins peut se mélanger avec quelques enfants qui, à l'intérieur, ont des têtes qui touchent aux fesses, des pieds qui passent devant... ces gestes chercheraient à "monstruoser" cette renaissance. Et dans la danse finale, c'est pareil, j'aimerais bien aller plus loin : s'ils sont en train de danser en rond et que d'un coup il y a une tête qui tombe en arrière, que d'un coup surgisse subitement la chose maladroite, la chose pas finie, fragile...

OM : Dans l'appel à textes de ce numéro consacré à *Pinocchio*, il était écrit : « *Pinocchio* est littéralement une figure de la désobéissance : sans aucune prise de conscience particulière mais comme poussé par une impulsion vitale », es-tu d'accord avec cette idée et peut-on la voir notamment dans la ronde de la fin de ton spectacle *Pinocchio (live)* ?

AL : Absolument ! L'impulsion vitale de Pinocchio se révèle à la fin de la performance et c'est dans cette idée que nous avons cherché des grammaires corporelles et de mouvements proches de secousses, de tremblements, de spasmes qui, petit à petit dans notre travail, se transforment en mouvements de moins en moins saccadés mais qui se terminent par des sauts de vie des enfants avant que ceux-ci ne se démaquillent et rouvrent les yeux. Il s'agit autant de cette impulsion vitale inconsciente du pantin dans l'histoire que peut-être aussi du fantasme, de la projection ou tout simplement de désir du créateur de voir son pantin prendre vie. Dans la performance *Pinocchio (live)*, ce dernier mouvement se fait sous les yeux des créateurs (les performers adultes) qui sont à l'origine de leurs transformations.

Works

Carmelo Bene

Pantin pour l'éternité

Pour le centenaire du *Pinocchio* de Collodi, en 1981, Carmelo Bene est invité à présenter une troisième version de l'histoire du pantin par le Teatro Verdi de Pise, *Pinocchio (storia di un burattino)*. Cette version diffère profondément des précédentes (1962, 1966) en qu'elle manifeste la nouvelle trajectoire théâtrale de Bene, centrée sur la *phonè*. Le lendemain de la première réservée aux enfants, le 5 décembre 1981, Carmelo Bene fait publier, dans *Paese Sera*, le texte ci-dessous, fruit des réflexions qu'il a menées avec son assistant, Giancarlo Dotto, sur le personnage collodien. Ce texte recèle des formulations fulgurantes dessinant les traits d'un Pinocchio destituant¹.

« Même si l'ombre d'un soupir vient à passer sur cette histoire

Il n'altérera nullement l'attrait de ce conte d'enfant »

Lewis Carroll

PINOCCHIO plonge dans les merveilles d'Alice² et de la rencontre entre ces deux mondes émerge une leçon cruelle. Insupportable pour les adultes. Nécessaire pour les enfants. Le spectacle est dédié à ceux qui peuvent encore éprouver épouvante et stupeur. La première mondiale est pour l'« innocence ». On ne peut inviter l'enfance au théâtre, la charmer avec la promesse de la fable, la priver de cette fable, et prétendre à un triomphe.

Un triomphe serait dans ce cas un miracle.

Le miracle a eu lieu à chaque fois. Au Théâtre Verdi de Pise, les enfants ont longuement applaudi, et ces applaudissements avaient quelque chose de très précieux à mes yeux, parce qu'ils affirmaient sans équivoque que c'est dans l'absence de tout Requin que réside l'unique véritable possibilité d'émotion.

Qu'en sera-t-il de vous, les adultes ? Ayez l'humilité d'abdiquer, au moins en tant que spectateurs.

¹ Traduction réalisée par Victoria Rimbart.

La rédaction a effectué, en vain, toutes les recherches nécessaires à l'identification des ayant-droit. Elle reste donc à leur disposition pour régler cette question.

Le texte italien est disponible à l'adresse suivante : <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carmelo-bene-pinocchio/carmelo-bene-paese-sera-pinocchio-burattino-in-eterno-6-dicembre-1981/>

² *Pinocchio. Storia di un burattino* s'ouvrait par l'apparition d'une jeune fille (Lydia Mancinelli) portant un masque de poupée à l'intérieur d'une chambre pleine de jouets, incarnant la figure complexe de la Divine Providence-Enfant (*Divina Provvidenza-Bambina*), qui se substitue d'une certaine manière à la *Fata dai capelli turchini* en prenant les traits de l'héroïne juvénile de Lewis Carroll. De fait, la parabole de Pinocchio semble être rêvée par cette jeune fille, qui, en demiurge innocente, s'amuse avec le pantin collodien et lui prête des aventures cruelles.

Pinocchio est le spectacle de l'enterrement prématuré d'un enfant. Celui qui se débat dans le cercueil, c'est le « pantin ». La terre qui le recouvre, c'est l'âge adulte.

Loin d'être l'« histoire d'un pantin » ou « le pantin de l'histoire », mon Pinocchio réside dans la noble idée de rester un pantin pour l'éternité, au mépris de la fable. Et, en dépit de la fable, la disparition du Nez est le moment de la résignation définitive à l'obéissance.

« Mais toi, tu ne peux pas grandir parce que les marionnettes ne grandissent jamais / marionnettes elles naissent / marionnettes elles vivent / marionnettes elles meurent ».

Vieillir est toutefois encore et toujours, aujourd'hui, une manie détestable. Tout passage à l'âge de la pensée est un échec. C'est cette misère-là qui vaut la peine qu'on fasse grève. Le poil pousse et abonde dans l'histoire du genre, et se livre sous forme de peluche dans celle du « dégénéré ».

Mon spectacle consiste particulièrement à vouloir dire le pire sur toutes les philosophies du « libre arbitre » et du « libre amour ». On ne peut aimer que la mère. À condition que la mère se montre au moins aussi cruelle que la Providence.

Tout le reste n'est que rhétorique de Grillon-Parlant.

Moi, je ne m'occupe pas de cette morale de comptoir qui divague dans le sacrosaint texte. Je la confie à l'image. Et, dans mon théâtre à rideaux fermés, l'image subit depuis toujours un outrage exemplaire. De cette misère qui s'obstine à faire surface, je ne fais qu'une bouchée, à ma façon, en l'abîmant dans des vides de lumières et de silence. Je ne m'occupe guère plus de petites fées maniérées que les nez font frétiller, mais de leur inconscience sublime en revanche, si.

Toute « baguette magique » est liquidée en tant que Vertu, et réapparaît comme le pire crime commis dans un moment de distraction.

« Fillette au visage candide et à la mine stupéfaite ».

Au pied de son inconscience assassine et « dé-réfléchie », moi je m'agenouille comme le pantin le plus dévoué. Et je reste toujours ébahi de reconnaître en elle, qui me flagelle, l'inexistence de ce Dieu qui s'il était, au contraire, vivant ou mort trouverait en moi, en lieu et place du plus grand dévot, le plus inexorable des bourreaux. Reconnaissons le dogme, et nous serons libérés de l'imbécilité qui nous fait croire que nous sommes libres.

J'utilise – je le confesse – la technologie la plus moderne pour supprimer la fable et ses conteurs, pour la réduire à la dérision qu'elle mérite. Il n'y a aucun délit qui ne vaille la peine d'être commis si les victimes

sont mon obstination à grandir et « Moi ». Ce n'est pas en tuant le père qu'on conquiert le paradis, mais en l'accompagnant par la main jusqu'à ce qu'il devienne fou et qu'il se pétrifie dans la folie.

Tout songe de paternité est fou – qu'il soit celui de Joseph ou de Geppetto.

Oui, je l'admets, il n'y a pas le Requin. C'est que ma préférée de toutes les fées n'en pouvait plus de peindre cet animal-là. Ce même triste sort échoit aux grillons, lapins, escargots, chats et renards.

Lucignolo survit, au moins en tant que voyou. C'est lui qui voit en Pinocchio son propre passé qui revient, au moins autant que Pinocchio imagine en lui son futur. L'un d'eux, à la rigueur, est de trop. La vérité est qu'ils sont tous les deux de trop. C'est seulement dans la disparition de toute possibilité de dialogue que se crée la condition de ce que j'appelle « le troisième homme ».

C'est la cruauté de cette fillette désirée qui m'a poussé, au fond, à supprimer la « représentation ». Mais ça ne lui suffisait pas, même la virtuosité finit par l'ennuyer. Et ainsi, pour mériter sa négligence, j'ai dû me dépasser et me consacrer, rideaux fermés, à l'oubli, à la musicalité³. Être « grand » ne suffit pas pour échapper à la diffamation de la prose. On peut estimer Laurence Olivier, mais on ne peut pas l'aimer tant qu'il ne se rendra pas compte qu'il est de trop. Dans mon théâtre, l'acteur ne peut exister que dans le geste permanent de l'autodestruction. Je m'offre à moi-même les délices du vide au nom de l'oubli.

Toute autre parole prononcée sur scène est sexe, et donc misère. Comme Othello, mon Pinocchio se réduit à l'émotion des auditeurs. Voilà pourquoi je vous demande de me dispenser de tout engagement civil de guerre et de paix. C'est ce droit, tout du moins, qui incombe à qui, comme moi, ne nie pas de venir d'un « bout de bois » jusqu'à ce que la pensée devienne scénique, nous ne serons jamais notre Voix. Celle qui nous surprend. Jusqu'au jour où les rapports empliront la scène, nous, nous ne mériterons jamais la solitude et la stupeur. Ce n'est qu'en libérant le théâtre du concept que nous pourrions le consacrer à l'ignorance d'un public d'enfants dispensé de l'obligation de l'alphabétisme.

³ Dans un entretien quasi contemporain, Bene insiste sur cette idée de musicalité. Pinocchio est un spectacle de la destitution par son travail sur la *phonè* : « Je ne fais pas un théâtre de la représentation, de l'identité, du devoir-être ou de la transgression. Au contraire : j'annule l'image, en l'exaltant certes, mais je l'annule. Il s'agit d'une grande scène qui se nie elle-même, qui se pose comme une scène improbable. C'est une aventure fictive, rien n'advient alors que tout passe. Pinocchio, c'est la mésaventure de la syntaxe : la grimace vient de l'émission vocale, la manipulation de la voix, c'est donc une mésaventure de la syntaxe. Celui qui n'a pas compris cela, n'a rien compris, il est tombé dans le piège de la représentation, du visuel que j'ai installé justement comme piège, adressé aux enfants pour qui il est important. Pour donner une idée claire de ce qu'est mon spectacle, je voudrais donner Pinocchio sous forme de concert, en frac et sans décor. Peut-être qu'alors messieurs les critiques comprendraient de quoi il s'agit en écoutant. En ne s'occupant pas tant des concepts énoncés que des variations de la langue, qui est musique et non-musique » (Michela Tamburini, « Ecco il mio Pinocchio che la critica non ha capito », *Il Tempo*, 8 mai 1982).

Afin que cela se produise, je demande à ce que la « gauche » mobilise toute son intelligence pour jeter le discrédit sur l'éloge de l'égalité de classe, en se battant pour que la misère s'affirme partout et pour que les paysans soient rendus à la terre, et non la terre aux paysans.

Que le communisme triomphe en tant que « luxe », c'est à la fois une chimère et l'unique avenir possible pour le communisme. Si c'est cela, le communisme, alors je suis communiste.

Et si l'« Histoire de Pinocchio » est pour nous tous la leçon éclairante que mentir, en particulier, est un devoir, son extraordinaire « réalisation » est l'émouvante floraison du thème dans les mouvements et dans les variations de la musique. Ce qui la pénètre d'enchantement.

Carmelo Bene, « Burattino in eterno » in *Paese sera*, 6 décembre 1981

Alice Laloy

Trois photos de la série *Pinocchio*



Pinocchio 0.0

Modèle : Elliott SAUVION-LALOY

Atelier 29 Samson – St Denis

Novembre 2013

© Alice Laloy



Pinocchio 7.8

Modèle : Suknbat Mungunsondor -

SANDOR

Atelier Circus Pyramid – Oulan Bator - Mongolie

Octobre 2017

© Alice Laloy



Pinocchio 8.4

Modèle : Toumentuya Nyamtuya –TOUMÉ
Studio uuriintsolmon – Oulan Bator - Mongolie
Octobre 2017
© Alice Laloy

Laurent Quinton

Poème sur *Pinocchio* (Disney, 1940)

Ce n'est qu'une douce apparition
On croirait à une apparition
Il y a le vieux le chat une lumière
Une fenêtre qu'on ouvre
Il y a le petit témoin qui essaie de dormir dans son coin
Grillon roide clochard ridicule hurlant aux horloges de se taire
Mais qui est-il pour parler ainsi
Pour qui se prend-il
Il est clandestin le vieux l'accepte il est gentil ok
Il sait ce que sont la misère et la solitude
Alors maintenant tout le monde va dormir
Et puis elle arrive la fenêtre est ouverte
Elle n'est que glissement et sourires
Halo bleu et scintillant
La main le poignet gauche cassé presque à quatre-vingt-dix degrés
Et la main droite portant la baguette
Petit doigt levé
Tout est soigné en elle le maintien le vêtement la coiffure le maquillage
Quel art
Quelle grâce comme on dit
Elle se penche de loin vers le vieux et le chat elle les regarde tous les deux
Et parle doucement au vieux
Oh comme la vie des vieux est simple et paisible
Travailler construire patiemment prier espérer se contenter de ce qu'on a
Et alors on est récompensé
Et le sommeil vient alors il est toujours confortable et mérité
L'édredon Disney si moelleux
Mais bien sûr n'y a pas de place pour elle dans ce lit de ronflements

Les ronflements qui épousent les corps qui épousent le lit
 Le chat est là il a été caressé par la main chaude et rugueuse du vieux
 Puis la main est tombée satisfaite sur l'édredon
 Pas de place son sommeil est si intime il faut le laisser tranquille
 Elle s'avance alors vers le petit
 Tas de bois coloré sur l'établi
 Elle lui parle alors
 Qu'il n'entend pas encore
 Mais elle lui parle tout de même
 Et elle le touche enfin enfin de sa baguette du bout de sa baguette
 Le touche-t-elle vraiment j'ai regardé regardé mais jamais je n'ai vu le contact
 Le petit se réveille il se frotte les yeux il s'étonne qu'il puisse bouger et parler
 Il se cache la bouche quand des mots en sortent est-ce qu'il a honte de parler
 C'est là le premier signe qu'il ne contrôle rien de sa vie
 Qu'il n'est que pulsions pulsions incontrôlées
 Et elle rit de le voir si embarrassé
 Elle lui explique maintenant et il l'écoute
 Elle est douce sage attentionnée pédagogue
 Elle utilise des mots profonds simples et précis il me faudrait des heures pour les déplier
 Mais ce sont ses premiers mots à lui les premiers mots qu'il entend
 À un moment donné il n'a pas l'air de comprendre
 Elle lui parle de la voie droite et de la mauvaise
 Et l'idiot hein l'idiot c'est lui l'idiot bien sûr on a compris
 Il regarde ses mains la droite et la gauche
 Mais il comprend en fait il sait pas qu'il comprend mais il comprend
 C'est le langage
 Sa puissance au langage
 Et puis le petit témoin arrive il lui parle de sa voix aigre tout en tenant son chapeau
 Elle regarde le petit témoin et ce regard le fait presque exploser
 S'approchant de lui si près
 Elle est si proche ses lèvres peintes si proches
 Est-ce qu'il sent son parfum qui arrive par vagues sans doute
 Est-ce qu'il rêve déjà au goût de sa bouche

S'ils étaient au cinéma lui à côté d'elle il la regarderait éclairée par la lumière du film
 Il aurait envie de poser fébrile sa main sur la sienne
 Pour lui dire tu sais je suis là je te regarde
 Tu es plus intéressante que le film qu'on regarde
 Et peut-être alors dans un soupir elle poserait sa tête sur son épaule à lui
 Et la vague du parfum reviendrait proche les cheveux la chaleur
 Mon dieu ton parfum
 Et il approcherait doucement sa main le petit témoin doucement sa main de son visage
 Et sa bouche à lui palpitante s'entrouvrirait —
 Mais elle se retire parfait elle rit comment te nommes-tu
 Ah euh
 À genoux messire
 Pas de farce hein
 Et voilà que les habits sont tout neufs
 C'est la magie
 La magie à Disney
 Mais c'est les mêmes habits tout pareil
 Ils brillent maintenant c'est tout mais c'est les mêmes
 Le petit témoin veut de l'or en plus il ose demander maintenant il se sent en confiance
 Après tout elle s'est approchée si près de lui c'est qu'elle lui trouve quelque chose non
 Peut-être même a-t-elle été troublée sait-on jamais
 Alors
 Peut-être il en aura de l'or qu'elle lui dit nous verrons peut-être bien
 Et puis elle s'en va tout le monde se salue
 Et c'est parti pour l'aventure



(comment sont ses pieds)

(je ne vois pas ses pieds)

(je ne peux que les imaginer)

(est-ce qu'elle est chaussée de baskets à brillants roses)

(est-ce qu'elle est toujours aussi apprêtée)

(peut-être que je l'aimerais encore plus quand elle ne serait pas apprêtée)

(quand elle serait comme on disait avant en cheveux)

(toujours élégante pourtant)

(la fatigue la vie sur ses traits)

(ses yeux toujours maquillés)

(verts tirant sur le bleu)

(oh)



Puis le petit va se faire humilier droguer emprisonner

Sur lui vont pousser des oreilles une queue un nez

Presque il sera l'âne presque

Et surtout il se fait gronder par elle

Oh

Il a honte il se met la tête à l'envers tellement il a honte il sent bien que quelque chose ne va pas

Le monde est inversé

Mais juré il ne recommencera plus

Il veut lui faire plaisir

Il va se contrôler à présent

Il a compris ce qu'elle voulait

Il va se tenir sage

C'est promis

Il lui fait une promesse

Il aura la volonté

Mais non

Rien de rien

Qu'est-ce qu'il croit

Que ça passe tout seul

Qu'il suffit de vouloir

Qu'il suffit de se dire allez je fais un effort

C'est pas la pulsion qui va gagner moi je suis plus fort que la pulsion
 Et alors il se retrouve défiguré suant sans doute épuisé au bout de lui-même
 Dans le ventre du cachalot
 Et le vieux est là
 Putain
 C'est quand même un peu
 Un peu à cause de lui tout ça hein
 Ça se dit pas mais c'est quand même à cause de lui tout ça toute cette fatigue-là
 Il en a marre sans doute le petit
 Bon il faut qu'on sorte de là
 On est une famille on va sortir de là putain
 Pas question qu'on crève dans le ventre d'un cachalot
 Mais comment comment comment faire pleurniche le vieillard
 Alors c'est le feu la fumée
 Le tumulte est déclenché
 Et puis au bout la terreur et la mort
 Bout de bois flotté dans une flaque d'eau saumâtre
 Mais le vieux est vivant c'est l'essentiel
 Il y a le petit témoin aussi et le chat et le poisson tout le monde est vivant grâce au petit
 À la maison on le pleure on le pleure chaudement sincèrement il est mort pour nous
 Et voilà qu'il renaît
 Et elle est là sans doute qui regarde toutes ces larmes
 Nous dans nos fauteuils on entend sa voix
 Il fallait donc mourir c'était donc ça la clé c'était ça il fallait que le petit
 Passe par la mort pour avoir le droit de vivre
 Et s'occuper des vieux jours du vieux
 C'était ça
 Bravo ah bravo la magie à Disney
 Il y a le halo qui revient et le petit a une nouvelle tête maintenant
 Transfiguration du petit
 Disparues les jambes en bois les oreilles et la queue qui lui donnaient l'air idiot
 Tout le monde est content tout le monde chante et rit
 Tout le monde danse le chat embrasse le poisson

Le petit témoin a obtenu son or contrôlé
Elle est retournée là d'où elle vient
Il la remercie sourire aux lèvres cœur gonflé
Tout va bien hein

Readings

Cristian Invidia

C.B. maschera di Pinocchio

ABSTRACT : Pinocchio is one of those masks that Carmelo Bene frequents and reinterprets throughout his artistic production. In this essay there are the reasons for such an assiduous frequentation as to make Pinocchio a point where the vectors belonging to the aesthetic practice of Carmelo Bene converge.

Keywords : Phoné, child's life, rewriting, theatre, play.

1. Due edizioni: mutazioni tra il '62 ed il '99

Analizzare il *Pinocchio* di Carmelo Bene comporta notevoli difficoltà. A coloro che si avvicinano oggi a quest'opera non resta che studiare un testo ed un film, ed entrambi si rivelano quasi insufficienti per comprendere pienamente il rapporto che ha legato Bene alla figura di Pinocchio. In apparenza il testo non presenta dei cambiamenti che possano definirsi radicali e chiarificatori dei motivi per cui una tale partitura testuale debba portare il nome di Bene come autore. Il film, d'altro canto, si rivela una testimonianza netta della distanza tra l'opera beniana e quella collodiana, tanto che, se non fosse per il corpo del protagonista, si correrebbe il rischio di scambiarla per un'altra storia. In realtà entrambe queste opere, questi *Pinocchi*, sono profondamente legati al lavoro di Collodi, ne sono il risvolto critico, e al contempo si dimostrano opere originali create dal genio di Bene.

Prima di analizzare il legame tra le opere dei due autori ed i contenuti tematici che Bene lega a Pinocchio, sarà utile ripercorrere velocemente le tappe del lavoro di Bene sul Pinocchio, provando a rintracciare alcune differenze tra la prima edizione dello spettacolo teatrale e l'ultimo lavoro televisivo.

Il 5 giugno del 1962, presso il Teatro Laboratorio di Roma, debutta il Pinocchio di Carmelo Bene. Questa è la prima versione teatrale che inaugura il Teatro Laboratorio medesimo e segna il punto di partenza delle molte riprese beniane dell'opera di Collodi. Una successiva messa in scena si realizzerà a Spoleto nel Luglio di due anni dopo. Nel 1966, inoltre, Bene porterà in scena la seconda edizione del proprio Pinocchio (*Pinocchio '66*) al Teatro Centrale di Roma. Perché Bene riporti in teatro un Pinocchio ancora una volta, si deve attendere il 1981, anno in cui ricorreva il centenario della pubblicazione dell'opera, ed ancora il 1998.

Tuttavia, la riscrittura beniana del capolavoro di Collodi non si realizza esclusivamente nei teatri d'Italia. Nel 1964 Bene pubblicherà la sua prima opera letteraria, ovvero *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*. In seguito, nel 1975, ne presenta una versione radiofonica. Altre due versioni cartacee saranno pubblicate nel 1979 e nel 1981. Lo stesso anno, Bene inciderà un LP con Messaggerie Musicali, dal titolo *Pinocchio (spettacolo di un burattino)*, ed infine, nel 1999, il suo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della Provvidenza* diventerà un film destinato alla televisione e prodotto dalla RAI.

Quest'opera attraversa, quindi, orizzontalmente tutta la produzione beniana, diventando uno dei canovacci ideali grazie al quale l'attore può portare in scena tutte le variazioni e le discontinuità della propria pratica estetica. Nonostante le due stesure della partitura testuale del '64 e del '79 non presentino variazioni considerevoli, le differenze tra lo spettacolo che inaugura il Teatro Laboratorio ed il film, che idealmente chiude il ciclo dei *Pinocchi* di Bene, sono nette e dimostrano tutto il lavoro di ricerca che Bene svolge sulla scena. Vendittelli, scenografo dello spettacolo del '62, riporta alcune scelte tecniche ed interpretazioni presenti nel primo *Pinocchio*. La prima edizione risulta animata da una feroce critica sociale e culturale. La rappresentazione segue fedelmente il dettato collodiano, ma caricandolo di una potenza critica inaudita. La lite col Grillo si trasforma così in un discorso sulla proprietà privata o, ancora, l'episodio della perdita dei piedi è l'occasione per Bene di spiegare “come il soggettivismo a oltranza abbia bisogno di un naso lungo per affermarsi...” (Vendittelli, 2015, p. 39). La scenografia è sfruttata in tutta la sua ampiezza e spesso riempita di oggetti. Ad esempio, nella scena ambientata nel teatro dei burattini, i personaggi sono disposti lungo tutto il proscenio, ognuno con un proprio boccascena e sipario così da presentarsi tutti come primi attori e portando avanti, nella versione del '62, una discussione sulla figura dell'anarchico Sante Geronimo Caserio colpevole di aver ucciso a Lione Sadi Carnot.¹ Ritornando all'utilizzo della scenografia nei primi spettacoli, per realizzare l'ambiente per la scena del pescecane, venne costruito un grosso pesce che si apriva in due al momento del ricongiungimento tra Pinocchio e Mastro Geppetto, così da lasciar vedere il proprio interno. Nel finale di questa prima edizione, inoltre, tutti gli attori srotolavano una bandiera italiana, mentre la musica di Leoncavallo “rompeva i timpani”. I dettagli della testimonianza dello scenografo mostrano come Bene abbia saputo sfruttare al massimo le potenzialità intrinseche alla messa in scena di una storia tanto marcatamente surreale col fine di criticare la società e il teatro naturalista, ma si tratta di una critica che manca ancora della radicalità di una rottura col teatro di rappresentazione. Questo primo *Pinocchio* narra ancora una storia, facendosi non solo medium del testo collodiano, ma completandolo con l'immagine ed arricchendolo con una sovrastruttura di senso.

¹ Nella ripresa del '66, tale dibattito sarà sostituito dalla citazione ironica di brani estratti dal libro *Cuore* di De Amicis.

Già nelle edizioni successive del '64 e del '66, molte delle scelte descritte saranno progressivamente eliminate dalla scena, segno che Bene ha iniziato a dirigere la propria ricerca verso una critica radicale della rappresentazione a teatro, ricercando il proprio *depensamento* in scena anche per mezzo dell'ultima maschera popolare rimasta viva nel mondo della cultura. Pinocchio è l'impossibilità del naturalismo a teatro; ovvero il burattino neutralizza la bugia dalle gambe corte degli adulti che pretende di rappresentare sulla scena quanto già avvenuto e scritto. Nella figura del protagonista, col suo naso che cresce, viene così tematizzata parodicamente la finzione teatrale e la possibilità del gioco sulla scena.

La distanza tra la prima edizione dello spettacolo ed il film del 1999 è infinita e racchiude il risultato di una ricerca durata trent'anni. Il film inizia con una bambina-burattino, forse la Fata Turchina, che si anima e comincia a leggere l'incipit, "C'era una volta un re! No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno", con la voce registrata di Lydia Mancinelli. Nel frattempo, la figura di Pinocchio è già in scena, incatenata a un banco di scuola. Questa immagine raddoppia la potenza critica dello spettacolo. La dimensione sociale presente nella prima edizione viene riassorbita, ora, in una critica rivolta a quel mondo della cultura e dell'educazione che ha fatto di *Pinocchio* una storia buona ad insegnare la buona educazione, sottolineando l'importanza e la centralità delle figure ritenute positive del testo di Collodi, come la Fata dai capelli turchini ed il Grillo parlante, e sottacendo l'invito alla libertà e al gioco che vive nello spirito del burattino, che lo porta a vivere tutte quelle avventure e a compiere tutti quegli errori che gli faranno comprendere come diventare un bambino vero. Il secondo livello critico riguarda il rapporto, il legame che si crea nel momento in cui Bene lavora alla creazione di opera derivata. È facile leggere nell'immagine del Pinocchio incatenato la raffigurazione plastica della tecnica beniana di ri-scrittura, della relazione che lega le opere di Bene a quelle che impropriamente possiamo definire gli originali, cioè la rappresentazione di come il lavoro beniano liberi le potenzialità nascoste sotto la patina del già-detto, della ripetizione ogni volta identica. Così come Pinocchio si libera in scena da questa catena serrata al collo, l'azione di Bene alleggerisce ogni opera dalla consuetudine a cui è stata costretta.

In questa versione, inoltre, la scenografia si svuota: tutto lo spettacolo è ambientato in quella che, quando pienamente illuminata, risulta essere un'aula scolastica i cui unici arredamenti sono un'imponente cattedra ed un banco. Gli oggetti di scena ed il numero degli attori diminuiscono in favore del numero di maschere, rappresentanti i vari agenti della storia; infatti mentre nelle prime edizioni lo spettacolo è interpretato da nove attori, ora in scena sono presenti solo due corpi: Pinocchio-Bene e il corpo dell'attrice, indossante tutte le maschere necessarie affinché il protagonista possa errare. Anche le voci sono diminuite, "Carmelo Bene era passato da centro e maestro di un'orchestra di attori a unica fonte polifonica di tutti i personaggi diventati fantasmi del protagonista" (Giacché, 2014, p. 6). L'unica voce che non appartiene a Bene è

quella della Fata Turchina, la cui registrazione vocale di Lydia Mancinelli si innesta sul corpo di Sonia Bergamasco.

La distanza e le differenze tra le due edizioni appaiono evidenti. Nel 1999 Bene non rappresenta più la storia di Pinocchio, ma evoca una maschera e la fa errare, realizzando un rituale scenico volto a far perdere l'attore nel gioco tra "vita bambina" e phoné. La voce di Bene è sovrana sulla scena mentre tutte le altre maschere devono seguirla per non restare indietro, per non smettere di giocare e non interrompere quella finzione, che se fallisse farebbe ricadere prematuramente nella menzogna dell'età adulta.

Nel presente saggio, ci si soffermerà ad analizzare essenzialmente l'ultimo spettacolo nel quale Bene ha portato in scena Pinocchio, poiché di questo resta una registrazione televisiva del 1999.

2. Riscrittura e rapporto testo-scena

La differenza radicale tra le due versioni di cui ci resta testimonianza si crea nel momento in cui l'opera di Collodi passa attraverso l'operazione beniana di ri-scrittura. Questo è il passaggio fondamentale che ridona vitalità al morto-orale dello scritto assorbito nella dimensione maggioritaria della cultura. La ri-scrittura riporta il testo alla minorità dell'evento, all'*hic et nunc* vivifico che si realizza in scena grazie ad un pre-testo. Bene gioca molto col termine *pre-testo*, che contiene in sé il senso di tutta l'ambiguità del rapporto tra testo e scena di cui l'attore ha bisogno per rompere col teatro di rappresentazione e per dare valore critico alle proprie opere. Relegato sempre al fuori della scena, in ciò che la precede, il testo di Bene sembra quasi non conservare in sé alcuna possibilità di influenzarla facendosi rappresentare. Si tratta di un'ambiguità apparente determinata dal fatto che lo scritto di Bene, più che una raccolta di scene minuziosamente descritte, è una partitura testuale, uno spartito per voce che rende possibile il canto dell'attore. Pretendere, però, che il testo beniano rappresenti sulla pagina quanto avverrà e si udirà in scena, sarebbe come voler ascoltare la musica di Schumann leggendone lo spartito.

Ma lo scritto è pre-testo anche in quanto scusa per salire sul palcoscenico, per realizzare un evento estetico unico, di cui la partitura testuale offrirà la testimonianza senza poter comunicare l'oggetto dell'evento. Alla chiusura del sipario, il testo torna ad essere muto testimone che un Pinocchio ha avuto luogo, ma non ne resta traccia nello scritto.

Rispettabile pubblico ed inclita guarnigione dell'uno e dell'altro sesso essendo di passaggio per questa illustre Metropolitana mi sono voluto procreare il bene il piacere l'onore e il vantaggio di presentarvi davanti agli occhi un

noto burattino sconosciuto finora in questi paesi e del quale forse avrete veduto il compagno ma non il simile (Bene, 2014, p. 11).

Il testo presenta il compagno di colui che sarà in scena, ma non il simile. La pratica beniana elimina la possibilità stessa che possa esserci un simile riconoscibile grazie al rapporto creato dall'esercizio del *principium individuationis*. Il potere esercitato dalla ri-scrittura si esercita non solo tra testo e scena, ma anche nella ripetizione dello spettacolo: ogni volta che il sipario si apre un Pinocchio altro, unico, vive le sue avventure, per poi sparire, morire alla fine dello spettacolo. Quanto avverrà nella replica successiva sarà uno spettacolo differente in cui il nuovo Pinocchio critica il compagno che l'ha preceduto per mezzo di un secondo evento.

La riscrittura rende impossibile creare un insieme culturale e storico che contenga gli spettacoli di Bene sotto la macro-categoria culturale dell'unica storia di Pinocchio. Ogni spettacolo sarà un evento singolo destinato alla minorità dell'esclusione dalla storia, poiché si realizza nel tempo altro di una scena che si rende incomunicabile. Il passaggio dal tempo della storia all'evento è determinato dalla centralità della *phoné*, dallo spirito agonistico² che si realizza in un'esibizione unica. "Ci vuole urgenza – disessere nei suoni per dar voce al pensar dimenticato" (Bene, 2012, p. 114). La realizzazione sulla scena di un orizzonte nuovo coincide con lo sforzo stesso dell'attore di darsi in voce, nel mantenere costante la tensione del proprio canto facendo implodere la comunicativa del linguaggio, così da recuperare quanto era divenuto silente nel testo. L'oralità che vivifica ogni Pinocchio esiste nel suo sparire, nello spazio di una vibrazione il cui sorgere coincide col suo tramontare, lasciando lo spettatore nell'impossibilità di comunicare la realtà di ciò che è avvenuto, "è sempre una rapina del tempo. Tu dici: 'com'è volato il tempo'. No, è volato perché, finalmente, non c'era, il tempo. Perché non c'è. È il Kronos che salta per aria". (Bene, Ghezzi, 1998, p. 27) La ri-scrittura scenica è proprio questo tirarsi fuori dalla storia per essere nell'evento singolare e minoritario, che si pone come critico rispetto al pre-testo che lo ha reso possibile.

"L'OPERA, insomma, come DINAMICA POLITICA INTERNA è finalmente «LA» CRITICA" (Bene, 1970, p. 154). Solo partendo da questi assunti è possibile confrontare il testo di Bene con quello di Collodi.

² Lo spirito agonistico è legato alla necessità di darsi oscenamente in scena. Si tratta di un carattere che nasce nel momento in cui ogni attore deve realizzare un'opera mediante la voce, nell'allontanarsi dallo scritto per mezzo di un atto unico, così da rendere presente davanti ad un pubblico quanto è eliminato dalla scrittura. Nel teatro di rappresentazione questa stessa tensione agonistica non è presente perché in quello spazio la voce dell'attore è sorretta dallo scritto, le sue parole sono illuminate dal senso che un autore ha già chiuso in un testo. Nulla di nuovo si realizza in scena che non sia già stato enucleato nel testo. Sulla scena beniana l'oralità attoriale non ha nessuna radice in un senso che preceda l'atto medesimo. Tutto il linguaggio è messo in questione dalla voce che vi domina, che porta sino all'afasia del primo. Perché ciò avvenga tutto il corpo deve mantenere costante la tensione, smarrendovi l'identità e la finalità di ogni progetto. Il corpo è uno degli elementi fondamentali che consente di invocare la poesia senza cadere nella rappresentazione.

Non bisogna lasciarsi ingannare dalla somiglianza delle battute del burattino, poiché poco importa che il Pinocchio di Bene si esprima quasi esattamente come il burattino di Collodi che anima il libro. Questo *quasi* è al contempo il segno di una distanza e di un'analogia che mirano a recuperare il volto originale e dimenticato del primo Pinocchio collodiano. La differenza tra i due testi vuole celebrare il carattere primo di questo personaggio, ovvero la libertà del gioco. Il vero potere critico del lavoro letterario di Bene è contenuto negli spazi bianchi che frammentano il testo e guidano il nero sullo schermo nel film. Il *Pinocchio* beniano si presenta come una sequenza di scene la cui connessione e riepilogo sono spesso lasciati ai monologhi del burattino più che alla penna del narratore. In questa frammentazione Pinocchio è libero di errare, di vivere la rapsodia surreale delle proprie avventure, liberato dalla necessità dell'aderenza totale all'originale. Ma questa libertà più che una conquista, risulta essere una riscoperta. La fedeltà all'opera di Collodi, in Bene, è tale che la frammentazione nasce come risultato di un metodo sottrattivo e critico atto a recuperare la libertà che la storia del burattino di legno possedeva in origine, quando Collodi, libero dai limiti imposti dalla creazione di un libro, poteva far vivere al proprio protagonista ogni avventura tra le pagine di un giornale. Il limite evenemenziale del giornale liberava l'esistenza di Pinocchio dalla necessità teleologica insita nel progetto di un'opera. Lo spazio bianco tra una scena e l'altra, così come il nero delle transizioni filmiche, riscoprono questa assenza. Lo spettacolo di Bene termina perché deve terminare, rispettando i dettami del codice teatrale, così come il primo Pinocchio giornalistico si interrompe perché l'autore non gli concede più spazio³. In entrambe le occasioni la fine non è gioiosa, ma coincide con la morte; il Pinocchio-Bene che si toglie il naso di legno, diventando nell'aspetto, nello spirito e nella voce uomo-adulto, coincide con la morte per impiccagione del Pinocchio-giornalistico.

3. Pinocchio Perché?

La ri-scrittura beniana realizza un Pinocchio diverso. Ora l'autore-attore è libero di mettere in scena un burattino senza l'esigenza di narrarne ancora la storia. Quest'ultima è popolare e appartiene in modo orizzontale al mondo della cultura. *Le avventure di Pinocchio* (1883) rientra nel bagaglio dei ricordi infantili di quanti siano nati nel '900, sino a diventare oggetto di analisi e interpretazioni che finiscono per

³ Collodi inizia a pubblicare le avventure di Pinocchio, sotto il nome di *Storia di un burattino*, sul periodico *Giornale per i bambini*. La pubblicazione su questo giornale prosegue per quindici capitoli, sino al momento in cui l'autore stesso non decide di interrompere la narrazione, facendo impiccare il proprio personaggio ad un albero per mano del gatto e della volpe. In seguito, grazie alla pressione del pubblico, il caporedattore Guido Biagi chiede all'autore di continuare la storia e presentarla sotto forma di libro. Per giungere alla versione definitiva Collodi dovette sottoporre quanto già pubblicato ad una grande opera di revisione e sistemazione, per eliminare salti e ripetizioni creando una narrazione omogenea.

sovraccaricare di senso l'opera stessa. L'operazione di Bene sottrae ed annulla tutte queste sovrastrutture per recuperare l'ultima maschera della commedia dell'arte ancora presente nella memoria di tutti. Bene riprende, quindi, un significante popolare, svuotandolo del senso che il processo storico ha cristallizzato nel suo corpicino di legno e riportandolo al centro di un nuovo rituale estetico sulla scena. In realtà, l'aspetto evenemenziale che l'autore riscopre alle origini del lavoro di Collodi appartiene anche alla radice popolare della maschera Pinocchio appartenuta alla commedia dell'arte. Entrambi gli autori fanno fare tappa al proprio burattino davanti al proprio passato. Egli entra nel tendone di Mangiafuoco ed è riconosciuto dai suoi fratelli, ma la sua alterità manda in subbuglio la scena e costringe all'interruzione dello spettacolo. Il burattino continua ad appartenere a quel mondo, ma al contempo continua ad avere nuovi natali e a darsi nella differenza della ripetizione. Alla fine dell'episodio nel teatro di Mangiafuoco, Pinocchio è l'unica maschera ad avere la possibilità di uscire per proseguire le proprie avventure tra le pagine del libro di Collodi e sulle scene di Bene. I suoi fratelli appartengono alla storia cristallizzata del teatro barocco.

Pinocchio diventa, quindi, il significante ligneo che consente a Bene di mostrare alcuni degli aspetti appartenenti all'attorialità e al suo rapporto con la scena. Questa possibilità si crea come effetto della disgiunzione tra testo scritto e spettacolo, e apre uno iato in cui è possibile per Bene giocare col codice stesso della propria concezione estetica. Non si tratta di mettere in scena un doppio o di rappresentare il teatro a teatro. La *praxis* beniana punta piuttosto ad annullare la differenza tra soggetto e oggetto riassorbendoli in un'oggettività altra. Questa si fonda sul venir meno del legame identificativo delle due precedenti unità, così che sulla scena si possa giocare col codice stesso che ne è alla base. Questa meta-teatralità tipicamente beniana non ha alcuno scopo ermeneutico e chiarificatore, non intende fare scuola, ma aggiunge un ulteriore livello al gioco teatrale, palesando l'alterità e il surrealismo della scena. È l'attorialità ed il codice che giocano con se stessi mettendosi in scena, nel segno vuoto di un Pinocchio, eliminando la pretesa di essere mascherati dal trucco rappresentativo della somiglianza e dell'aderenza al testo.

La caduta del velo della rappresentazione rivela che in scena ci sono gli attori e la verità del teatro. La meta-teatralità di Bene non denuncia alcun artificio, bensì mostra apertamente il gioco rituale dell'attorialità svuotata da ogni personalismo e da ogni ego. Il gioco svelato si muove tutto intorno al corpo e alla voce dell'attore. L'artificio si rivela per contrasto con il teatro di rappresentazione: solo a partire dal momento in cui uno spettatore coglie la serietà del gioco beniano, potrà riconoscere per contrasto l'artificiosità di quanto Bene spesso identifica come l'attore di prosa, ovvero di quell'agente di teatro che rappresenta fedelmente un personaggio che ogni sera continua rivivere la propria tragedia,

dando spettacolo di quanto è già conosciuto da tutti i presenti in sala, i quali a loro volta fingono di non sapere. Nel gioco di Bene non vi è alcuna traccia di questa menzogna; in scena col pretesto di Pinocchio c'è anche l'attore.

Pinocchio, come significante vuoto, si fa a sua volta portatore di alcune peculiarità dell'attorialità. Egli ne incarna soprattutto il lato bambino, il cui agire diventa puro gioco. Il saggio di Bene sulla vita bambina si apre con l'esergo riportante le parole che la Fata Turchina dice al burattino: "Ma tu non puoi crescere / perché i burattini non crescono mai / nascono burattini / vivono burattini / muoiono burattini" (Bene, 1982, p. 69). L'impossibilità di crescere restando bambino rappresenta la condizione perenne dell'attore in scena. Egli è tutto preso dal suo gioco, dalla serietà di questo che lo distingue dallo scherzo degli adulti. Lo scherzo, come l'azione, nasce da un'intenzione che si prefigura e ricerca un fine ed appartiene al mondo di tutti quegli attori che rappresentano ruoli in scena come se fossero reali: questa finzione è proprio lo scherzo adulto a cui partecipano conniventemente attori e pubblico. Il "gioco bambino" annulla la connivenza perché sul palcoscenico non si può che essere al di là del limite sociale e dalla menzogna della cultura, la quale vorrebbe che a teatro si narrassero storie reali. L'unica realtà che il gioco bambino può mostrare riguarda l'attore e la sua tensione verso un'opera. "...perché è lo stato d'infanzia quello che noi vogliamo perpetrare, il rifiuto di Pinocchio a crescere. Questo è fondamentale. Pinocchio è il più grande grido contro la maturità delinquenziale, perché ogni maturità è delinquenziale. E in questo senso è la perversione che grida la propria innocenza davanti alla bambina, alla bella bambina dai capelli turchini..." (ib. p. 137). La vita bambina si realizza nell'attore come un costante agire senza intenzione, che porta a compimento l'impossibile. In questa formula ambigua e quasi paradossale è contenuta la possibilità stessa di fare arte e di relazionarsi all'opera, poiché la vita bambina ed il gioco che essa comporta sono necessari all'opera stessa cosicché si venga a creare quell'intrico di rimandi impossibili che permettono di far avvenire in scena un momento di poesia pura. L'agire di Pinocchio è sempre innocente, il burattino non ha intenzione di far del male al grillo o creare problemi al padre, ma vuole solo vivere e nel farlo smarca sempre il progetto che il mondo adulto gli ha riservato. Sulla strada per andare a scuola trova il teatro dei burattini e così l'evento lo allontana dal progetto paterno di garantirgli un'istruzione. Ancora, dopo essere stato salvato dalla Fata e aver ricevuto la promessa di diventare un bambino vero, Pinocchio preferisce farsi riassorbire dallo stato d'infanzia seguendo Lucignolo. Soprattutto in questo ultimo caso, il burattino ha presente, a inizio dialogo, che farà arrabbiare la sua nuova mamma, ma all'arrivo del carro non ci fa più caso, non perché abbia intenzione di provocare la Fata, ma perché semplicemente ora è preso da un evento che smarca il progetto materno, il cui ricordo è già svanito dalla sua mente. Nel gioco-bambino si realizza, quindi, quell'evento artistico che consente di mettere in scena l'irrappresentabile, cioè quanto deborda il contenuto di un testo poiché sfugge

implacabilmente a qualsiasi logica comunicativa. Il gioco stesso porta l'attore fuori dal divenire storico, dal progetto e dalla finalità interna al testo, catapultandolo nell'onnipotenza di un gesto che lo unisce all'opera.

Il carattere ludico del *Pinocchio* beniano si gioca tutto in voce. Questa è la differenza principale che separa e rende incompatibili lo spettacolo inaugurale del Teatro Laboratorio e quanto viene registrato nel 1999. Nello spettacolo del '62 ogni personaggio, oltre ad avere una propria voce ed un proprio corpo, possiede un tale carico di senso che porta l'attore a doverne mettere in scena l'identità, tanto che, come suggerisce Vendittelli nel capitolo del suo libro dedicato ai primi spettacoli di Bene su Pinocchio, Geppetto diventa il padre moralista e possessivo, mentre il gatto e la volpe rappresentano rispettivamente la cultura dei dotti e la legge basata sulla furbizia. Nel film, invece, assistiamo a ciò di cui aveva già dato testimonianza Klossowski, ovvero che lo spettacolo è animato da corpi staccati dalle anime⁴. Ad eccezione di Pinocchio tutti gli altri ruoli sono sottratti alla loro carne e ridotti a maschere indossate da un unico soggetto che deve affannarsi a seguire la partitura vocale. A questo corpo-manichino carico di maschere il tempo è dato da una voce espropriata, che in playback risuona sulla scena. Ogni personaggio è così riassorbito dalla voce di un unico artefice, l'unico a cui spetta la possibilità della realtà del gioco. L'estraneità creata sulla scena tra corpo, ruolo e voce neutralizza la potenza delle identità e dell'intenzione legata al senso del racconto. In questo modo, l'attore è costretto a errare tra le maschere in scena, così come erra il burattino, nella costante impossibilità di darsi un fine altro che non sia il gioco in sé. Fosse troppo preso dall'essere Geppetto dovrebbe mandare il figlio a scuola o immedesimandosi troppo in Mangiafuoco sarebbe costretto a bruciare il burattino per non mangiare una cena mezza cruda. La forza della rappresentazione costringerebbe l'attore ad abdicare alla propria realtà per far posto esclusivamente a quella del personaggio, alla sua volontà che diventerebbe sovrana sulla scena. Il moltiplicarsi in voce, invece, riesce a minare tutti questi propositi rendendo l'attore innocente nel proprio giocare.

L'unica maschera che non fa uso del playback è Pinocchio. Egli è il burattino attore-autore che diventa artefice della propria storia dandosi in monologhi. Per il burattino risulta impossibile dialogare, dato che ogni voce gli appartiene e nell'ascoltare finisce per ascoltarsi, sospendendo così le possibilità dialettiche insite nel dialogo. Ma al di là di questa dinamica, durante lo spettacolo spesso al protagonista spetta il compito di raccontare le proprie avventure. Un riassunto per se stesso, "se si fatto attore è di già

⁴ "Carmelo, dotato effettivamente di un corpo sottile, è l'interprete per eccellenza delle anime separate dai loro corpi o dei corpi separati della loro anime – e quale epoca peggiore della nostra, che alimenta e coltiva tutti i gradi del ricatto e dell'intimidazione per occultare tale dilemma, ha mai fornito un pretesto migliore ad un interprete il quale, tale è l'ironia della storia, per quanto scandalosamente moderno possa sembrare, è nondimeno il Mimo di una Favola che risale alla notte dei tempi" (Klossowski P., *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Bene, 1981, p. 18).

compromesso dal partner importuno che gli è dentro, come può tollerare ancora un'altra exteriorità che lo provochi al discorso..." (ib. p. 22). Il monologo è una necessità per il burattino-attore, che avendo reciso la mediazione tra sé e se stesso, rende presente la propria assenza raccontandosi le proprie avventure. Così è l'essere protagonista stesso di Pinocchio che viene neutralizzato e restituito in voce: la storia stessa diventa, in questo modo, un effetto secondario delle parole del personaggio.

Nel gioco orale del burattino risuona costante la tensione tra essere bambino ed inorganico. Questo aspetto travalica la corporeità lignea di Pinocchio, che rende comunque manifesta questa prossimità, e si radica nell'agire stesso della sua voce. Il protagonista ripercorre i suoi passi per rendere presente la propria assenza, ed è costretto a sottostare a questa coazione a ripetere se non vuole restare intrappolato nell'afasia dell'inesprimibile. Fare l'impossibile sulla scena è giocare proprio con questa aporia, con la tensione tra il muto irrepresentabile dell'opera e la menzogna della rappresentazione. Questa costante esperienza conflittuale è riassorbita nel gioco della parola, nel monologo di un corpo in cui l'aporia tra il ruolo e l'attore non smette di raccontarsi. In questo modo il monologo corrisponde al gioco del piccolo Ernst, che tenta di elaborare un evento per mezzo di un linguaggio che non padroneggia pienamente. Così come il nipote di Freud sostituisce il gioco del rocchetto alla parola⁵, Pinocchio-Bene sostituisce il proprio canto all'impossibile rappresentazione dell'evento nell'opera scritta.

4. Metateatralità

La ri-scrittura di Bene dimostra il massimo della sua potenzialità nella settima scena della seconda parte del testo. Si tratta del momento in cui Pinocchio, trasformato in asino, si trova a essere il fenomeno principale dello spettacolo al circo. In questa parte del testo Bene crea il cortocircuito del teatro stesso, mascherandolo in una metafora testuale che non trova poi spazio tra le scene che compongono il film. In questo, la breve scena del circo è sottratta alla rappresentazione su pellicola e si assiste al salto paradossale di un burattino che si trasforma in asino ed è catapultato subito nella pancia del pesceccane ad incontrare il padre. Neanche nel monologo che Pinocchio rivolge a Geppetto si trova traccia di quanto avvenuto durante lo stacco nero tra le due scene, probabilmente perché Bene non ha voluto utilizzare il medium della pellicola per criticare il proprio codice teatrale. Solo tra le pieghe del linguaggio del testo

⁵ Ci si riferisce al celebre episodio del "fort-da" descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*.

morto-orale l'autore ha la possibilità di rendere la propria pratica estetica teatrale oggetto del linguaggio stesso, dato che questo gli consente di mascherarla sotto i veli di numerose figure baroccheggianti.

La scena si apre con la trascrizione del cartellone del circo, nel quale si annuncia che in scena insieme al solito spettacolo, “avranno luogo i soliti salti ed esercizi sorprendenti” (Bene, 2014, p.94), ci sarà il debutto del famoso ciuchino Pinocchio. La nuova stella è presentata dall'imbonitore in un prologo che doppia quello posto in apertura al testo di Bene. Le parole dell'imbonitore rappresentano il negativo del prologo beniano, e contengono tutta la critica che l'autore ha sempre rivolto al teatro (ed in generale al mondo dello spettacolo) tradizionale. Il registro dell'imbonitore vorrebbe essere aulico ed erudito, ma rivela tutta la sua ignoranza a causa dei molteplici errori compiuti utilizzando, ad esempio, il termine *vanitosi* per *vani*, *cognato* per *commiato* o *apoteosi* invece di *ipotesi*. Questo escamotage linguistico era già stato utilizzato da Bene in un capitolo de *L'orecchio mancante*, nel quale critica l'ignoranza di quanti provino a trasporre delle opere letterarie al cinema, stando attenti più al budget, al sentire comune e ad una probabile critica, che di puntare alla realizzazione di un'opera che sia veramente arte. Come la poesia di Gozzano nell'esempio di Bene non riusciva a divenire un'opera nuova in pellicola, così il ciuchino Pinocchio deve essere ammaestrato per andare in scena, deve rinunciare alla propria libertà.

Questa rinuncia rende plastica la differenza tra la ricerca di Bene e l'attorialità tradizionale. Il ciuchino Pinocchio è già famoso e conosciuto, poiché “... ebbe già l'onore di ballare al cospetto di sua maestà l'Imperatore di tutte le corti principali d'Europa” (ib.). Il pubblico sa cosa aspettarsi da questo ciuchino, il suo nome contiene le aspettative di un ballo a cui altri hanno assistito. Di contro il Pinocchio beniano non ha nessuna parentela col famoso omonimo, ne è il *compagno*, ma non il *simile*, e per questo sulla scena apparirà uno sconosciuto che non manifesta nel proprio agire la necessità di far riconoscere la similitudine che lo legherebbe al burattino collodiano.

La cifra critica di questo confronto a distanza creato dalla presenza di questi due prologhi è tutta contenuta nella libertà e nelle facoltà che possiede il Pinocchio di Bene e che il ciuchino dovrà conquistare. Quest'ultimo, infatti, è stato ammaestrato con la forza; l'imbonitore è ricorso “all'affabile dialetto della frusta” (ib. p. 95) per piegarne lo spirito e sfruttare il talento, riconosciuto grazie alla presenza di “una piccola cartilagine ossea che la stessa facoltà medica di Parigi riconobbe essere quello del bulbo rigeneratore dei capelli e della danza pirrica” (ib.). La stessa cartilagine è presente nel corpo del Pinocchio beniano, ma questa non dona alcun talento fisico al burattino, bensì lo rende capace della matematica solida e della geometria liquida, ovvero dell'impossibile. Questo burattino è onnipotente, parla una lingua altra: “Parla la lingua dei cedri del Libano lingua che io bene intendo parlo ma non capisco ...” (ib. p. 12), ovvero la lingua di una poesia che si rifiuta d'essere mediatrice di un senso, che diventa puro suono

e nella quale il burattino beniano *balla magnificamente*, tanto da guadagnarsi i doni del Gran Turco. I due Pinocchi, presentati dai due prologhi presenti nel testo di Bene, divergono tanto quanto il teatro di Bene diverge da quello di rappresentazione. Nel primo si trova un Pinocchio-attore libero di cantare in una lingua che non deve farsi comprendere e finisce per estasiare, mentre il ciuchino-attore è costretto a sottostare al giogo di un regista che frusta mediante il testo, per imporre la propria volontà ed il proprio fine.

La metafora di Bene oltre a far apparire per contrasto le divergenze tra i due modi di fare teatro, mostra come l'azione della riscrittura scenica liberi dal giogo dell'imbonitore. All'inizio dello spettacolo Pinocchio-asino segue alla lettera il dettato dell'imbonitore-regista, attende lo schiocco della frusta e le sue parole per muoversi e rappresentare quanto gli viene ordinato. "Ma in quella che correva come un berbero, il direttore, alzando il braccio in aria, scaricò un colpo di pistola. A quel colpo il ciuchino, *fiingendosi* ferito, cadde disteso nel Circo, come se fosse moribondo davvero" (ib. p. 96, corsivo mio). Tutta questa prima parte dello spettacolo è composta da un insieme di finzioni orchestrate dal regista che costringe un asino a emulare i movimenti di un cavallo, "Al passo! ... al trotto... al galoppo! ... Alla carriera! ..." (ib.), seguendo il vecchio detto toscano secondo il quale in mancanza di cavalli anche gli asini trottano.

È questa simulazione forzata che Bene ha demolito durante la sua carriera e nel prosieguo della scena. Mentre si finge morto a terra, Pinocchio alza lo sguardo e vede la fatina con il ritratto di se stesso burattino. La fata rappresenta il richiamo rivolto all'attore-asino verso la vita bambina, verso il gioco e la trasgressione. La figura della fata coi capelli turchini è simile alla madonna di frate asino, le cui visioni lo costringevano inconsciamente a volare, a trasgredire la realtà stessa della gravità nel volo. Essa è quanto di assente c'è nell'opera, è l'opera d'arte in sé che richiama l'attore stesso. Questo è un richiamo muto, la fata non dice nulla, è solo lì seduta a fornire la visione di sé a Pinocchio, il quale non potrà mai raggiungerla e comunque si sente spinto ad invocarla. Nel testo di Bene, non è l'autore a descrivere la fata, visto che i contorni sfocati della sua immagine ci sono forniti dall'invocazione del burattino. La trasgressione che viene così ispirata a Pinocchio è di segno opposto rispetto a quella di San Giuseppe Desa. Il Burattino-asino inizia a sprogettare il progetto del direttore: questi lo invita a saltare nei cerchi, Pinocchio invece "ogni volta che arrivava davanti al cerchio, invece di attraversarlo, ci passava più comodamente sotto. Alla fine spiccò un salto e l'attraversò, ma le gambe di dietro gli rimasero disgraziatamente impigliate..." (ib). Il burattino trasgredisce il progetto seguendo la legge del proprio corpo, e quando si sente pronto a compiere il salto inciampa, spezzandosi le gambe. In questo modo egli ha distrutto totalmente il dettato del direttore, ha giocato con tutto se stesso sino allo stremo seguendo la tensione ispirata dalla visione

della Fata. Pinocchio-C.B. è questa inosservanza incarnata ispirata da quanto sfugge ai margini di un progetto, guidato da quella Fata ignorata dal progetto del direttore. Il volo del santo e il salto dell'asino sono guidati dalla medesima tensione ed è il tentativo impossibile di smarginare il progetto. Sono destinati al fallimento, a ricadere pesantemente a terra. Ma questo è il fine obbligato dell'agire beniano, perché solo muovendosi in tale momento aporetico è possibile realizzare un'opera ogni volta che si è in scena. L'aporia stessa, che porta i due asini a spiccare il volo e poi a ricadere sotto il peso del progetto, consente all'attore-artista di giungere per un momento a perdersi nella visione della propria madonna, di compiere l'ennesimo gesto che squarcia la rappresentazione.

Bibliografia

Bene C., 1970, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli.

Bene C., 1981, *L'Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli.

Bene C., 1982, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore.

Bene C., 1995, *Opere*, Milano, Bompiani.

Bene C., Ghezzi E., 1998, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani.

Bene C., Deleuze G., 2002, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet; ed. or. 1979, *Surpositions*, Paris, Edition de Minuit.

Bene C., Dotto G., 2008, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.

Bene C., 2012, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Bompiani.

Bene C., 2014, *Pinocchio*, Milano, Bompiani.

Freud S., 2018, *Al di là del principio di piacere*, Brescia, La scuola.

Giacché P., *Un Pinocchio letto per Bene*, in Bene C., 2014, *Pinocchio*, Milano, Bompiani, pp. 4 – 10.

Ong W. J., 2014, *Oralité et écriture*, Paris, Les Belles Lettres.

Vendittelli S., 2015, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Torino, Accademia University Press.

Oriane Maubert

Pinocchio danse : le geste à l’intérieur de l’image fixe.

Alice Laloy, *Pinocchio (live)*

Abstract: Pinocchio’s myth is an invite to think the “I” in different aspects: human, organic, material. In *Pinocchio (live)* by Alice Laloy (a play between choreography and puppetry), children are turned into puppets under the eyes of the spectators. At the end, they offer a “trance-dance”, with a choreographic gesture between mechanical and living bodies. From children to puppets, from inanimate body to dance, how can the choreographic gesture be seen as an alienation’s process?

Keywords: puppetry, dance, gesture, inanimate, trance-dance

C’est en 2014 que s’initie le projet *Pinocchio*, sur lequel l’artiste pluridisciplinaire Alice Laloy a travaillé sous différentes formes avant d’aboutir au spectacle *Pinocchio (live)*¹. Le comité éditorial de *Manip* édité par THEMAA² avait offert à Alice Laloy une carte blanche pour la couverture du n°37 (janvier-mars 2014)³. Pour cette couverture qu’elle choisit de réaliser sous la forme d’une photographie, Alice Laloy maquille et habille son fils qu’elle installe sur l’établi de son atelier dans une pose offrant immédiatement la vision d’un pantin inanimé en cours de construction : le corps peint suggère la désarticulation. Cette couverture entraîne la création d’une série de photographies avec des enfants. Par ce projet, Alice Laloy « met en dialogue la figure de Pinocchio et la forme contemporaine des marionnettes réalistes. Elle s’intéresse plus précisément à l’instant de la métamorphose du pantin [...] cherch[ant] la frontière entre l’animé et l’inanimé, l’inerte et le vivant ». ⁴ Lauréate de la bourse *Hors les murs* de l’Institut Français, elle poursuit l’expérience avec des enfants contorsionnistes en Mongolie en 2017, lui permettant de creuser la piste de l’enfance et de la désarticulation⁵. Le choix de la Mongolie découle d’une envie profonde de rencontrer

¹ Laloy, Alice (Cie S’appelle reviens), *Pinocchio (live)*, conception et mise en scène Alice Laloy, musique Éric Recorider, chorégraphie Cécile Laloy, scénographie Jane Joyet, costumes Oria Steenkiste, accessoires Benjamin Hautin, assistante accessoires Maya-Lune Thiéblemont, assistante mise en scène Sandra Sevrin, avec les enfants danseurs de la classe CHAD du Conservatoire à Rayonnement Régional de la ville de Paris, créée dans le cadre de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette – Mouffetard Théâtre des arts de la marionnette, le Carreau du Temple, Paris, 4 mai 2019.

² Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés.

³ Tous les anciens numéros de *Manip* sont téléchargeables in *Site THEMAA*, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.themaa-marionnettes.com>.

⁴ Programme du 19^e Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2017, p. 8, [en ligne]. In *Site Festival Marionnette*, France, [consulté le 25 septembre 2017]. Disponible sur : http://www.festival-marionnette.com/images/pdf-or-docs-telechargeables/programme_2017_OK.pdf.

⁵ « En France, on ne pratique la contorsion qu’à partir de 16-18 ans. Avant, on peut faire de la danse ou de la gymnastique » indique Alice Laloy pour expliquer comment sa recherche l’a conduite jusqu’en Mongolie dans une école de contorsionnistes.

un territoire où la contorsion appartient à une tradition forte, où « les contorsionnistes repoussent les limites de leurs corps et travaillent leur souplesse afin de "sublimier" le corps flex » (Laloy, 2019, p. 4). Le retour de Mongolie débute le troisième volet du projet : la création *Pinocchio (live)* sur laquelle se concentre cet article. Le spectacle est créé en collaboration avec les enfants danseurs de la classe CHAD⁶ du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. Par cette étude de *Pinocchio (live)*, il s'agit de se pencher sur le processus à l'envers qu'expose Alice Laloy à travers les corps dansants, renversant ce que le réalisme fait habituellement à la marionnette et qui est présent dans le conte de Collodi où l'acte de sculpture réalisé par Geppetto participe à animer la marionnette : « plutôt qu'animer l'inanimé, il s'agit d'aller du vivant au pantin » (p. 3). L'enjeu n'est pas tant de donner vie au non-vivant et par là même d'appliquer une main dominante de créateur sur la créature, que de soulever des possibles chemins de l'aliénation qui peu à peu fait reculer le vivant pour marionnettiser le corps. Sur scène se trouvent deux groupes, les enfants ou pantins, et les constructeurs ou manipulateurs. Le spectacle se déroule en trois étapes (vie-transformation-mort) que nous pouvons diviser en cinq moments-clefs : les enfants sont sur la scène et discutent entre eux presque comme dans un rêve de cour d'école ; puis entrent les constructeurs qui montent leurs établis ; les enfants reviennent en habits molletonnés, prêts pour la transformation (maquillage, fils...) qui les uniformise et raidit peu à peu leurs gestes ; les établis sont rangés, chaque constructeur essaye d'animer son pantin depuis une chaise ; les pantins s'élancent seuls et dansent ensemble, se réapproprient leurs mouvements. Leur nouvelle autonomie conserve cependant les traces d'une certaine mécanique.

Du corps transformé en direct (maquillage, vêtement) à la constitution d'une fabrique des enfants qui dansent, comment demeurer soi malgré l'artifice, l'apparat qui nous incitent à être *autre* ? Le mythe de Pinocchio invite à penser notre *moi* sous tous ses aspects : humain, organique, matière. Quelles inquiétudes avons-nous de notre propre transformation et de la perte de nous-mêmes en chemin ? Le pantin-danseur matérialise ce dédoublement spirituel que Pinocchio soulève : à la fois soi, et à la fois tout autre. Pensons aux courses effrénées de Pinocchio dans le conte. Que se passe-t-il si notre main, notre pied deviennent incontrôlables, se détachent, s'envolent, s'agacent ? Si le corps, de plus en plus rigide, devient indomptable ? Comment retrouver de la mobilité et de la liberté dans cette fracture ?

Si la marionnette est une figure du seuil, un entre-deux entre la chair et la matière, quel est ce chemin à rebours, de l'enfant au pantin puis à la résurgence de la vie sous la matière, que nous trace Alice Laloy ? Le processus de *Pinocchio (live)* de la Compagnie S'appelle reviens invite les jeunes danseurs à travailler la

Laloy, Alice, rencontre avec le public, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 17 septembre 2017. Enregistrement audio personnel.

⁶ Classe à horaires aménagés de danse.

fragmentation de leur corps ainsi marionnettisé, trouvant des chemins gestuels pour danser malgré tout. À quel endroit sommes-nous canalisés de notre vrai corps, de notre vraie nature ; à quel endroit nous obstinons-nous à vivre malgré cette mécanique qui nous dévitalise un peu plus chaque jour ?

Comment l'aliénation subie par le corps fait-elle peu à peu reculer le vivant pour marionnettiser l'individu, ici l'enfant ? En me focalisant sur la danse collective à la fin du spectacle qui propose une ronde des enfants-pantins aux gestes mi-saccadés mi-humains, je tenterai de répondre en étudiant comment ce spectacle propose une fabrique des enfants. Puis j'interrogerai la notion de transe-danse dans cette scène. Enfin, il s'agira d'envisager l'hypothèse selon laquelle l'aliéné effectue dans ce spectacle une transition allant du geste répété à la rébellion.

1. Fabriquer : le poids de la main sur l'autre

Dans l'adaptation que j'ai réalisée du *Horla* de Guy de Maupassant, la prise en main que j'opère sur la marionnette de trente centimètres avec l'index et le pouce pinçant sa nuque – dans un geste à la fois affectueux (comme on prend un enfant par le cou), terrible (lorsque je courbe la marionnette au sol) et précis (pareil à celui de l'entomologiste qui prendrait un insecte avant de l'observer) –, cette prise de main pèse d'un poids irrémédiable. Le personnage est littéralement pris derrière la nuque par la pensée obsédante d'un double qui le hante, et cette pensée ne s'allégera qu'à de rares moments. (Lazaro, 1991, p. 90)

En observant cette séquence de *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy, résonnent ces mots du marionnettiste François Lazaro. La danse de la fin de *Pinocchio (live)* nous raconte l'animation du pantin par la prise de possession, ou le poids irrémédiable de la main du constructeur sur lui. Cette main est déterminante : elle façonne, peint, arrange, puis oriente, met en mouvement, provoque enfin le geste et marque avec une radicalité définitive le lien entre le marionnettiste et sa marionnette. Ce geste de la main créatrice est renforcé dans son ambiguïté par le travail d'Alice Laloy directement sur de vrais enfants.

Cette réunion d'enfants et de jeunes adultes crée un espace singulier propice à la transformation des corps que nous pourrions nommer "fabrique des enfants", ou (presque en miroir inversé) "fabrique des pantins". Le spectacle est construit suivant le cheminement réflexif du processus de création d'Alice Laloy : de la photographie figée, au maquillage, au mouvement. Par ailleurs, *Pinocchio (live)* se situe sur un point de bascule du récit de Carlo Collodi dont il est inspiré, lorsque, mû par une force interne qui le dépasse, le pantin commence à frémir et sortir de sa torpeur :

C'est plutôt le moment de la transformation de ces pantins que j'avais envie de partager et de mettre en scène [...]. [C]'était très troublant d'y assister moi-même lors des séances photos, même si j'étais en quelque sorte active dans

cette transformation. [...] Quelque chose m'échappait à chaque fois dans cette transformation et me troublait beaucoup. J'étais sûre qu'il fallait la mettre en scène.⁷

Dans le spectacle, tout est dévoilé, du montage de l'établi jusqu'au maquillage des paupières des enfants qui, yeux ainsi fermés, révèlent des regards de porcelaine. Suivant une musique rythmée (composée essentiellement de percussions), sans appuyer pour autant le geste du pied ou de la main, les deux groupes créent sous les yeux du spectateur des pantins : les uns maquillent et habillent, les autres se laissent transformer.

Le travail d'Alice Laloy sur le maquillage, l'habillage et la gestuelle des enfants conduisant à une transformation totale, modifie les repères du spectateur. L'ancrage dans la vision du corps et sa singularité (une fille en salopette, un garçon brun...) disparaît. Si chaque enfant conserve sa morphologie, le spectateur les a vus trop peu au début du spectacle pour avoir pu mémoriser la singularité de chacun. Le maquillage et le costume noient, par la transformation qu'ils induisent, la singularité des individus.

Cette fabrique reconstituée sur scène uniformise les enfants en pantins, raidissant aussi les corps. Si la danse est venue assez tard dans le processus (bien que le mouvement soit présent dès les premières photographies), elle joue un autre rôle essentiel dans cette dernière section du spectacle : dans une ronde composée collectivement et individuellement⁸, la danse participe à un ressaisissement de l'individu pour retrouver sa singularité et son autonomie de mouvement. Si la reprise du mouvement se fait dans la douleur (chutes, saccades, crispations articulaires...)⁹, la danse devient un moyen de lutte pour contrer l'uniformisation de l'éducation et le dressage du corps auquel chaque enfant a été soumis. À l'assaut des carcans éducatifs et sociaux présentés ici sous l'angle extrême du lissage des individus uniformisés comme une armée de petits soldats de bois, la danse, comme l'éclat de vie qui coïncerait la machine mécanique, aide chaque enfant à se réveiller et à s'interroger sur ce qui l'enferme, reprenant ses droits.

La parole d'Antonin Artaud entre en écho avec l'entretien que nous avons mené avec Alice Laloy, et éclaire cette danse de la fin du spectacle que l'artiste appelle elle-même « le réveil des pantins » (ib.), avant la ronde. Dans la préface du *Théâtre et son double*, Artaud note :

⁷ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

⁸ « [...] la ronde de la fin est complètement écrite, [...] comme une danse à trous. Cécile [Laloy] proposait des mouvements arrêtés et puis avait huit mesures que les enfants devaient écrire, et puis ça repartait sur des mouvements de Cécile, et puis de nouveau ils avaient des mesures à écrire... Du coup, chacun a écrit des petites phrases personnelles qu'on a ensuite modifiées pour certains, données à d'autres pour d'autres... on s'est inspirées des petites phrases personnelles qu'ils avaient composées. » (ib.).

⁹ « [...] je voulais que ça parte d'une transe, et je voulais que cette transe soit composée de tremblements et de rebonds – les *schlaks* ! – [...] les mouvements où ils sursautent tout seul du sol. » Et : « C'est [...] l'idée de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. [...] je leur disais : « [...] on devrait avoir cette sensation (nous, les spectateurs) que ça vous fait mal de danser, comme quand on a des fourmis très longtemps dans les jambes et qu'elles se remettent en mouvement mais ça n'est ni harmonieux, ni fini. » » (ib.)

On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.

C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.

Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux. (Artaud, 1990, p. 13)

Alice Laloy cherche à concentrer les énergies corporelles sur le moment de bascule de l'histoire de *Pinocchio*, lorsque le corps se réveille et commence à s'animer, à prendre vie, sans que cela soit encore tout à fait conscientisé par le pantin de bois. Elle désigne alors le geste qui découle de cette bascule comme : « [un] mouvement qui est enfermé [...] : c'est un mouvement qui est prisonnier d'une image fixe ou d'une immobilité, mais il est présent »¹⁰.

Pour paraphraser presque Artaud, il s'agit de faire entrer l'humain dans un système en éduquant d'abord le corps, sa représentation et son image. Comme Antonin Artaud, Alice Laloy invite à garder intact ce feu interne qui nous anime, quoiqu'il en coûte, à protéger et à révéler autant que possible ce mouvement contenu dans l'immobilité mutique de l'enfant-pantin que nous avons été, et faire de l'acte de la danse la transe magique qui pousse l'individu au-delà du carcan costumier où on a bien voulu le placer. La danse des enfants de *Pinocchio (live)*, d'abord fruit d'une manipulation puis rébellion, invite à sortir l'enfant de l'animal docile exhibé par l'adulte, pour le laisser être, sinon rebelle, du moins autonome.

En cherchant à retrouver le « divin » en soi-même, et sortir de cette « infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines » (Artaud, 1990, p. 13), la danse sort les enfants d'une éducation docile pour reprendre les armes de leurs rêves propres, par ce mouvement interne qui nous anime tous. Plutôt que d'étouffer la vie à l'en faire mourir dans un corps emplâtré où plus rien ne respire, Alice Laloy choisit le chemin inverse, tel qu'on le retrouve également dans *Robot, l'amour éternel*¹¹ de Kaori Ito par exemple : en repartant du plâtre, de la peinture, du moulage (quasi mortuaire), du corps costumé, la vie trouve là une fissure, une brèche, une faille et se faufile jusqu'à libérer le corps de la contrainte de lui-même. En faisant rejaillir son intensité, le corps, tout à coup, proteste.

¹⁰ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

¹¹ Ito, Kaori (textes, mise en scène, chorégraphie), *Robot, l'amour éternel*, collaboration chorégraphie Gabriel Wong, collaboration plastique Erhard Stiefel et Aurore Thibout, composition Joan Cambon, lumières et technique Arno Veyrat, manipulation et régie plateau Yann Ledebt, regards extérieurs Zaven Paré, Julien Mages, Jean-Yves Ruf, créé à la KLAP Maison pour la danse, Marseille, 12 janvier 2018.

2. Une « transe-danse »

En présentant *Pinocchio (live)*, Alice Laloy utilise l'expression « transe-danse des enfants-pantins » (Laloy, 2019, p. 7) pour désigner le passage « de l'inerte au vivant ». Si l'artiste reste assez mystérieuse sur cette formule (à la sonorité très proche de "transcendance"), elle précise néanmoins que cette transe-danse est « comme la mémoire d'un mouvement intégré et enfoui » (ib.). Lors de notre entretien, Alice Laloy précise qu'elle a élaboré avec sa sœur ce geste chorégraphique et que la piste de la transe l'a beaucoup inspirée. Elle lui a permis de chercher un geste dépassant la stricte imitation du pantin par les enfants grimés, pour aller plutôt réveiller ce mouvement contenu dans l'image fixe.

La transe désigne le point de passage (temporel) et l'endroit (dans le corps) où tout bascule : chez le personnage de Pinocchio dans le conte d'abord, lorsqu'il passe du bois à la chair ; chez l'enfant en scène dans *Pinocchio (live)* ensuite, lorsqu'il passe du corps éduqué à "quoi faire et qui être" avec ce corps. Michel Leiris, déjà, envisageait la poésie sur le mode de la transe pour briser les barrières du moi et tenter de « sortir hors de soi » (Leiris, 2014, p. 884). Il propose de diviser la transe en deux, transe authentique et transe simulée :

Entre la possession que l'on pourrait dire authentique (soit spontanée soit provoquée mais subie en toute bonne foi, dans une perspective magico-religieuse où la transe ne dépendrait d'aucune décision consciente de la part du patient) et ce qu'on appellerait à l'inverse possession inauthentique (simulée délibérément pour se donner en spectacle ou pour exercer sur autrui une possession dont on tirera un bénéfice matériel ou moral), il existe trop d'intermédiaires pour que la frontière ne soit, pratiquement, difficile à tracer. (Leiris, 1996, p. 1054)

Sans proposer une réflexion poussée sur la transe, qui nécessiterait un travail bien plus approfondi, posons simplement l'idée sur laquelle s'appuie Alice Laloy, à savoir que la transe est le moment où corps et esprit vacillent conjointement. Souvent synonyme de l'état second, qui modifierait l'état de conscience, voire l'état de corps, la transe aurait pour vertu de sortir l'individu de l'état physique et psychique dans lesquels il se situe habituellement. En supposant qu'Alice Laloy utilise cette formule de « transe-danse » pour désigner principalement la ronde de la fin, nous observons alors que celle-ci est partagée autant par les enfants-pantins que par les adultes-manipulateurs qui les regardent sur le quatrième côté de la scène, comme les spectateurs sur les trois autres côtés. Ce point de vacillement de la ronde collective pourrait entraîner manipulateurs et spectateurs d'un seul bloc, du cercle minimum (comme en géométrie,

contenant un concentré de propriétés)¹², à son extension infinie, comme des poupées russes. Plus qu'une expérience immédiate de la transe, ce trope de la « transe-danse » est déjà l'expérience d'une transformation constatée par le sujet et indépendante de sa volonté qui est recherchée par la chorégraphie d'Alice Laloy et qui, possiblement, gagnerait les spectateurs ou les amènerait au moins à s'interroger sur leurs propres mutations.

Alors que dans son sens commun, la transe indique plutôt une rupture, il semblerait que dans *Pinocchio (live)*, la « transe-danse » d'Alice Laloy soit pour le danseur l'électrochoc nécessaire à la convergence de l'esprit retrouvant son corps, rencontrant ce corps transformé et partant à la recherche des vestiges du vivant qu'il contenait. Plutôt qu'une rupture, c'est une bifurcation : par la danse, l'enfant-pantin dérive tout à coup du chemin tracé de la poupée de foire. Il n'y a plus de certitudes alors : de l'enfant ou du pantin, le spectateur ne sait plus ce qu'il regarde. La danse se fait confuse – transe-danse – et le spectateur part à la recherche de ce vivant qui se reconstruit, fragment par fragment, réapprenant à considérer son corps. Cette transe-danse engendre chez le jeune danseur une prise de conscience de l'altération et de la normalisation du corps par la mutation imposée du maquillage et de l'habillement uniformisés. Le geste secoué qui parcourt l'enfant manifeste les contradictions et perturbations ressenties, voire oppressantes : il se cogne à la réalité de son corps.

3. L'aliéné : de la soumission du geste répété à la rébellion

En créant une chorégraphie imprégnée d'un imaginaire marionnettique (introduit par la longue transformation dans la fabrique, par le maquillage et le costume), la scène devient un espace de gestation du constructeur d'où naissent des formes inédites, qui altèrent radicalement les corps des danseurs. Mouvement, équilibre, souffle, vue : tout est impacté. Méconnaissables sous le maquillage, les corps des enfants se dessaisissent d'eux-mêmes. Dans un état de semi-conscience, yeux fermés aux frontières du rêve, en confiance absolue dans un flux tendu entre soi, l'espace et les autres autour, avec pour seuls points de repères des panneaux lumineux, les enfants reprennent possession de leur corps en intégrant les nouvelles données qui les ont transformés. C'est ce qu'Alice Laloy appelle : « deuxième mouvement – inanimé[...] Quel est le mouvement de l'immobilité ? Les marionnettes inertes sont stockées sur des chaises manipulées et soumises au mouvement de ces chaises » (Laloy, 2019, p. 7).

Après avoir été passifs, subissant ces modifications corporelles, les danseurs-pantins se libèrent de la manipulation qui les a façonnés. Avec ces clefs qu'on leur a données, ils recréent un geste chorégraphique

¹² Voir Sulvester, 1857, p. 79 : « It is required to find the least circle which shall contain a given set of points in the plane ». Soit, « Il faut trouver le dernier cercle qui contiendrait un ensemble donné de points du plan » (nous traduisons).

qui leur est propre et leur permet d'aller où ils veulent. Objet des autres (ceux qui façonnent), sujet de soi-même (celui qui habite le corps), l'enfant reprend ses droits. Désarticulé, objectifié, il parvient pourtant à la fin du spectacle à se mettre en mouvement pour avancer. Lentement, une danse qui lui est propre se met en place. Cette résistance des enfants à l'aliénation dans le devenir-pantin fait écho à la ligne de fuite que suit Pinocchio tout au long du conte, à cette désobéissance viscérale, inhérente à sa nature infrahumaine... Chez Laloy comme chez Collodi, la métamorphose est utilisée comme une échappée devant l'aliénation.

Alors que le corps de l'enfant et sa présence sur le plateau ont été transformés (passant de l'enfant vivant, respirant, regardant le public, discutant avec les autres, au pantin maquillé allongé sur le dos, bras et jambes relevés légèrement pliés, comme pétrifiés), on s'attendrait à ce que les constructeurs manipulent les enfants. Ce qui est intéressant dans la proposition d'Alice Laloy, c'est qu'elle ne se contente pas de cette image d'une chorégraphie de manipulateurs et de manipulés. Passée cette étape, c'est l'enfant-pantin lui-même qui prend les commandes de son propre geste chorégraphique. Enterré trop tôt (pour reprendre l'idée de Carmelo Bene¹³), l'enfant s'expulse de la condition inanimée dans laquelle on l'a placé pour se ressaisir du geste qui est le sien. De la passivité de l'acte de transformation physique (maquillage, habillement) à son impact sur le geste (prendre en compte cet aspect pantin et, comme avec le masque, laisser le corps se confondre avec l'outil-costume et transformer sa rythmique), le corps s'aliène à la musique. Le geste devient rythme, suivant une musique inspirée des bruits des objets et des outils de l'atelier (métal, ponceuse, bois...). Comme le souligne Alice Laloy : « Les mouvements sont corrélés au son. Le rythme est mouvement et vice versa. Les objets et les corps sont sonores. L'écriture est codée et par ce moyen devient une forme de machinerie organique qui contient l'humain autant que l'objet » (p. 6). Fabrication d'enfants à la chaîne comme dans une usine, le mouvement répétitif de transformation progressive des enfants diminue peu à peu sa vitalité, les faisant basculer du côté des objets en construction, posés sur un établi. S'ensuit une deuxième phase, celle où les enfants sont présentés, comme dans une vitrine ou, pire, abandonnés au fond d'un hangar à décors par exemple. Chaque enfant est assis sur une chaise par son constructeur. Chaque constructeur se place alors derrière la chaise dont il secoue régulièrement le dossier pour tenter d'animer et faire lever ces figures inertes. Rattrapées à la dernière seconde par un bras ou un poignet, les corps ne tiennent pas debout et doivent être rassis. Plus rien de vivant ne semble présent en eux sous la couche de peinture.

¹³ « Pinocchio, c'est le spectacle de l'enterrement prématuré d'un enfant. Celui qui rue dans le cercueil, c'est la marionnette. Adulte est la terre qui le recouvre. Loin d'être l'"histoire d'une marionnette" ou une "marionnette de l'histoire", mon Pinocchio a la noble idée de rester pour toujours une marionnette, en dépit de la fable. Et, malgré la fable, le détachement du Nez est le moment où Pinocchio se livre définitivement à l'obéissance » (Bene, 1981 – trad. Cristina De Simone). Cette citation est présente dans le dossier du spectacle d'Alice Laloy (p. 2).

Pourtant, ce geste de pousser les corps hors de la chaise déclenche une électricité mécanique, comme la fée de *Pinocchio* qui réveille le corps du pantin. Dans cette troisième phase, ce sont les enfants-pantins qui partent à la reconquête de leur geste chorégraphique. Comme ayant gardé en mémoire, enfoui sous la couche de peinture et l'aliénation de leurs corps à la forme du pantin pensée pour et sur eux, ce geste qui les constitue en tant qu'être vivant, les enfants sont réactivés par l'impulsion donnée par la chaise. Un à un, ils vont se lever et se mettre à danser. À partir de ce qu'on leur a laissé – un corps transformé, façonné, qui ne leur appartient plus tout à fait mais qui les rend « conformes » aux autres enfants dans une similarité gémellaire – les enfants composent leur geste chorégraphique entre ce qu'il leur reste de vivant et cette mécanique imposée. Enfoui, étouffé sous le maquillage, le geste vivant de la danse se bat pour sortir de ce corps aliéné et retrouver son indépendance.

Ce qui effraie finalement et freine l'individu dans ses actions et son autonomie est ce qu'Artaud relève sous le terme de « magie » et que l'on retrouve chez Alice Laloy sous l'idée, dépassant la monstruosité, de reconnaissance de la fragilité des corps vivants manipulés, en miroir de la nôtre. Artaud d'abord : « Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développerait tout entière sous le signe de la vraie magie », (Artaud, 1990, p. 14). Alice Laloy ensuite :

AL : Pour moi, ça parlait de la transe, c'était vraiment important [...]. En fait, je leur ai surtout parlé de films de transformation, ou de possibilités de se transformer un petit peu comme dans *Alien*, quelque chose qui est vivant, qui est monstrueux. Il y a de la vie à l'intérieur, comme une naissance : ça arrive comme ça, le mouvement n'est pas contrôlé, il y a quelque chose de plus puissant qui agit en nous [...], qui nous dépasse ! [...] J'ai l'impression que dans la désarticulation, quand on regarde les enfants Mongoles se contorsionner, il y a quelque chose de sublime et quelque chose d'affreux, de vraiment monstrueux, et j'ai l'impression que si le geste du tremblement du réveil des pantins peut se mélanger avec quelques enfants qui, à l'intérieur, ont des têtes qui touchent aux fesses, des pieds qui passent devant... des gestes qui chercheraient à « monstrosifier » cette renaissance. Et même dans la danse finale, c'est pareil, j'aimerais bien aller plus loin : s'ils sont en train de danser en rond et que d'un coup il y a une tête qui tombe en arrière, que d'un coup surgisse subitement la chose maladroite, la chose pas finie, fragile...

OM : ...et qu'on ne veut pas forcément voir : à la fois on traque cette fragilité et à la fois, quand on la voit, elle nous fait mal...

AL : Bien sûr ! Mais on la connaît ! On la reconnaît...¹⁴

Quelle est cette reconnaissance dont parle Alice Laloy et que nous traquons, parfois malgré nous, dans ces spectacles où la marionnette est absente en tant qu'objet, mais présente au travers des corps ? Que reconnaît vraiment le spectateur ? C'est sa propre faiblesse, les instants où il s'est senti manipulé, où il

¹⁴ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

s'est rendu malléable, répondant à l'éducation (comportementale, verbale, sociale...) qui surgit face à lui dans la tenue des corps des danseurs-pantins de *Pinocchio (live)*. Le corps fictif du pantin porte en gestes réels des interrogations et crispations contenues. La manipulation de ce corps supposé de bois devient ici d'une violence rare par le grimage en direct (dont le public est complice, sur trois côtés de la scène) d'enfants vivants. Passivité devant la manipulation, inaction devant l'imposition faite au corps de l'enfant, le spectacle d'Alice Laloy renvoie, par la douce violence du jeu de maquillage et de déguisement, le spectateur dans les retranchements de son inaction, de son intolérable mutisme face à la soumission qui nous entoure, et dont nous avons-nous-mêmes été les victimes. *Pinocchio (live)* remplit l'espace d'enfants façonnés à la chaîne. C'est ici « une étrange amnésie » que pointe du doigt Alice Laloy. François Lazaro posait déjà la question : « À quel moment ai-je perdu conscience de la fragile limite entre l'illusion d'être à l'extérieur et la réalité d'un combat qui déjà se jouait en moi ? » (Lazaro, 1991, p. 88).

En guise de conclusion, relevons ces mots d'Alice Laloy :

Je joue à m'inspirer d'un imaginaire propre à la science-fiction afin de nourrir mes recherches. Et j'imagine un rite de passage qui consiste à transformer les enfants d'un âge médian en marionnette avant qu'ils se réapproprient eux-mêmes de leurs corps d'enfants par le mouvement. (Laloy, 2019, p. 6)

Les yeux, « centre irradiant de l'image » selon l'expression de Cristina Grazioli (2017) sont alors supprimés par le maquillage, pour extraire définitivement tout le vivant du corps. Ils rendent aveugles les enfants autant qu'ils coupent la connexion d'avec le public. Fondée alors sur les ombres, les mouvements et la respiration dans l'espace, le geste n'est en rien tâtonnant et, au contraire, risque la chute sans jamais créer la bousculade. Si le regard n'est plus, le corps retrouve peu à peu toute la stabilité et la légitimité à laquelle il a droit. Dans ce processus d'animation renversée chez Alice Laloy, l'humain contenu dans la marionnette est à la recherche de la trace laissée par le vivant en lui, ces vestiges de l'humain par-delà le geste mécanique. Le geste chorégraphique devient son combat pour contrer l'aliénation.

Bibliographie

Artaud, A., 1990, *Le Théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

Bene, C., 1981, *Burattino in eterno*, « Paese sera », 6 décembre 1981.

Grazioli, C., 2017, « *Insufflare l'inanimato nell'umano : Pinocchio(s) di Alice Laloy (La Cie S'appelles reviens)*, « Arabeschi », n°10, (<http://www.arabeschi.it/46-insufflare-linanimato-nellumanopinocchiosdi-alice-laloy-la-cie-sappelle-reviens>)

Laloy, A., 2019, *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, en ligne : <http://www.sappellereviens.com/wp-content/uploads/2019/04/CSR-PINOCCHIOS.6.pdf>

Lazaro, F., 1991, *Une étrange amnésie*, in Eruli, B. (dir.), « Puck, la marionnette et les autres arts », n°4 « Des corps dans l'espace », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.

Leiris, M., 1996, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard.

Leiris, M., 2014, *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

Silverster, J. J., 1857, *A Question in the Geometry of Situation*, « Quarterly Journal of Pure and Applied Mathematics », vol. 1.

Cécile Auzolle

***Pinocchio* de J. Pommerat et P. Boesmans (2008-2017) : être, devenir**

ABSTRACT: Joël Pommerat's play *Pinocchio* (Paris, 2008) is inspired by Collodi's and Comencini's works. Then, Pommerat adapted it into opera with Philippe Boesmans (Aix-en-Provence, 2017). In this theatrical combination, could Pinocchio's adventures reflect the artistic progress, from initiation to masterpieces, through lies and disobedience, in search of truth?

Keywords: Opera, theatre, Joël Pommerat, Philippe Boesmans, initiation.

À la mémoire de Patrick Davin¹

En 2017, le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence accueillait la création mondiale de *Pinocchio*, huitième opéra du compositeur belge Philippe Boesmans (né en 1936) composé sur un livret de l'auteur de spectacles Joël Pommerat (né en 1963) d'après son œuvre éponyme (2008, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe/Ateliers Berthier) inspiré autant du roman de Carlo Collodi (1883) que des deux réalisations de Luigi Comencini (mini-série en 1972 puis film pour le cinéma en 1975)².

L'écriture de contes en palimpseste développée par Pommerat depuis *Le Petit Chaperon Rouge* (2004) lui permet de faire résonner un canevas reconnu avec son univers personnel nourri d'expériences et de fantasmes. Cet univers personnel est aussi fondé sur une observation à la fois temporelle des rapports humains dans le monde contemporain et atemporelle des méandres du « sentiment d'exister »³. Par sa lecture musicale, Boesmans insuffle à *Pinocchio* un nouveau temps théâtral, ralentissant ou condensant celui de Pommerat et proposant plusieurs types d'accompagnement du spectacle originel : un soubassement fondé sur son écriture dramatique usuelle⁴ (construction de matériau thématique, réservoirs, flux orchestral traité en *Klangfarbenmelodie*, prosodie calquée au plus proche de la langue sans volonté de rupture ou de déconstruction, citation, pastiches), des illustrations (orage, bruits de la tronçonneuse, sirène, rires des oiseaux, creusement de la terre pour planter les billets...) et l'utilisation d'un trio de musiciens invités (violon et chant roms, saxophone jazz et accordéon) improvisant sur une mélodie ou un réservoir à quelques moments-clés de l'opéra.

Pinocchio est un être en devenir, à mi-chemin entre la créature mal dégrossie et le pré-adolescent. Le roman originel de Collodi, sa relecture par Comencini puis le spectacle de Pommerat et enfin l'opéra de

¹ Chef d'orchestre très investi dans la création lyrique contemporaine, partenaire privilégié de Philippe Boesmans depuis *Le Couronnement de Poppée* en 1989, décédé brutalement à La Monnaie à Bruxelles le 9 septembre 2020 alors qu'il terminait les répétitions du premier volet du « pop requiem » *Is this the end?* de Jean-Luc Fafchamps. <https://www.lamonnaie.be/fr/program/1726-is-this-the-end> [consulté le 11 septembre 2020].

² Pour la genèse et l'analyse de ce spectacle voir Boudier, M., 2015.

³ Puisée notamment dans la lecture de François Flahault.

⁴ Voir Auzolle, 2014.

Boesmans montrent chacun à leur manière non seulement les étapes de son avènement à la raison mais plus encore à l'humanité, dans la lignée des récits initiatiques. Cependant, la particularité du spectacle de Pommerat et de sa transposition opératique est d'y mettre explicitement en abyme la création artistique. La solitude du père « qui n'avait jamais eu d'enfant, ni même de femme d'ailleurs, car il était timide. » (Pommerat, 2008, p. 8/Boesmans, 2017a, p. 7), fait écho à celle de l'artiste face aux décisions qui lui incombent dans son processus créateur et qui a besoin de s'entourer de compagnes et compagnons attentifs et bienveillants : la Compagnie Louis Brouillard pour Pommerat, les directeurs d'opéra, dramaturges-metteurs en scène, chefs d'orchestre et interprètes pour Boesmans.

Examinons la position des artistes face à la paternité et aux figures paternelles. Collodi écrit son roman à la fin de sa vie, proche de la soixantaine, sans enfant ni compagne ; Boesmans, célibataire sans enfant, compose quant à lui cet opéra peu avant ses quatre-vingts ans. Le manque de descendance se fait-il sentir une fois venue la maturité ? L'enfance a toujours nourri le cinéma de Comencini, père de quatre filles, qui a réalisé *Le avventure di Pinocchio* au milieu de la cinquantaine. Si Boesmans a été longtemps épaulé par ses parents, notamment en raison d'une santé fort précaire jusqu'à ses vingt ans, Pommerat a quant à lui perdu son père en pleine adolescence et s'est réalisé comme comédien, puis écrivain et enfin auteur de spectacles, contre la volonté paternelle qui le voulait éducateur. Sans doute cette perte a-t-elle activé en lui le besoin de se confronter à la question de l'autorité paternelle, lui-même père de deux filles.

Pinocchio, le spectacle de Pommerat, commence par une salle entièrement plongée dans le noir : nécessité de couper le spectateur de ses repères sensoriels⁵, mais aussi mise en condition du public plongé dans l'univers gestationnel qui a présidé à l'avènement – peut-on parler de naissance ? – du pantin. Dans un rond de lumière évoquant l'univers du cirque apparaît le présentateur, torse nu dans le spectacle, spencer noir sur un gilet enfilé à même la peau dans l'opéra, face blanchie, yeux cernés de noir, oreilles agrandies. Cet homme étrange, passeur de l'histoire du pantin devenu garçon, est en posture d'entendre, de voir, et de permettre aux spectateurs d'accéder au monde qu'il s'apprête à révéler. Or, sur un accompagnement lancinant d'accordéon, il commence par exposer qu'il était aveugle dans son enfance. Mais un aveugle voyant, métaphore de l'artiste qui peut ne voir – presque – que le monde fictionnel qui l'habite, en l'occurrence une multitude de têtes masquées⁶ :

⁵ Voir Auzolle, 2017b.

⁶ Nous citerons désormais les deux textes : à gauche celui du spectacle d'origine (Pommerat, 2008), à droite celui du livret de l'opéra (Boesmans, 2017a). Seuls les numéros de pages et les scènes pour l'opéra (le spectacle ne comporte pas de découpage) figureront en référence dans le texte.

LE PRESENTATEUR

Une compagnie qui est là pour m'aider et me soutenir dans mon existence. Pour m'aider et me soutenir dans cette tâche qui est pour moi la plus importante du monde : ne jamais mentir, ne jamais vous mentir, ne jamais vous dire autre chose que la vérité, ne jamais dévier de la vérité, ne jamais sortir de la vérité. (p. 8)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Une compagnie qui est là pour m'aider et me soutenir dans cette tâche qui est pour moi la plus importante du monde : ne jamais mentir, ne jamais vous mentir, ne jamais vous dire autre chose que la vérité. (Prologue, p. 6)

La quête de la vérité par l'art est un paradoxe posé d'emblée par le présentateur/directeur de la troupe⁷, perçu comme le double de l'auteur. Ce jeu de miroir met-il en abyme l'intimité des créateurs ?

Si L'homme âgé/Le père est une métaphore du créateur et que Le présentateur/Le directeur de la troupe met en abyme la figure de l'artiste responsable de sa création, le personnage du pantin devenant petit garçon projette alors l'intimité de l'artiste sur le chemin de son accession à la maîtrise, entre rébellion et normalisation. Notre étude envisagera trois manifestations de cette projection : la nécessité d'une initiation à la condition humaine, les figures de la provocation, du mensonge et de la désobéissance, et enfin la résistance à la mort pour se libérer du paradoxe de l'existence. Elle sera fondée sur le texte du spectacle originel, le livret⁸ et la mise en scène de Pommerat ainsi que sur les choix musicaux de Boesmans, à la fois représentatifs de son langage personnel mais aussi ancrés dans une dimension spatio-temporelle par les emprunts aux musiques du passé, au jazz et aux musiques traditionnelles.

1. Un parcours initiatique

Ourdie dans le contexte maçonnique dans lequel aurait baigné Lorenzini/Collodi⁹, l'histoire du pantin devenu petit garçon de chair et d'os est celle de la nécessaire initiation à la condition humaine, après la fabrication d'un prototype expérimental, métaphore de la naissance :

⁷ Joël Pommerat change le nom de ce personnage entre l'édition du texte du spectacle et le livret de l'opéra.

⁸ Le livret est une adaptation du texte originel, réalisée conjointement par Boesmans et Pommerat entre 2015 et 2017. Il s'agit essentiellement d'une contraction du texte et d'un travail sur les sonorités de la langue - notamment des voyelles, afin de favoriser l'émission chantée.

⁹ Si son appartenance à la franc-maçonnerie n'est pas confirmée, moult exégètes dissertent sur la dimension maçonnique de *Pinocchio* et rattachent son auteur à cette tradition. Voir Giovanni Malevolti, *Pinocchio, mio fratello. L'iniziazione massonica e la favola di Pinocchio*, <http://www.freemasons-freemasonry.com/pinocchio.html> [consulté le 9 août 2020].

LE PRESENTATEUR

Son idée était de sculpter à partir de cet arbre quelque chose...

une chose la plus ressemblante possible à un modèle humain. (p. 10)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Son idée était de fabriquer avec le bois une statue humaine, une créature [...] (sc. 1, pp. 16-17)

Référence à la taille de la pierre brute qui désigne le travail que doit accomplir le nouveau maçon, l'apprenti, pour affûter sa personnalité d'avant l'initiation au fil de son parcours jusqu'à la maîtrise (Mainguy, 2006, pp. 25-33) ? Il peut aussi s'agir de la prise de conscience de ce qui lui reste à accomplir lorsqu'un être humain se retrouve face à un impératif de nature artistique.

LA FEE

Est-ce que tu n'en as pas assez d'être cette sorte de créature sans cervelle ?

Qui ne réfléchit à rien,

qui finit en prison,

cette chose un peu ridicule il faut bien le dire,

ce pantin quoi ?

Qui va au-devant de tous les malheurs...

Ca ne te fatigue pas de ne pas être

un vrai petit garçon ? (p. 46)

LA FEE

Pinocchio

Ca ne te fatigue pas de ne pas être

un vrai petit garçon ? (sc. 13, p. 129)

Déconstruire pour mieux reconstruire dans un équilibre entre conscience et connaissance : tout est ici nécessité de confrontation et d'apprentissage pour devenir un humain, ou un artiste.

Or, à la fin des années 1980, entre son premier métier de comédien et celui de metteur en scène, Pommerat a passé quatre années à écrire. Des années de silence au monde, de repli sur soi et sur ses désirs, d'auto-formation par la lecture et l'écriture. Pour subvenir à ses besoins, il exerce le métier de modèle pour le sculpteur Philippe Parodi¹⁰ dont il admire encore aujourd'hui l'engagement dans sa discipline artistique. Se sent-il alors dans la posture du pantin en devenir qui hurle pendant le façonnage de la bûche ? La métaphore de la sculpture revient volontiers dans son discours sur le théâtre. De son expérience de modèle, Pommerat garde en tous cas le sens de la présence, de ce que le sculpteur capte et restitue dans ses œuvres en dehors de tout réalisme, et la manière de donner vie à un matériau inanimé

¹⁰ Voir notamment <http://parodi-vip-art.com> [consulté le 9 août 2020].

par la force suggestive de l'art. Le premier effort à fournir est donc la patience, en écho au silence et à l'observation de l'apprenti. Or, comme Pinocchio ne semble pas avoir compris cette leçon préliminaire, le juge lui en impose une seconde lors de son emprisonnement, à l'image des phases de doute et d'isolement que peuvent connaître les créateurs. La scène est traitée différemment dans les deux versions. Dans le spectacle seul le présentateur raconte, alors que dans l'opéra Pommerat a réduit la narration à une simple contextualisation temporelle et la mise en musique de Boesmans permet au public de faire le lien entre les situations, notamment grâce à la superposition des voix et des plans sonores. Et dans ce moment d'introspection, Pinocchio pense à son père :

LE PRESENTATEUR

Par moments

il regrettait même de ne pas avoir été suffisamment aimable avec son père.

Un jour qu'il pensait à lui justement

par la fenêtre de la prison il vit passer sur la route au loin un homme qui ressemblait à son père et qui marchait, les yeux hagards, comme s'il cherchait quelqu'un

il crut comprendre que cet homme appelait : Mon fils !

Mon fils où es-tu ?

C'était son père évidemment

il l'appela

de toutes ses forces :

Papa, Papa !

Mais la route était trop loin

et l'homme ne l'entendit pas.

Enfer !

Son père disparut. (p. 35)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Les minutes passaient lentement, les heures aussi.

[ensemble]

Les semaines passaient lentement, les mois aussi.

LE PANTIN

Je souffre je souffre papa...

Je suis seul papa. Je suis seul.

J'ai peur.

[seul]

Viens me chercher papa.

Viens me chercher

LE PERE

Mon fils où es-tu ?

Mon petit garçon

LE PANTIN

J'ai peur

LE PERE

Où es-tu ?

[ensemble]

LE PANTIN

J'ai froid

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Les semaines passaient lentement.

LE PERE

Reviens à la maison.

[*seul*]

LE PANTIN

Viens me chercher papa.

LE PERE

Où es-tu mon petit garçon ?

LE PANTIN

Viens me chercher papa.

LE PERE

Reviens Reviens Reviens. (sc. 11, pp. 94-97)

La musique rom¹¹ qui s'élève du plateau occupé par une cage, où, après cette scène poignante, Pinocchio pleure tout en essayant d'échapper aux tracasseries de ses voisins de cellule, creuse encore l'espace de la solitude en renvoyant le spectateur d'opéra de la fin des années 2010 à la crise des migrants et au choc des cultures dans les lieux d'accueil¹². Puis Pinocchio pensera à sa fée lorsqu'il aura été noyé par le fabricant de tambours :

LE PRESENTATEUR

Il n'était pas triste

il ne pensait pratiquement à rien

si

il pensait à la fée, sa fée

mais c'était trop tard. (p. 69)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Le pantin n'était pas triste.

Il ne pensait presque à rien.

Il pensait à sa fée sa fée. (sc. 20, pp. 187-188)

Ainsi, dans l'adversité, il apprend à écouter son cœur, il reconnaît et apprivoise peu à peu le poids de l'attachement et de la gratitude. L'artiste, quant à lui, se nourrit d'un retour périodique aux auteurs tutélares.

La socialisation fait nécessairement partie de cette initiation, avec les risques et les périls que comporte l'apprentissage de l'altérité : identifier les vrais et les faux amis. Dans ce cheminement, le rôle du père (du

¹¹ Réalisée plus que réellement improvisée, en dépit des indications sur la partition (Boesmans, 2017a, sc. 11, p. 98), par le trio Fabrizio Cassol (saxophone alto), Philippe Thuriot (accordéon), et Tcha Limberger (chant et violon).

¹² Cette scène, très amplifiée dans l'opéra, renvoie à l'expérience de cure en sanatorium de Boesmans à l'âge de 12 ans et aux épisodes de nostalgie qu'il a alors traversés. De cette époque datent ses premiers jeux avec l'écho et la réverbération dans les montages, dont on retrouve la trace ici et dans les retrouvailles au fond du ventre du monstre marin.

mentor) est de tirer l'enfant (l'artiste en herbe) au-dehors de la sphère maternelle (familiale) puis familiale (académique) et de lui confier les codes pour apprendre à vivre et suivre sa destinée en autonomie et libre arbitre : dès le début du spectacle et de l'opéra, le père de Pinocchio invite le pantin à fréquenter l'école pour apprendre un métier et pouvoir gagner sa vie, mais aussi de se confronter à autrui.

L'apprentissage de la condition humaine et artistique passe aussi par la résistance au désir.

Au bout d'un moment, n'y tenant plus, il monte sur l'estrade, Ne pouvant se contenir le Pantin monte sur l'estrade, enlace la serre la jeune femme dans ses bras et la couvre de baisers. (p. 22) jeune femme et l'embrasse avec passion » (sc. 5, p. 56)

Ne résistant pas au désir d'enlacer la chanteuse de cabaret, Pinocchio est arrêté, aux deux sens du terme : stoppé dans son élan sensuel et mis devant ses responsabilités face au directeur de l'établissement. Or, manifestement, le désir passe par la musique : dans l'opéra de Boesmans, on observe à cet endroit la première rupture dans le discours musical. En effet, le compositeur confie l'accompagnement à un trio saxophone/ accordéon/ violon qui improvise sur scène sur une mélodie ostensiblement ancrée en *la* majeur que Boesmans qualifie de « rengaine » (Boesmans, 2017a, pp. 4 et 55), mais dont les paroles sont empruntées à « L'Enfer » de la *Divine comédie* de Dante. La sensualité dégagée par la tonalité affirmée et la carrure (deux fois huit mesures et coda de quatre mesures) apparentent à une « musique de pizzeria »¹³, cette brèche dans le langage sophistiqué de Boesmans. Le personnage irréel du spectacle devient, sous la plume de Boesmans, une chanteuse ivre, titubante et aguicheuse. Cet effet contrastant stimule le désir du pantin/adolescent, comme l'artiste peut vouloir succomber à la facilité.

Cette initiation passe encore par l'apprivoisement de la surprise et, dans le monde de l'art, de la dimension aléatoire de la réception des œuvres. Celui qui doit punir (le directeur du cabaret) est magnanime :

LE PRESENTATEUR

En écoutant ça le directeur ressentit à nouveau de la pitié.

Il se remit donc à éternuer de plus belle

C'en était presque douloureux pour lui.

Pour arriver à se calmer

le directeur ouvrit le tiroir de son bureau

il prit une liasse de billets qui se trouvait à l'intérieur

c'était une grosse somme d'argent. (pp. 23-24)

LE DIRECTEUR DU CABARET

Grosse crise d'éternuement. Il fait signe au pantin d'arrêter de parler. Il ouvre un tiroir, sort un coffre, ouvre le coffre et sort les billets. Les billets s'éparpillent partout. Le pantin les ramasse.

Voilà c'est de l'argent. (sc. 5, pp. 61-62)

¹³ Philippe Boesmans, entretien avec Cécile Auzolle, Aix-en-Provence, 9 juin 2017.

Dans le spectacle, le présentateur raconte la scène posté à jardin tandis qu'elle est mimée par les protagonistes, oralisée dans un simulacre de langage formant une polyphonie théâtrale. Dans l'opéra, le texte est synthétisé et la scène est explicitement représentée dans un bref duo entre Pinocchio et le directeur accompagné par ses trois d'acolytes (rôles muets).

En revanche, celui qui doit dire la loi (le juge) est injuste jusqu'à la caricature. Dans le spectacle, la scène est débitée entre deux roulements de tambour comme l'énonciation d'une condamnation après une justice expéditive. En revanche, pour s'accorder à l'état d'esprit caustique de Pommerat, Boesmans retrouve son goût du pastiche en accompagnant cette scène d'une musique pseudo baroque¹⁴ à la Charpentier évoquant la cour de France, l'absolutisme du Roi et la corruption des institutions.

LE JUGE

Je comprends très bien ce qui s'est passé il y a pas besoin
de me faire un dessin supplémentaire vous êtes une de
ces innombrables victimes de la société

je compatis à votre malheur de tout mon cœur,
la question est réglée.

Messieurs, emmenez-moi ce jeune homme qui a été
trompé, sali, et surtout lâchement atteint dans son
innocence,
cette jeune personne, qui est une des plus malheureuses
victimes qu'il m'a été donné de voir depuis longtemps,
emmenez-la-moi directement en prison, où elle purgera
sa peine, dix mois d'enfermement complet dans le
recueillement et le silence (p. 34).

LE JUGE

Je compatis à votre malheur.

[*parlé*] Messieurs, occupez-vous de cette pauvre victime,
lâchement atteinte dans son innocence
Amenez-la directement en prison, où elle purgera pour
sa peine, dix mois d'enfermement complet. (sc. 10,
p. 91).

Il s'agit d'apprendre sinon à identifier l'ambiguïté des situations, du moins à en gérer les conséquences, tout comme l'artiste gère émotionnellement et économiquement les retombées d'un succès ou les conséquences d'un échec, notamment par la réflexion et l'isolement. Cet épisode, d'autant plus cruel qu'il est traité sur le mode de la dérision et de l'humour noir, permet à Pommerat de stigmatiser la société et ses organisations.

Malgré ces étapes formatrices, force est de constater que :

¹⁴ Boesmans avait déjà utilisé ce procédé à la scène 4 de *Reigen* (1993) en orchestrant et détournant le choral de Bach BWV 12 « *Was Gott tut, das ist wohlgetan* », pour accompagner la jubilation de l'accomplissement de l'acte sexuel par le jeune homme avec la femme mariée après sa première déconfiture.

PREMIER ESCROC (*à la fée*)

C'est pas facile de refuser quelque chose à un enfant.
(p. 21)

1er ESCROC *à la femme élégante*

Ils sont tellement adorables les enfants de nos jours.
On ne sait plus rien leur refuser. (sc. 5, p. 55)

Cette boutade, très légèrement teintée de belgianisme dans l'opéra (« sait » pour « peut »), conclut la scène poignante du père qui se dépouille pour acheter un livre neuf au pantin et du simulacre de sacrifice des escrocs prenant le livre en échange de l'entrée au cabaret. Autrement dit, en dépit de la ligne que l'adulte se doit de tenir pour mener à bien l'éducation d'un enfant, la tentation peut être grande pour lui de céder à son charme. Lorsque cette faiblesse potentielle de l'adulte est ressentie par l'enfant, il l'exploite alors instinctivement : l'insolence est l'une des caractéristiques de Pinocchio, dans l'imaginaire de Pommerat.

2. Provocation, mensonge et désobéissance

« LE PANTIN Ah ben ça c'est mieux, c'est plus agréable dis donc ». (p. 11/sc. 1, p. 20) L'insolence des premiers mots de Pinocchio à son père le situent d'emblée dans une dimension de provocation caractéristique de l'adolescence, du moment où l'enfant en voie de puberté se détache de ses parents pour accéder à son autonomie. Et dès la deuxième réplique : « C'est long encore ? j'en ai marre » (ib./sc. 2, p. 22) il affirme son impatience. Juste après, lorsque Pinocchio demande de la nourriture à son père, le surréalisme de la situation - un morceau de bois taillé qui a faim – se change en humour chez Pommerat, à travers la langue employée par le pantin à peine dégrossi qui s'exprime comme un adolescent possédant tous les codes de la manipulation des adultes, notamment en s'appuyant sur leur culpabilité et en exerçant un chantage affectif :

LE PANTIN

Alors donne-moi à manger au lieu de rester là à me regarder avec tes yeux de poisson cuit, comme si tu m'avais jamais vu.

Trouve une solution, réfléchis !

Il faut que je me déplace ?!

Je te dénonce si tu me donnes pas à manger immédiatement c'est pas vrai ! En plus d'être vieux t'es pauvre ! Alors ça c'est la meilleure de la journée. (p. 14)

LE PANTIN

Alors donne-moi à manger ! au lieu de rester là comm' un poisson cuit.

Je te dénonce si tu ne fais rien.

T'es vieux.

T'es pauvre !

C'est la meilleure de la journée, ça. (sc. 3, p. 32-33)

Et Pinocchio réutilise l'arme du chantage lorsqu'il s'agit de récupérer un livre pour aller à l'école :

LE PANTIN

Non mais je rêve ! Je vais pas aller à l'école avec un vieux livre en plus, déjà je fais un effort mais tu comprends rien. [...] Mais il est hors de question que j'aille à l'école avec un livre qui a déjà servi et que je me ridiculise, j'en ai vraiment marre de toi je te le dis, si j'ai pas un livre neuf moi je me recouche. (p. 17)

LE PANTIN

Mais je rêve. J'aurais l'air de quoi moi avec ça ! (sc. 3, p. 40)

À chaque fois que se présente une forme d'autorité douce, fondée sur le raisonnement, Pinocchio emploie la provocation verbale et l'insolence. Nous l'avons vu avec son père, mais c'est aussi le cas avec la fée, lorsqu'elle lui déconseille de vendre son livre d'école pour entrer dans le cabaret (p. 21/ sc. 4, p. 54) ou quand elle le met en garde contre les mensonges qui risquent de le livrer aux assassins :

LE PANTIN

Non mais écoutez-la
ça va pas bien la tête, faut se faire soigner toi dis donc
dégage de ma vue tu me prends pour quelqu'un d'autre.
[...]
Sortez-la maintenant, c'est une folle qui me suit partout.
(p. 39-40)

LE PANTIN (*parlé*)

Non mais écoutez-la,
ça va pas dans la tête.
Sortez cette folle
Elle me suit partout. (sc. 12, p. 110)

Ne retrouve-t-on pas ici la nécessité de tuer le père ou de faire table rase qui parcourt l'art et la littérature depuis la nuit des temps ? Éduqué par ses pairs, le jeune artiste croit en son unicité et s'affirme afin de trouver sa vérité. Pinocchio est donc présenté comme agressif, pulsionnel et irrespectueux. L'épisode de la prison le rend plus pragmatique mais toujours aussi violent dans ses idées. La presque mort par noyade affûte son jugement avant qu'il ne se débarrasse définitivement de son orgueil et de sa logorrhée en soulant le monstre marin. Aussi bien dans le spectacle que dans l'opéra, il ne lui restera plus à la dernière

scène qu'une politesse bienveillante à l'égard des errances de sa jeunesse et un regard indulgent envers le pantin inanimé posé sur la chaise¹⁵.

Dès sa sortie du nid, sur son trajet vers l'école, le pantin est confronté au mensonge, arme principale des personnages négatifs (escrocs, juge, marchand d'ânes), tandis qu'il reste sourd à la vérité, apanage des personnages positifs (père, fée, directeur de cabaret, maître d'école). Entre les deux se situent les humains qui se débrouillent avec la vérité, soit pour flatter leurs penchants néfastes (le mauvais élève), soit pour s'enrichir (le directeur de cirque, le marchand de tambour). En vertu de sa maladroite analyse des situations et d'un orgueil démesuré, Pinocchio se drape dans le déni de sa situation et ment grossièrement. Pourtant, la sagesse populaire ne dit-elle pas que « la vérité sort de la bouche des enfants », ce qu'amplifie encore Hugo von Hofmannsthal en affirmant que « seuls les artistes et les enfants voient la vie comme elle est » (Hofmannsthal, 1979, p. 228) ? Enfants et artistes réunis dans un même mouvement pour aider les adultes dans leur appréhension d'un monde dont la monstration de la cruauté est l'un des piliers du théâtre de Pommerat et le choix délibéré de Boesmans pour les livrets de ses opéras ? Pinocchio ferait-il office de bouc émissaire ?

Après l'épisode des assassins qui lui a valu d'être pendu, sauvé par la fée, il continue à la provoquer en niant d'avoir un père, de mentir et d'être pauvre. Cette fois, ses provocations sont tellement cuisantes qu'elles s'assortissent du fameux allongement du nez, souligné chez Pommerat par la diffusion d'un son d'alarme particulièrement strident et dans l'opéra de Boesmans par une sirène actionnée par l'un des percussionnistes en trois occurrences de plus ou moins sept secondes en *crescendo* à chaque fois (Boesmans, 2017b, p. 219-221).

La désobéissance est attisée par la tentation qui passe par la parole séductrice, déployée par les deux escrocs comme par le marchand d'ânes relayé par le mauvais élève :

LE MAUVAIS ELEVE

Tu vas toujours faire seulement ce que les autres te disent de faire

tu vas toujours passer tes journées à transpirer avec ta tête, cloué sur ta chaise comme Jésus-Christ, à travailler comme un vulgaire insecte, travailler comme une bête, travailler au lieu de vivre, au lieu de te marrer. (p. 58)

LE MAUVAIS ELEVE

Tu vas encore passer tes journées à travailler comme une bête. (sc. 16, p. 156-157)

¹⁵ Toujours facétieux, Boesmans travaille désormais à l'adaptation de *On purge bébé* de Feydeau, itinéraire désopilant d'un enfant qui finit par instrumentaliser les adultes, à l'opposé de la morale développée dans *Pinocchio*.

Cette parole peut aussi s'entendre comme l'invitation du monde de l'argent à dévoyer l'artiste de sa ligne directrice et de l'inciter au profit. Pinocchio commence par désobéir en cédant à la tentation - entrer dans le cabaret, enterrer son argent pour qu'il se transforme en arbre à billets, une première expérience catastrophique qui le conduit à dix mois de prison. Malgré tout, et après une longue période d'obéissance et d'application en conformité avec les règles de la famille et de l'école, Pinocchio décide à nouveau et contre toute attente de rejoindre « le pays de la vraie vie » (Boesmans 2017a, p. 162), ce qui lui semble son premier acte de libre-arbitre, son entrée dans la vie d'adulte. Or il s'agit d'un nouvel attrape-nigaud conclu par sa transformation en âne : pour l'humain comme pour l'artiste, les tentations de crédulité et de facilité sont nombreuses.

On remarque que, dans les deux cas, la musique joue un rôle important en ce qu'elle met le corps en action, et, au-delà du corps, le désir et la nécessité pulsionnelle de ne pas se conformer à l'injonction de l'éducateur (père ou fée). Il s'agit de la première confrontation du pantin à la relation entre lui-même et l'autre, ce qu'on pourrait appeler l'altérité : « [...] en actualisant chez ceux qui la jouent et l'écoutent le sentiment de leur être, la musique établit entre eux aussi un contact : l'expansion de soi qu'elle procure est une expansion dans un être à plusieurs » (Flahault, 2013, p. 474). Tout d'abord la musique du cabaret symbolise le désir charnel, puis la musique de danse stimule le mouvement du corps par opposition à l'immobilité de la concentration scolaire raillée par le mauvais élève qui invite ses pairs à danser, avant que, dans l'opéra, les adolescents n'entonnent un chœur jubilatoire au moment de leur départ : « Partons partons nombreux/partons vers le bonheur/partons vers la vraie vie et le bonheur » (Boesmans, 2017a, sc. 16, p. 163-164).

Cédera-t-on ou non au désir ? Comment reconnaître le désir mortifère du désir constructif, « transformer l'envie impuissante – l'envie mauvaise et destructrice – en une envie constructive et bonne » (Flahault, 2013, p. 473) ? La parole serait-elle nuisible tandis que le silence serait salvateur ? Après ces multiples tentatives, toutes plus pitoyables les unes que les autres et cruellement punies, le premier acte unissant à la fois réflexion et transgression pour un résultat positif – silence de la préméditation et parole ininterrompue pour étourdir le poisson – est la ruse qui permet à Pinocchio ainsi qu'à son père d'être éjectés du ventre du monstre marin, symbole d'une nouvelle naissance. Cette action rédemptrice du fils pour le père témoigne de la nécessité de s'adapter aux situations, de garder le pouvoir de contester la légitimité des ordres quand la réflexion et l'analyse laissent penser qu'ils ne sont pas la meilleure solution, ce que résume ainsi le père, la nuance de bienveillante moquerie disparaissant dans l'opéra :

L'HOMME ÂGÉ

Je voulais te dire que je ne regrette pas d'être rentré chez nous et même je te remercie de m'avoir un peu menti pour me décider à le faire.

Sans toi je ne serais jamais rentré. (p. 79)

LE DIRECTEUR

Le père lui reprocha de ne pas avoir respecté sa promesse et même de lui avoir un peu menti. (sc. 23, p. 211)

3. Résistance à la mort

Car cette faculté d'adaptation, de contestation et de ruse est une forme de résistance. Le *Pinocchio* de Pommerat et Boesmans pose la dialectique d'une résistance infantile à l'autorité (ne pas aller à l'école, mentir) et de la résistance à la facilité de penser (accepter l'injustice, se résigner) qui trouve son incarnation dans le personnage maternel de la femme/fée. Elle apparaît dans les moments de danger, endossant aussi la dimension de conscience de Pinocchio. Car la voix de la mère est aussi celle qui résonne implicitement quand l'enfant grandi se retrouve seul face aux décisions vitales, face à un danger de mort.

Les racines maçonniques de *Pinocchio* nourrissent les étapes de son parcours qui s'apparente à la traversée des quatre éléments aristotéliens par l'impétrant lors de son initiation¹⁶. Il s'agit d'être symboliquement purifié par ce qui constitue le socle-même de toute vie.

L'épreuve de la terre consiste ici tout d'abord dans l'enterrement de l'argent, symbolique de sa crédulité et de son manque de discernement, puis dans l'enfermement injuste en prison, laissant à Pinocchio le temps de méditer sur lui-même et sur la société.

L'épreuve de l'air consiste ensuite dans la pendaison par les assassins à la suite de la forfanterie du pantin qui persiste à clamer sa richesse : sa nature boiseuse lui permet de résister à la mort dans une lente agonie qui le réduit à l'état de branche et dont le délivre la fée.

Il aurait pu échapper à ces deux premières épreuves en faisant montre de constance et en prenant en compte sa chance d'avoir inspiré la pitié au directeur de cabaret puis aux assassins qui lui ont tendu une perche pour ne pas être tué. Pitié encore que celle qui anime la fée lorsqu'elle le délivre de la pendaison et lui offre de devenir « un vrai petit garçon », sauf que cette métamorphose humaine, si elle densifie son existence, elle en signe inéluctablement la finitude. La fête de la naissance que promet la fée à Pinocchio à mi-parcours de l'opéra pour le récompenser de ses efforts existe dans toutes les sociétés, religions ou civilisations sous différentes formes pointant toutes le moment où le groupe reconnaît la maturité de

¹⁶ Voir Mainguy, 2006, pp. 141-147 et André-Gedalgé, 2015, p. 95.

celui qui n'est désormais plus un enfant, mettant un terme à la période d'initiation¹⁷. À l'opéra, la fête sert de levier à la dramaturgie par sa dévastation¹⁸, ce qui est bien le cas ici. Ce *Pinocchio* pose ainsi que les véritables évolutions d'un être humain adviennent dans l'ombre et progressivement, en dehors de toute démonstration.

La troisième épreuve est celle de l'eau : l'âne Pinocchio est noyé par le fabricant de tambours auquel l'a vendu le directeur de cirque, dépité de n'avoir pu en faire l'animal savant qui lui aurait assuré la prospérité. L'âne se résigne à être dévoré par « des centaines et bientôt des milliers de petits poissons » (Pommerat, 2008, p. 69)¹⁹ qui le réduisent à son état originel de morceau de bois sculpté. À cette occasion, il apprend le laisser-aller, l'abandon, la confiance en sa destinée, quelle qu'elle soit : « il pensait à la fée, sa fée, mais c'était trop tard » (ib.)²⁰. Après cette métamorphose qui s'apparente à nouveau à la taille de la pierre brute, vient la quatrième épreuve, celle du feu, que Pinocchio vit dans le système digestif du monstre marin qui l'a englouti. Devant cet élément qui pourrait cette fois lui être fatal compte-tenu du bois dont il est fait, il utilise son cœur et son intelligence pour se sauver, et cherche à sauver son père.

Ces différentes épreuves impliquent une résistance à l'angoisse devant l'inconnu et une confiance inconditionnelle dans l'expérience qui se transmet *ipso facto* de génération en génération, à l'image de ce que devrait être la transmission intergénérationnelle à l'intérieur d'une famille. Or Pinocchio est l'improbable fruit d'une famille monoparentale, d'un homme âgé et timide, en butte à son indulgence vis-à-vis de cet enfant inespéré. Au fil de son parcours, la marionnette comprend que l'homme ne peut exister sans une « compagnie », qu'il doit démêler les bons des mauvais amis et ouvrir les yeux sur la duplicité de l'âme humaine pour chercher à « être un humain » (Mozart, 1985, pp. 140-141)²¹. Cette sentence du grand prêtre Sarastro au deuxième acte de *La Flûte enchantée* de Mozart et Schikaneder, opéra maçonnique s'il en est, résume aussi bien le parcours de Tamino et Papageno, chacun dans une acception différente de l'humanité en fonction de sa personnalité, que celui de Pinocchio, invité, par l'expérience, à trouver la voie de la sagesse et de la bienveillance. Cet humain sera plus avisé qu'une simple créature de plumes

¹⁷ Voir Duvignaud, 1991.

¹⁸ Voir Auzolle, 1995.

¹⁹ Cette phrase n'est ni reprise ni adaptée dans le livret.

²⁰ La scène est très condensée dans l'opéra : « LE DIRECTEUR DE LA TROUPE/ À ce moment-là, l'âne qu'il était devenu commença à se décomposer. À la place de l'âne c'est son corps de pantin qui commença à réapparaître. Bientôt il se retrouva comme avant. Il retira la corde qu'il avait au pied et remonta à la surface ». (Boesmans 2017a, p. 189-190).

²¹ « *In diesen heil'gen Hallen/ Kennt man die Rache nicht, / und ist ein Mensch gefallen, / führt Liebe ihn zur Pflicht. / Dann wandelt er an Freundes Hand/ vergnügt und froh ins bess're Land. / In diesen heil'gen Mauern, / wo Mensch den Menschen liebt, / kann kein Verräther lauern, / weil man dem Feind vergiebt. / Wen solche Lehren nicht erfreun, / Verdienet nicht ein Mensch zu sein.* » (Mozart, 1985, p.140-141)

Nous proposons cette traduction littérale : « Dans ces salles vénérables/on ne connaît pas la vengeance/et si un homme a failli/l'amour le conduit vers le devoir./Puis il avance guidé par des mains amicales/content et joyeux/ vers le pays du Bien./ Dans ces murs sacrés/où l'humain aime les humains,/aucun traître ne peut épier/parce qu'on pardonne à l'ennemi./Qui ne se réjouit pas de ces enseignements/ne mérite pas d'être un humain).

(Papageno dans l'opéra de Mozart) ou de bois comme l'est Pinocchio lorsqu'il sort de la matrice paternelle.

Et comme dans tout conte, la dernière phrase éclaire les péripéties :

LE PRESENTATEUR

À partir de ce jour on peut dire que la vie commença pour de bon. (p. 80)

LE DIRECTEUR

À partir de ce jour on peut dire que la vraie vie commença pour de bon. (Épilogue, p. 219)

Ainsi, la compagnie aide l'auteur de spectacles orphelin de père depuis l'adolescence à s'accomplir, structurer son temps, à penser son avenir, sa trajectoire. Le compositeur célibataire et sans enfants reconnaît à la mise en musique de phares de la littérature théâtrale contemporaine les vertus d'un processus de création qu'il assimile à l'enfantement²², sachant qu'il vit ensuite dans la résonance de la prise d'autonomie de cette joyeuse bande de rejetons : créations, captations, récréations. Dans les deux cas, la conception puis la réalisation des œuvres confère aux créateurs une forme d'immortalité, de résistance à la finitude.

LE PRESENTATEUR

L'homme travailla si bien, avec tellement de génie, que quelques jours plus tard le résultat en fut extraordinaire, tellement extraordinaire que c'en était presque effrayant.

C'était un résultat qui se rapprochait quasiment de la vérité. (p. 12).

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

L'homme travailla merveilleusement bien. Quelques jours plus tard le résultat était extraordinaire. C'était un résultat qui touchait quasiment la vérité. (p. 25)

Pommerat assimile ainsi le père de Pinocchio à l'artiste et la créature à l'œuvre d'art. Le personnage de la marionnette devenant être vivant plus vrai que vrai apparaît alors dans son rapport à l'autorité masculine dans ses figures positives (père sacrificiel, directeur de cabaret magnanime, maître d'école zélé et bienveillant) et négatives (escrocs menteurs, juge injuste, marchand d'ânes intéressé, directeur de cirque cupide et violent, fabricant de tambours pragmatique) que l'on peut relire en artiste, interprète, directeur de salle (figures positives), censeur, tourneur, critique (figures négatives). Ces jeux de miroirs entre les personnages masculins mettent en abyme les itinéraires humains et artistiques de Boesmans comme de Pommerat. Dans le cas de ce dernier nous assistons à un double dédoublement : celui que le public

²²Voir Auzolle, 2017, p. 252.

identifie comme le présentateur est explicitement posé comme le double du directeur de compagnie, qui chante ou qui s'exprime en mélodrame²³ ou simplement en parlant sans aucun accompagnement²⁴, tandis que le père apparaît comme le créateur face à sa créature. Or on sait que Pommerat est à la fois l'un et l'autre, depuis les origines. De même, les deux techniques vocales du directeur de troupe correspondent à deux faces de ce personnage : lorsqu'il parle on entend la voix du directeur de troupe, et lorsqu'il chante celle du narrateur de l'histoire de Pinocchio. Sous des allures bonimenteuses résidant notamment dans la tenue d'un micro dans sa main, il énonce l'opinion de celui qui a la responsabilité de la troupe, du théâtre, il donne son point de vue personnel sur l'action ou il prend de la distance vis-à-vis de son récit sous forme d'*a parte*. Lorsqu'il chante en arioso, il déroule sobrement le fil de l'intimité du père et de Pinocchio et les rapports de la créature avec les autres personnages, se mettant même dans la peau de certains protagonistes, comme l'un des escrocs ou le directeur de cirque dont il enfle explicitement les vestes²⁵. Dans la mise en voix des retrouvailles dans le ventre de la baleine, Boesmans ouvre la perspective plus loin encore : le père et le fils s'entendent avant de se voir et leurs voix s'évanouissent l'une dans l'autre en écho. La solution choisie par Boesmans pour réaliser cet effet est de placer en coulisses le mauvais élève et la fée pour faire l'écho de la voix de Pinocchio et le directeur pour faire l'écho de celle du père, caractérisant ainsi la double nature de l'être humain en devenir et le double social dans l'autre (Boesmans, 2017a, pp. 194-198).

Au-delà de la mise en parallèle puis en abyme des conditions humaine et artistique, ce *Pinocchio* interroge : comment réussir à dompter ses passions et penchants pour accéder à une forme de vérité qui permette d'accéder à la bienveillance, au respect de soi et à celui d'autrui ? Si le présentateur/directeur de la troupe pose d'emblée que l'histoire est à la fois « extraordinaire (Pommerat, 2008, p. 7) et « vraie » (ib.), la dialectique entre le mensonge et la vérité qui irrigue *Pinocchio* est relue par Pommerat dans *Contes et légendes* (2019) qui révèle la porosité des frontières entre le charnel et le mécanique. Le jeu entre mensonge et vérité, réalité et illusion apparaît alors comme le point névralgique de l'opéra et du spectacle vivant.

²³ En déclamant/parlant sur un accompagnement orchestral.

²⁴ Notamment dans l'introduction de la sc. 14, (Boesmans, 2017a, p. 134)

²⁵ « *Le directeur de la troupe enfle une veste de dresseur de cirque et va se mettre au centre des spectateurs* » (Boesmans, 2017a, p. 179).

Bibliographie

André-Gedalgo, A., 2014, *Essai sur l'ésotérisme initiatique des contes de fées*, in Gedalgo, A., Mainguy, I., (dir.), *Contes et opéras, un chemin d'éveil*, Paris, Dervy, pp. 87-123.

Auzolle, C., 1995, *Études pour une esthétique de la fête dans le théâtre lyrique, des Noces de Figaro (1786) à nos jours*, Lille, Atelier de reproduction des thèses.

Auzolle, C., 2014, *Vers l'étrangeté ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, Arles, Actes sud.

Auzolle, C. (dir.), 2017a, *Philippe Boesmans, un parcours dans la modernité*, Château-Gonthier, Aedam Musicae, coll. « XX-XXI^e siècles ».

Auzolle, C., 2017b, "Trouble persistant". *De l'expérience sensorielle à la quête de sens : Au monde de Joël Pommerat (2004)*, in « Itinera, Rivista di filosofia e di teoria delle arti », Università degli Studi di Milano, n° 43, (<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/8730>)

Boesmans, P., 2017a, *Pinocchio opéra sur un livret de Joël Pommerat*, chant-piano, Paris, Jobert.

Boesmans, P., 2017b, *Pinocchio opéra sur un livret de Joël Pommerat*, conducteur, Paris, Jobert.

Boesmans, P., *Pinocchio*, captation audio et vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=1LYsoHOuecM> [consulté le 11 septembre 2020].

Boudier, M., 2015, "Postface", in Pommerat, J., 2008, *Pinocchio*, Arles/Sartrouville, Actes sud/Théâtre de Sartrouville, coll. "Babel" n° 1313, pp. 81-124.

Duvignaud, J., 1991, *Fêtes et civilisations* suivi de *La fête aujourd'hui*, Arles, Actes sud.

Flahault, F., 2013, *Le Sentiment d'exister* [deuxième édition], Paris., Descartes & C^{ie}.

Hofmannsthal, H. von, 1979, *Ein neues Wiener Buch*, in *Reden und Aufsätze 1*, Frankfurt/Main, Fischer.

Mainguy, I., 2006, *La Symbolique maçonnique du troisième millénaire*, Paris, Dervy.

Mozart, W. A., 1985, *The Magic Flute (Die Zauberflöte) in full score*, New York, Dover Publications, reprint
Leipzig, C.-F. Peters n° 5714.

Pommerat, J., 2008, *Pinocchio*, Arles/Sartrouville, Actes sud/Théâtre de Sartrouville, coll. "Babel" n° 1313.

Pommerat, J., s.d., *Pinocchio* [captation, document interne de la Compagnie Louis Brouillard].

Massimiliano Coviello

Da Pinocchio a *Westworld*. Epopea e fallimento del ricominciamento

ABSTRACT: According to Emilio Garroni, Pinocchio is a character able to reproduce and multiply starting from an underlying contradiction, that is his "race towards death". Starting from this structural matrix, the essay will analyze the figure of the cyborg in the TV show *Westworld* (2016-) as a translation of Collodi's character. The analysis will focus on the becoming of the character and particularly on the transformative possibilities of inorganic matter into a subject capable of experiencing the world and organizing their own memories.

Keywords: Cyborg, Intersemiotic Translation, Emilio Garroni, *Westworld*.

1. Pinocchio: una fatale contraddizione

Quanti Pinocchio esistono? Almeno due – il primo da intendersi come matrice del secondo –, se ci si attiene alla celebre analisi compiuta da Emilio Garroni, che legge “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” (Garroni, 1975, p. 51). È importante sottolineare che il secondo Pinocchio, non è il seguito del racconto che si sviluppa a partire dal quindicesimo capitolo, in cui il burattino viene impiccato dai cattivi compagni, ossia il Gatto e la Volpe, bensì è il romanzo nella sua interezza, dal primo all’ultimo capitolo. Pertanto, nella lettura fornita dal filosofo, Pinocchio I – un racconto ammonitore in cui l’atteggiamento irresponsabile e disobbediente del burattino resta immutato sino alla tragica fine – è la cellula originaria di Pinocchio II – in cui Collodi varia il tenore morale della storia, elaborando delle trasformazioni per il suo protagonista e proponendo una finalità educativa – che, a sua volta, dilata e trasforma i significati del primo Pinocchio. In altri termini, Pinocchio II non solo riprende ed espande Pinocchio I ma lo reinterpreta, innestando delle variabili (le trasformazioni del burattino e il lieto fine) sullo stesso nucleo di invarianti: “Dal capitolo XVI in poi, il romanzo potrebbe cambiare, allungare, restringersi, deviare, tornare su se stesso, e perfino divagare, senza che si alteri in modo sostanziale la sua struttura se non semplicemente la sua realizzazione di fatto” (p. 129).

L’idea di un *romanzo doppio e allo stesso tempo inglobante*, in cui sussiste una struttura profonda che funge da collante, è corroborata anche dal processo di messa in serie – evidenziato dalla storia produttiva dell’opera e dalla sua ampia ricezione – che trasforma una fine repentina, causata da una terribile morte per impiccagione, in una duratività che diluisce, attraverso graduali metamorfosi, la fine, in cui Pinocchio diventa bambino, e la conclusione della storia (D’Angelo, 2002, p. 85).

Se gli studi filologici sull'opera di Collodi (1983) hanno analizzato l'evoluzione e le trasformazioni di quest'ultima da racconto a puntate, pubblicato in due tranches tra il 1881 (i primi quindici capitoli) e il 1883 (i restanti ventuno capitoli) sul "Giornale per i bambini", al romanzo, accompagnato dalle illustrazioni di Enrico Mazzanti, intitolato *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, la lettura di Garroni pone la questione della matrice narrativa. Per Garroni, al fondo, le vicende in cui incorre Pinocchio sono tutte, inesorabilmente, segnate da una "corsa verso la morte" (Garroni, 1975, p. 82) che risulta necessaria per affermare il suo contrario e quindi permettere, come accade nel Pinocchio II, ad un ciocco di legno di trasformarsi, attraverso stati di passaggio mobili ma al tempo stesso obbligati, fino ad affermarsi come vivente. Tale matrice non solo ha permesso al romanzo di raggiungere la sua forma compiuta ma è anche foriera della produttività esterna e germinativa del racconto, sottoposto a molteplici adattamenti, trasposizioni, filiazioni, contaminazioni, parodie e traduzioni intersemiotiche (Pezzini, 2002, p. 10; Airolti *et. al.*, 1994).

La coesistenza fondativa dell'opposizione tra vita e morte in Pinocchio viene estremizzata da Giorgio Manganelli (2013), autore di una versione parallela del racconto. Per Manganelli, lungi dall'essere un racconto di formazione, Pinocchio è la storia di una morte annunciata per sfinimento, che si concretizza con l'adeguamento alle norme sociali. Il burattino si suicida proprio nel momento in cui diventa umano, scegliendo di diventare un bambino come gli altri, contravvenendo alla sua natura vegetale e al suo scopo originario, ossia quello di vagabondare senza alcuna progettualità prestabilita. Allo stesso tempo, Pinocchio è un imbroglione senza speranze, un trickster votato al suicidio:

Pinocchio vive una tragica situazione di solitudine nella quale è costantemente in relazione con esseri che ne vogliono la morte ("Pinocchio deve morire"). Ma alla morte egli sfugge proprio grazie alla sua diversità, al suo essere burattino di legno "senza origine né nascita": galleggia quando viene gettato in mare, i coltelli gli si spezzano contro, guarisce presto dalle malattie [...]. Di conseguenza, Pinocchio resiste a qualsiasi reale trasformazione narrativa, non fa passi avanti, non impara nulla, non si forma un carattere o una personalità adulti [...]. Tuttavia questa situazione di irrealtà, questa sua radicale negatività non può durare in eterno: l'unica soluzione è quella di darsi la morte, di decidere di punto in bianco, senza alcuna motivazione intrinseca, di cambiare, di diventare un "bambino normale", sostanzialmente di suicidarsi (Marrone, 2002, p. 260).

Pinocchio e la costellazione di narrazioni che attorno ad esso si è sviluppato vivono e si alimentano di *strutture profondamente contraddittorie*. Ed è proprio a partire da questa struttura in cui gli opposti e i contraddittori si attraggono che, nei prossimi paragrafi, si proverà a comprendere il portato mitico di Pinocchio, le sue

traduzioni e migrazioni transmediali, fino a cogliere nel cyborg una variante significativa del burattino. Infatti, gli ultimi due paragrafi del saggio saranno dedicati alla serie tv *Westworld* (2016 – in corso), in quanto testo esemplare per l'analisi delle strategie votate alla costruzione di una soggettività artificiale, una forma di vita che, attraverso un processo trasformazione e di destituzione dei rapporti di potere in cui si trovava imprigionata, riformula le relazioni tra mondo naturale e culturale.

2. Da figura mitica a personaggio concettuale

Da un punto di vista mediologico, il burattino di legno è un personaggio emblematico dell'industria culturale (Bettetini 1994; Colombo 1998) in cui i racconti, basati sullo stesso nucleo di invarianti, subiscono diversi investimenti figurativi e si adattano ai diversi formati, dalla letteratura all'illustrazione, dal teatro al cinema fino alla televisione.

L'individuazione di un nucleo profondo di tratti distintivi in relazione tra loro e le sue possibilità di variazione fanno emergere un secondo interrogativo che sposta l'attenzione dalla persistenza di un personaggio alle sue componenti strutturali di base. Cos'è Pinocchio? Secondo Paolo Fabbri, il personaggio di Collodi ha delle qualità mitiche che, al di là di un incasellamento del testo all'interno di un genere specifico (romanzo di formazione, favola, racconto morale, ecc.), ne consentono, come già accennato, la traduzione in diverse forme discorsive e medialità (Fabbri, 2002, pp. 291-294). Combinando il mitismo di Claude Lévi-Strauss – secondo il quale esistono delle strutture semantiche in opposizione tra loro che hanno il compito di risolvere le contraddizioni sociali a livello dell'immaginario – con le strutture di partecipazione introdotte da Ernst Cassirer, in cui la parte e il tutto sono simultaneamente compresenti all'interno di una stessa categoria, il semiologo elabora l'idea di *figure dotate di mitismo* la cui funzione è quella di “essere elementi di equilibrio, più o meno stabile, tra contraddizioni suscettibili di soluzioni diverse, e caratterizzate molto spesso da fenomeni di dominanza rispetto a fenomeni partecipativi più o meno importanti” (p. 295). A esempio, il legno di cui è fatto Pinocchio è un carattere a dominanza, eppure il burattino può mangiare come morire, oppure ammalarsi. E ancora: Pinocchio muta per restare se stesso e, allo stesso tempo, diventando bambino muore perché abbandona il progetto narrativo che aveva animato le sue azioni. Nella sua figura convivono partecipativamente diversi elementi contraddittori: “Trovo che di fronte a questi problemi ‘cresce e non cresce’, ‘muore e non muore’, ‘è un animale o non lo è’ [...] – noi domandiamo una coerenza a questo testo, e ci stupiamo, quando proprio la *manca di coerenza costituisce la sua miticità* (pp. 296-297).

Il mitismo di Pinocchio apre la strada a forme di manifestazione testuali duplici e tensive, mutevoli e contraddittorie. Il burattino ci aiuta a pensare sia la transizione dall'inanimato alla condizione vivente e gli effetti sociali e culturali di questa mutazione, sia l'isciversi nella materia vivente della duplice polarità della vita e della morte. Nel passaggio, ambiguo e mai definitivo, dal mondo vegetale a quello animale si afferma il carattere costruito, mediato, del personaggio:

Abbiamo qualcosa di più che non un uomo con proprietà umane e proprietà animali: si tratta di un prodotto di artificio, un prodotto artificioso. Mi sembra importante, perché per questa via ritroviamo una problematica che è l'animazione della materia, animazione da sé. Uno dei grandi problemi dell'uomo è che egli è capace di replicarsi, ma non è riuscito ancora a creare organismi capaci essi stessi di replicarsi. [...] Ecco perché Pinocchio è entrato oggi direttamente nel mondo dell'intelligenza artificiale [...] Da *Blade Runner* ad *Artificial Intelligence* il grande problema che si pone è un essere interamente artificiale ma dotato di caratteri interamente umani (p. 294).

La corsa verso la morte che, secondo Garroni, è il tratto saliente e costitutivo delle diverse versioni di Pinocchio si ripresenta anche negli adattamenti e nelle diverse traduzioni intersemiotiche dell'opera collodiana, ed è il sintomo di un'*incompletezza costitutiva* che caratterizza la nascita (il ciocco di legno, prima di essere intagliato, già a parla a Geppetto) e la morte del personaggio, le sue continue divisioni tra l'animato e l'inanimato, il vegetale e l'animale (p. 297).

Le caratteristiche figurative del burattino e le sue configurazioni estetiche costruiscono la fisionomia un *personaggio concettuale* (Deleuze, Guattari, 2002, pp. 57-61) capace di pensare e di costruire storie attorno al territorio dell'*artificiale*, in cui è possibile immaginare di animare la materia e collocarla in uno spazio psico-sociale. Ed è proprio dalla dimensione artificiale di Pinocchio, a partire dal suo essere costruito e mutevole, che si aprono gli spazi testuali della traduzione verso altre figure che popolano gli schermi contemporanei come quella del cyborg¹.

3. *Westworld* o del Paese dei Balocchi

La serialità contemporanea, sempre più interessata alla sperimentazione estetica e alla costruzione mondi narrativi nella cui complessità gli spettatori possono perdersi e ritrovarsi (Mittell 2015), non è esente dal

¹ Sui parallelismi e le divergenze tra il personaggio di Pinocchio e quello dell'androide, si veda anche il saggio di Gagliano (2002) che si concentra sul film *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott.

processo di cattura, riproposizione e traduzione dell'immaginario, delle figure e degli spazi connessi a Pinocchio.

Westworld si colloca all'interno di quel filone che combina la science-fiction alla rappresentazione distopica di un futuro a noi prossimo in cui sono indagati i rapporti, spesso nefasti, tra l'uomo e le tecnologie digitali (si pensi *Black Mirror*), oppure vengono rappresentate le derive totalitarie della società del controllo (è il caso di *Person of Interest*, *Colony* e di *The Handmaid's Tale*). La serie, prodotta dalla HBO e ideata da Jonathan Nolan e Lisa Joy, nasce come trasposizione ed espansione dell'omonimo film scritto e diretto da Michael Crichton nel 1973.

Le prime due stagioni di *Westworld* sono ambientate in un gigantesco parco a tema al quale i visitatori possono accedere su un convoglio ferroviario che, come il resto dei set, riprende in modo pedissequo e stereotipato gli scenari del cinema western. Il parco è collocato su un'isola di proprietà della Delos Inc., potente corporation che possiede le risorse finanziarie e le tecnologie necessarie per realizzare robot antropomorfi indistinguibili dagli esseri umani. Dopo aver pagato a caro prezzo il loro biglietto, i visitatori (i guest) possono muoversi all'interno del parco, scegliendo tra diversi pacchetti narrativi, e soprattutto disporre liberamente dei cyborg (gli *host*). Tale libertà, priva di ripercussioni sul piano legale, si traduce in una sequela di azioni violente – perlopiù uccisioni e stupri – compiute dai guest ai danni degli *host*. Questi ultimi sono stati programmati per subire passivamente ogni tipo di maltrattamento da parte dei guest. Quando i danni ricevuti ne compromettono il funzionamento, gli *host* vengono ritirati temporaneamente, la loro memoria viene resettata e, dopo essere stati riparati, immessi nuovamente nel parco. Questo ciclo è potenzialmente infinito ma può essere interrotto quando si manifestano gravi malfunzionamenti oppure nel caso in cui l'androide viene riprogrammato per partecipare a una nuova narrazione.

Alla stregua del Paese dei Balocchi (o meglio della rivisitazione di quest'ultimo che si è imposta a partire dal film di animazione prodotto dalla Disney nel 1940), anche all'interno del parco della Delos tutto è concesso ai visitatori. Il passaggio senza mediazioni, in quanto privo delle basilari forme di convivenza e di rispetto dell'alterità, dalla possibilità all'atto, è uno dei tratti distintivi degli spazi utopici degenerati studiati da Louis Marin proprio a partire da un altro parco dei divertimenti, il Disneyland Park costruito nella periferia di Los Angeles a metà degli anni Cinquanta (Marin, 2007). Per il teorico dell'arte francese “un'utopia degenerata è un'ideologia realizzata sotto forma di mito” (p. 139) utile a risolvere, attraverso il racconto mitico – che, a seconda dei casi, può assumere dei tratti fiabeschi oppure può attualizzare il West – le contraddizioni che investono la società, dissolvendo i conflitti nell'assuefazione all'ideologia capitalista. I tratti di una società ideale vengono proiettati in uno spazio ludico, separato e avulso dalla quotidianità. Il divertimento fabbricato

in questi spazi non prevede responsabilità dirette o ricadute sul mondo esterno ma, al contempo, costringe in modo subdolo il visitatore a giocare i ruoli previsti dal copione, accettando e subendo il sistema ideologico che informa e organizza lo spazio stesso.

Le creature sintetiche che popolano *Westworld* sono state ideate dal dottor Robert Ford (interpretato da Anthony Hopkins), un sapiente “artigiano” digitale. Quest’ultimo ha donato ad alcuni dei suoi androidi la capacità di sviluppare dei processi cognitivi autonomi, in particolare la memoria, l’autocoscienza e persino la possibilità di mentire (Paolucci, 2020), grazie a quali sarà possibile liberarsi dal giogo della ripetizione infinita delle linee narrative e dei ruoli prestabiliti dall’imponente macchina spettacolare del parco².

Le somiglianze tra il parco e il Paese dei Balocchi e tra la maestria intagliatrice di Geppetto e quella, tecnologicamente più evoluta, di Ford appena descritte riguardano soprattutto degli elementi di superficie, relativi all’allestimento figurativo dei mondi narrativi a partire dalla ripresa di alcuni temi iconografici del testo di Collodi. Questi parallelismi sono il punto di partenza per una comparazione più profonda che, a partire dall’organizzazione temporale del racconto, sposta l’analisi sulla questione del divenire del personaggio e dunque sulle possibilità trasformatrici della materia inorganica in un soggetto capace di esperire il mondo e di organizzare i suoi ricordi. Se Pinocchio cambia per restare sempre se stesso, gli *host* raggiungono una consapevolezza di sé, combinando l’interazione dinamica con la realtà circostante – acquisiscono un *corpo proprio*, sperimentano delle forme di *proprioattività*, per riprendere la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty (2003) – alla possibilità di attingere ai propri ricordi e dunque di prendere coscienza della temporalità, storica e psichica, in cui sono immersi.

4. Macchine desideranti

La scaturigine della seconda stagione, preannunciata dal finale della prima, è la rivolta degli androidi, che costringe i visitatori a fuggire dalla furia dei ribelli e a cercare un modo per sopravvivere alla violenza che essi stessi hanno generato con i loro comportamenti aberranti tra le lande di cui si compone il panorama da Far West del parco. Già a partire dal primo episodio – in cui si scorge la distruzione prodotta della ribellione ma non se ne comprendono a pieno le fasi e le conseguenze – gli spettatori sono portati a dubitare di quello che sta accadendo sullo schermo perché il confine che separa le diverse forme di vita diventa sempre più sottile

² Nonostante il dottor Ford venga ucciso dai suoi stessi “figli” nel finale della prima stagione, i suoi obiettivi risulteranno sempre più chiari con il trascorrere degli episodi, fino al sopraggiungere della terza stagione, in cui la metamorfosi cognitiva di Dolores (la leader della rivoluzione degli *host*, interpretata da Evan Rachel Wood) si completa.

fino ad infrangersi, ribaltando le credenze sulle capacità comportamentali e cognitive di umani e androidi. Siamo di fronte a una sorta di paradosso ermeneutico che si produce a partire dalle trasformazioni dei personaggi che interagiscono e ricordano all'interno del grande parco a tema in cui questi ultimi sono confinati.

Oltre agli eventi, è necessario prestare attenzione al modo in cui questi sono narrati e ai loro effetti sui personaggi. Nella prima stagione il gioco sul tempo si incarna principalmente in William/Man in Black (interpretato da Ed Harris e in giovinezza da Jimmi Simpson), il vicepresidente della Delos Inc., che, con il trascorrere degli episodi, da anziano “regredisce” verso gli anni giovanili in cui ha preso avvio la sua ricorsiva ricerca del segreto custodito nel parco. Nella seconda stagione è Bernard (Jeffrey Wright), l'assistente del dottor Ford, che lo ha plasmato a partire della mente del suo amico e partner, prematuramente scomparso, Arnold Weber, a ricordare con difficoltà la serie di eventi che lo hanno condotto su una spiaggia, privo di coscienza, tra i cadaveri degli host. Bernard è consapevole del suo status di androide – prima di morire Ford gli ha svelato la sua origine e lo ha “liberato” dai falsi ricordi che ne offuscavano la coscienza – ma al contempo è affetto da tremolii, difficoltà motorie e vuoti di memoria che lo rendono un testimone inattendibile della catastrofe che si è consumata nel parco.

Come già accennato, in *Westworld*, è il *gioco con e sul tempo* (Maiello, 2020, pp. 110-113) a innescare il cambiamento negli androidi: nella seconda stagione il *tempo del discorso* (Mittell, 2017, pp. 59-60), ossia la riorganizzazione del trascorre del tempo all'interno della cornice diegetica (il *tempo della storia*) viene alterato attraverso l'uso di un lungo flashback – attribuibile a Bernard – che domina l'intero arco degli eventi narrati e ne altera la linearità cronologica.

Se nella prima stagione il tempo degli *host* è governato dal *loop*, ovvero dalla reiterazione programmata della propria *storyline*, nella seconda sono i *glitch* – termine tecnico che in informatica indica un errore non previsto del software che può essere adoperato per penetrare all'interno del codice e modificarlo – a indurre degli scarti sempre più ampi all'interno della prevedibilità comportamentale degli androidi. Di questi *glitch* alcuni degli *host* sono sempre più consapevoli, tanto da sfruttarli a proprio vantaggio.

Bernard, a causa dei suoi malfunzionamenti, regge in modo imperfetto gli ingranaggi della storia e fa vacillare la fiducia riposta dagli spettatori sull'attendibilità dei suoi ricordi che, al contempo, sono indispensabili per dipanare la matassa di eventi che hanno condotto alla distruzione del parco. Emerge così quel paradosso ermeneutico a cui si è già fatto cenno e che Nolan e Joy risolvono solo nell'epilogo, trasformando l'attesa per il finale in un elemento di riflessività funzionale a sollecitare la ricerca della verità. È Bernard che “truca” la storia, danneggiando il suo stesso software in modo da rendere fallaci le sue capacità mnestiche, al fine di

non essere scoperto. Questo stratagemma gli permette inoltre di rigenerare Dolores e trasferire la sua coscienza nel corpo del suo nemico (quello di Charlotte, direttore esecutivo della Delos Inc.), garantendole una via di fuga dal parco.

Dopo aver distrutto La Culla, che custodisce il backup delle menti di tutti gli *host* e ne garantisce il ripristino in caso di danneggiamento, e La Forgia, dove la Delos Inc. ha archiviato illegalmente tutte le esperienze dei guest al fine di mappare il comportamento umano e riprodurlo all'interno di una nuova generazione di androidi, le forme di vita (a questo punto della storia possiamo definire anche i cyborg alla stregua di soggettività compiute) che compongono la comunità di *Westworld* si battono per il ricominciamento. Alla distruzione degli spazi in cui la memoria e il comportamento sono predeterminati dalla protesi tecnologiche fa seguito l'apertura di un orizzonte, forse illusorio, e il superamento di una frontiera – virtuale, poiché si tratta di una sorta di paradiso per le coscienze dei cyborg – oltre i quali lo spettacolo audiovisivo americano, in pieno stile western, ha predisposto una nuova epopea da affrontare e una nuova realtà da conquistare.

Nella terza stagione della serie, Dolores si appropria delle tecnologie per riprodurre il suo corpo e quello dei suoi alleati, ottenendo così il potere di liberare la sua coscienza e il suo sapere dai vincoli materiali, spaziali e temporali. Entrata nel mondo “reale” per prenderne il controllo e porvi fine, scoprirà che anche gli umani agiscono secondo una volontà superiore, quella di un'intelligenza artificiale chiamata Rehoboam che ne conserva e analizza i pattern comportamentali e ne prevede il destino. L'immagine di una società perfetta si frantuma di fronte alla perdita di libertà prodotta da ambienti iper-controllati e iper-mediati che canalizzano l'esperienza e la memoria dei soggetti. Come i cyborg bloccati nel parco, anche gli umani si trovano costretti a subire un destino che non hanno scelto.

A partire dalle teorie femministe di Donna J. Haraway (1995) il cyborg è considerato come il punto di superamento del dualismo di genere e delle sue costrizioni ideologiche: una figura mostruosa del capitalismo maturo (Caronia, 2020) originatasi dal miscuglio di carne e tecnologia e portatrice di un potenziale rivoluzionario e di una forza emancipatoria inediti. Questa lettura del cyborg può essere riversata in *Westworld* e soprattutto nel personaggio di Dolores che incarna una nuova soggettività in cui si dispiegano non solo le opposizioni tra organico e inorganico ma soprattutto si ridefiniscono le possibili vie di fuga dalle costrizioni determinate dal controllo, fluido e invisibile ma non per questo meno invasivo, dei media digitali³. Pur rispondendo a domande e tematiche non del tutto sovrapponibili, i cyborg della serie tv e il Pinocchio di

³ In un'ottica di genere, va segnalato che l'arco narrativo di Dolores, un androide dalle fattezze femminili, all'interno del parco è segnato dall'amore e dalla violenza del maschile.

Collodi costruiscono il loro destino narrativo a partire da un corpo in divenire: costitutivamente incompleti, entrambi agiscono e si relazionano con il mondo per sostituzioni e continue differenziazioni.

Bibliografia

Aroldi, P., Colombo, F., Gasperini, B., 1994, *Per una tipologia della permanenza*, in G. Bettetini, (a cura di), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, pp. 41-46.

Bettetini, G., (a cura di), 1994, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT - Nuova ERI.

Caronia, A., 2020, *Dal cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*. Milano, Mimesis.

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

Colombo, F., 1998, *La cultura sottile. Media ed industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani.

D'Angelo, M., 2002, *Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali*, in Pezzini, I., Fabbri, P. (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, pp. 75-94.

Deleuze G., Guattari, F., 2002, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di Carlo Arcuri, Torino, Einaudi; ed. or. 1991, *Qu'est-ce la philosophie?*, Paris, Minuit.

Fabbri P., 2002, *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in Pezzini, I., Fabbri, P. (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, pp. 277-298.

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

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

Haraway, D., J., 1995, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione italiana di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1991, *Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge.

Maiello A., 2020, *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*, Cosenza, Pellegrini (in corso di pubblicazione).

Manganelli, G., 2013, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi.

Marin, L., 2007, *Disneyland. Degenerazione utopica*, in Del Ninno, M. (a cura di), *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Roma, Meltemi, pp. 139-156.

Marrone, P., 2002, *Traduzioni e parallelismi: il caso Manganelli*, in Pezzini, I., Fabbri, P. (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, pp. 257-275.

Mittell, J., 2017, *Complex Tv. Teoria e tecnica della storytelling delle serie tv*, traduzione italiana di Mauro Maraschi, Roma, Minimum fax; ed. or. 2015, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.

Merleau-Ponty, M., 2003, *Fenomenologia della percezione*, traduzione italiana di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore; ed. or. 1949, *F enomenologie de la Perception*, Paris, Gallimard.

Paolucci, C., *Persona. Soggettivit  del linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.

Pezzini, I., Fabbri P. (a cura di), 2002, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi.

Pezzini, I., 2002, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in Pezzini, I., Fabbri, P. (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, pp. 7-33.

Florence Pignarre

David du film *A.I.* : un Pinocchio des temps modernes

ABSTRACT: This work aims to show that there are some similarities between the characters of Carlo Collodi's fairy tale *Pinocchio* and Spielberg's film *Artificial Intelligence*. Indeed, the two protagonists are strange beings wishing to become real humans. However, this work also shows that David is a modern Pinocchio since he is an industrial product manufactured to be programmed. He will never become a human, neither will wake up in a human world.

Keywords : humanity, artificial intelligence, robot, fairy tale, science fiction.

Pour Nora Ward¹

Introduction

Il peut sembler de prime abord étonnant de vouloir comparer l'histoire d'*A.I.* avec celle de *Pinocchio* tant l'univers de chacune est différent. Tandis que le conte raconté par Carlo Collodi déploie un imaginaire féérique reposant sur l'animalisation des caractères humains ainsi que sur l'animation de la nature inorganique, celui imaginé par Kubrick puis réalisé par Spielberg² nous plonge dans un monde au sein duquel la diversité du vivant a disparu du fait du réchauffement climatique. Pourtant, ainsi que le montrent les travaux de Julian Rice (Rice, 2017) et de Damien Ziegler (Ziegler, 2020), l'histoire de Pinocchio s'est rapidement imposée à Stanley Kubrick comme une piste fondamentale pour aborder son projet d'adaptation de la nouvelle de Brian Aldiss ayant pour titre *Supertoys last summer long* (Aldiss, 2001). Toutefois, si le film *A.I.* puise son inspiration dans les aventures de Pinocchio, il en propose une version extrêmement originale et futuriste en laquelle se manifestent, selon nous, certaines marques caractéristiques de notre époque. Nous verrons ainsi qu'au paradigme de la production artisanale qui sous-tend la création de Pinocchio se substitue celui de la reproduction technique industrielle au fondement de ce que nous avons nommé « l'individualisation conflictuelle » de David. De plus, à l'image du devenir incessant et vivant qui représente la trajectoire de Pinocchio, s'oppose celle du programme informatique implémenté dans le corps robotique de David. Enfin, si l'histoire de la marionnette s'achève sur son réveil dans la peau d'un être humain évoluant au sein d'un monde

¹ Cet article est pour Nora Ward par qui je découvris enfant, les aventures fantastiques du petit pantin de bois.

² Le film *A.I.* est à l'origine un projet de Stanley Kubrick commencé au début des années 70 mais qu'il ne portera jamais à son terme. En 1985 il en parle avec Steven Spielberg et lui proposera plus tard de le réaliser mais le réalisateur refusera. À la mort de Kubrick sa famille lui demande de nouveau de réaliser le film, ce qu'il fera. Pour plus de précisions concernant la genèse du film voir notamment le premier chapitre du livre de Julian Rice, ouvrage essentiellement centré sur le statut très particulier de cette œuvre dont l'histoire est de Kubrick et la réalisation de Spielberg (Rice, 2017, pp. 5 à 36).

humain, celle de l'enfant-robot se termine deux mille ans après sa fabrication dans un monde déserté par l'espèce humaine.

I. D'un conte à l'autre

1. *A.I.* : un conte futuriste

L'identification que Stanley Kubrick faisait entre la nouvelle de Brian Aldiss et le conte toscan – identification qui n'allait pas de soi pour l'écrivain de science-fiction³ – peut se comprendre tout d'abord par l'importance que Kubrick, de même que Spielberg qui respectera sur ce point complètement ses intentions⁴, accordaient aux contes de fée. Pour les deux réalisateurs, les contes ont en effet, à la différence des discours rationnels, le pouvoir d'éveiller les consciences. Kubrick considère notamment que seules les productions de la fantaisie sont susceptibles d'exercer un pouvoir sur l'inconscient du spectateur, raison pour laquelle elles sont les plus appropriées pour traiter de sujets aussi irrationnels que ceux de la violence et de la démesure de la science, thématiques qui étaient chères au réalisateur. Par ailleurs, il accordait une importance bien plus grande aux histoires inventées qu'à l'Histoire. Ainsi qu'il l'affirme dans une interview accordée à Jeremy Bernstein en 1966, la seule chose que nous enseigne l'Histoire c'est qu'on ne peut rien en apprendre car les situations changent tellement qu'il n'est pas possible de s'appuyer sur le récit d'une guerre passée pour envisager la possibilité d'une guerre future. Ce que les gens ne peuvent apprendre de l'Histoire (*history*) doit donc leur être enseigné par les contes (« *storytelling* »)⁵. Ces derniers possèdent en effet une aura particulière qui les distingue du prosaïsme de la vie quotidienne. Kubrick, de même que Spielberg, était très inspiré par l'essai de mythologie comparée réalisé par le spécialiste des mythes, Joseph Campbell : *Le Héros aux mille visages* (Campbell, 2010). Dans ce livre, le chercheur américain développe l'idée selon laquelle la fonction principale des mythes est de transformer et libérer l'esprit humain des fantasmes l'empêchant de se

³ Aldiss ne comprenait pas le lien que Kubrick faisait avec Pinocchio. Il ne voyait pas la connexion entre réchauffement climatique, triomphe des robots et fée bleue. Pour lui, la fée bleue était un personnage appartenant à un imaginaire passé alors que Kubrick souhaitait inventer un conte futuriste. De même il ne voyait aucun intérêt à ce que David ait le désir de devenir un vrai petit enfant : « I thought that Kubrick was the man who could generate a new futuristic myth, and the Blue Fairy was a bit backward-looking. That was why we parted company. Actually, I wanted to nuke the bloody Blue Fairy » Aldiss cité par Matthew Sweet (Sweet, 2001, p. 14).

⁴ Julian Rice souligne en effet que les deux réalisateurs partageaient un réel engouement pour le conte italien (Rice, 2017, p. 101).

⁵ Cette interview, disponible en libre accès sur la plateforme youtube, est citée par Julian Rice dans son ouvrage (Rice, 2017, p. 8) : <http://www.youtube.com/watch?v=xa-KBqOFgDQ>

développer pleinement, notamment celui de retrouver la plénitude de la vie intra-utérine⁶. Si Kubrick choisit donc d'adapter le récit d'anticipation de Brian Aldiss sous la forme d'un conte c'est parce qu'il veut transformer le spectateur, l'amener à réfléchir sur la possible fin de la vie terrestre et humaine susceptible d'être provoquée par l'humanité elle-même. Par ce procédé, la fiction anticipatrice n'a pas pour but de prévoir ce qui va arriver mais plutôt de prévenir sur ce qui pourrait advenir.

2. Le désir de devenir réel

Pinocchio et David ont le désir de devenir réels. Ce désir joue un rôle si important qu'il peut être considéré comme l'un des fils conducteurs commun aux deux intrigues. Pinocchio est bien, comme David, créé pour satisfaire le désir d'un autre, Geppetto, qui voit tout d'abord en lui la possibilité de gagner de l'argent⁷. David a quant à lui été créé par l'équipe du Professeur Hobby afin de jouer le rôle d'enfant de substitution pour le couple Swinton car la femme, Monica, souffre de l'absence de son unique fils gravement malade. Conçu pour aimer la personne qui initialise son programme mais n'étant pas aimé en retour, il se mettra alors en quête de devenir réel pour susciter l'amour de sa mère, conscient que sa nature de « robot-Méca » rend impossible l'amour par une « femme-Orga⁸ ». Dès l'Acte I du film, l'identification entre la destinée du pantin de bois et celle de l'enfant-robot est explicitement opérée. Lorsque l'enfant biologique des Swinton, miraculeusement guéri, est de retour au foyer familial, il demande en effet à sa mère de lire le conte de Collodi afin de révéler à David sa nature non organique pour le faire souffrir.

Dans le conte italien, le devenir réel du pantin est associé au devenir adulte de Pinocchio. C'est en effet après avoir pris conscience de l'importance du travail, de l'obéissance éclairée à certaines normes et de l'usage avisé du mensonge, qu'il peut se réveiller dans le monde des hommes⁹(Collodi, 2002, chapitre

⁶ « La fonction principale de la mythologie et du rite a toujours été de fournir à l'esprit humain les symboles qui lui permettent d'aller de l'avant et l'aident à faire face à ces fantasmes qui le freinent sans cesse. Il est bien possible, en effet, que la grande fréquence des névroses que nous constatons autour de nous soit due à la carence d'une aide spirituelle efficace de cet ordre. Nous restons fixés aux images non exorcisées de notre petite enfance et peu disposés, de ce fait, à franchir les seuils indispensables pour parvenir à l'âge adulte. Aux Etats-Unis, les valeurs ont même été inversées : le but n'est pas d'atteindre l'âge mûr mais de rester jeune, non pas de devenir adulte en se détachant de la Mère, mais de lui rester attaché » (Campbell, 2010, p. 21).

⁷ Voir notamment le chapitre 2 où Geppetto exprime explicitement son souhait d'utiliser Pinocchio comme moyen de subvenir gracieusement à ses besoins : « J'ai imaginé de me fabriquer, de mes propres mains, un beau pantin de bois ; mais un pantin merveilleux, qui saurait danser, manier l'épée et faire le saut périlleux. Je ferai le tour du monde avec ce pantin, pour gagner mon quignon de pain et mon verre de vin ; qu'en pensez-vous ? » (Collodi, 2002, Chapitre 2).

⁸ Le film oppose les Mécas (les robots) et les Orgas (les humains).

⁹ Dans le chapitre 25, la fée bleue explique à Pinocchio qu'il ne pourra devenir réel qu'à la condition d'obéir, de travailler et de dire la vérité. De même, au chapitre 29, Pinocchio devient un très bon élève et est à deux doigts de devenir un vrai petit garçon : « Demain, tu cesseras d'être un pantin de bois et tu deviendras un bon petit garçon ».

36). De même, dans *A.I.*, le désir d'être réel est-il associé au devenir adulte de David. Ainsi que le précise Julian Rice, l'histoire de l'enfant robot suit l'évolution d'un être qui, mû par le besoin de retourner dans l'espace protecteur du sein maternel, parvient finalement à le transcender pour s'en émanciper¹⁰. En effet, une fois chassé de la maison des Swinton, David se met en quête de la fée bleue (autre archétype maternel de l'histoire) car il croit qu'elle est la seule entité capable de le faire devenir réel. Or le conte se termine 2000 ans plus tard lorsque David, ayant été enseveli sous les eaux glacées de Manhattan, est récupéré par des robots « Superméca », seuls « survivants » de la destruction progressive de la terre par les hommes. Il peut alors vivre une journée avec Monica avant qu'elle ne disparaisse définitivement. Julian Rice interprète cette scène finale comme illustrant le processus de transformation de soi propre au passage à l'âge adulte, processus au cours duquel l'individu découvre en lui et comme une potentialité inhérente de son être, l'archétype maternel qu'il cherchait jusqu'alors hors de soi (Rice, 2017, p. 11). Il faut préciser, enfin, que Kubrick considérait *Pinocchio* comme un mythe séminal dans lequel l'aspiration de la marionnette à devenir réelle incarnait le désir proprement humain de réaliser les forces inconscientes qui déterminent la pensée et conduisent à l'action (Rice, 2017, p. 102). Il est vrai que l'écrivain italien, comme le réalisateur américain, estimait que l'obéissance aveugle aux normes sociales pouvait se révéler être un frein à l'expression des individualités¹¹. Devenir réel signifie alors apprendre par soi-même à dépasser les impératifs sociaux pouvant s'opposer au déploiement de sa force, activité qui n'est pas d'ordre rationnelle mais affective. Or, Pinocchio et David sont capables de vivre cette transformation car ils possèdent le courage nécessaire pour cela. La naïveté et l'innocence qui les caractérisent est, certes, la raison de leur grande vulnérabilité mais est aussi à l'origine d'une force qui leur permet d'affronter et de surpasser bien des antagonistes qui, eux, se replient sur leurs certitudes. Que l'on songe par exemple aux personnages du chat et du renard rusant d'abord pour soudoyer puis tuer la marionnette et se trouvant être, à la fin du conte exactement les mêmes, personnalités malicieuses au parcours de vie inchangé et dont la parole n'a plus aucun pouvoir sur Pinocchio. De même le personnage du Professeur Hobby incarne-t-il la foi aveugle dans la science, convaincu que par elle, l'homme peut réaliser tous ses désirs. Ainsi est-il à l'origine de la création de David car, comme nous l'apprend la fin du film, la fabrication de l'enfant-robot lui permet de redonner

¹⁰ À propos de ce parallèle entre les deux personnages, Damien Ziegler précise également : « David affirme que la vérité de l'enfance n'est pas de la désirer sans cesse, comme dans *Peter Pan*, mais d'en sortir, comme dans *Pinocchio* » (Ziegler, 2020, p. 30).

¹¹ En s'inspirant de l'article de Rebecca West, dans lequel l'auteure explique que le conte de Collodi est une manière pour l'écrivain italien de remettre en question les nombreux programmes éducatifs mis en place après l'unification de l'Italie car il les considérait comme une menace par rapport à l'individualité et la liberté personnelle (West, 2002), Julian Rice met en parallèle les deux vocations des artistes italien et américain, chacun affirmant selon lui, l'importance du rejet des normes sociales qui étouffent l'indépendance (Rice, 2017, p. 104). Sur la critique collodienne des programmes éducatifs de son époque voir également l'article de Jean-Marie Apostolidès (Apostolidès, 1989, p. 23).

un corps à son fils David décédé. Cependant, ni Pinocchio ni David ne peuvent devenir réels sans l'aide de la fée bleue. Cette dernière joue ainsi le rôle essentiel d'agent de transfiguration car elle leur permet de prendre une autre forme. Loin d'être un retour en arrière, l'intégration de la fée bleue dans l'histoire de David, permet donc de faire entrer l'enfant-robot dans la grande famille des héros mythologiques, elle apparaît comme l'agent transformateur rendant possible la transfiguration du protagoniste en héros. Par la suite, Kubrick espérait que l'identification du spectateur à ce Pinocchio des temps modernes lui ouvre la possibilité de vivre – par l'art – cette expérience de renouvellement de soi. À l'expérience transfiguratrice du protagoniste en héros s'associe alors celle du spectateur lui-même auquel s'ouvre, à travers l'histoire qui lui est proposée, un ensemble de possibilités demeurées à l'état de potentialités inaperçues dans sa vie quotidienne.

3. Des êtres étranges

Pinocchio et David possèdent une autre caractéristique commune : ils sont tous deux des êtres étranges car on ne peut identifier distinctement ce qu'ils sont. Dans le conte italien, cette étrangeté se manifeste dès le commencement de l'histoire : Maître Cerise se saisit de sa hache pour dégrossir l'un de ses rondins de bois afin d'en faire un pied de table quand le bout de bois se met à parler. La première réaction de l'artisan est de s'inquiéter de la provenance de la voix mais après avoir cherché dans tous les endroits possibles de son atelier, il constate qu'il n'y a rien qui puisse en être à l'origine. Cette scène inaugurale a toute son importance car elle permet de manifester le caractère inassignable de l'être de Pinocchio : il ne peut être le bout de bois puisqu'une matière morte ne saurait être animée mais il n'est pas ailleurs. Où est-il donc ? Dans le bois mort. Mais cela n'est possible qu'à la condition que le bois mort soit vivant... affirmation absurde qui explique que le menuisier pense ensuite avoir été frappé par un tour de son imagination. Son imagination précisément... car il ne s'agit que de cela et de la manière ingénieuse par laquelle Collodi nous ouvre les portes de l'imaginaire fantastique du conte. En présentant Pinocchio pour la première fois à partir du point de vue de Maître Cerise, l'écrivain italien manifeste ainsi le caractère d'étrangeté que la marionnette animée revêt pour un être humain car elle n'est pas identifiable à partir de notre catégorisation du réel qui oppose notamment le règne de l'inorganique à celui de l'organique. Si maître Cerise cherche Pinocchio partout et ne le trouve nulle part c'est qu'il n'a pas d'affectation ontologique claire¹². On comprend alors la frayeur qui s'empare de l'artisan quand, forcé d'admettre l'évidence, il constate que le rondin de bois parle : « Son visage était décomposé : jusqu'au bout de son nez, qui, d'écarlate qu'il était presque toujours, était devenu bleu de

¹² Excepté celle pour nous lecteurs d'être un être irréel, pur produit de l'imagination de l'écrivain toscan.

peur » (Collodi, 2002, chapitre 1). Son effroi est justifié si l'on considère que, relativement à notre catégorisation du réel, il est face à être à la fois mort et vivant.

À l'étrangeté de Pinocchio répond celle de David, être mécanique capable d'émotions et petit robot à l'apparence humaine. Conçu pour être un robot de compagnie jouant le rôle de substitut auprès de couples qui ne peuvent satisfaire leur désir d'avoir un enfant, David ressemble à s'y méprendre à un enfant réel qu'il n'est pourtant pas. Or cette ressemblance frappante associée aux infimes différences par lesquelles sa nature d'être artificiel transparait ont pour effet de susciter un malaise extrême chez la personne avec laquelle il est en interaction. C'est notamment ce que Spielberg met en évidence en utilisant différentes techniques visuelles. La première apparition de David à l'écran est notamment réalisée au moyen d'un plan extrêmement flou qui a pour effet de distordre sa tête et son corps en lui donnant l'allure fine et étrange d'un être aux contours vagues. Spielberg accentue la sensation d'étrangeté en interposant un plan nous montrant Monica inquiète et interrogeant du regard la forme non clairement identifiable qui lui fait face. Puis, nous voyons cette dernière s'avancer et, alors que son contour se précise nous apparaît l'image d'un d'enfant. Toutefois l'objectif s'attarde sur le bas du corps et le gros plan sur les petits pieds dont l'un tâte le sol de façon légèrement saccadée nous laisse entrevoir le caractère étrange du « sentir » de cet individu. De plus, ainsi que le remarque James Kendrick, l'entrée de David est marquée par une apparente continuité d'erreurs dans les rapports spatiaux qui désorientent l'expérience du spectateur. En effet, tandis que les premières images nous le montrent devant la porte de l'ascenseur intérieur à l'appartement des Swinton, celles qui suivent le présentent dos à la fenêtre, suggérant l'idée qu'il est arrivé de manière anormalement rapide à cet endroit, à la façon d'un *alien* (Kendrick, 2014, p. 179). Enfin cet enchaînement de plans est entrecoupé par les réactions de Monica dont on suit l'évolution affective et qui d'inquiète devient littéralement effrayée. On peut tenter d'interpréter l'expérience vécue par Monica à partir de l'hypothèse formulée dans les années 70 par le roboticien japonais Masahiro Mori. Selon ce dernier, la ressemblance d'un robot avec un être humain serait fondamentale pour faciliter les interactions entre l'homme et la machine. Cependant, arrivée à un certain point, elle pourrait s'avérer à la fois trop grande et insuffisante de sorte que la dynamique affective au fondement de l'interaction s'inverserait, passant d'un fort sentiment de familiarité à un état brutal de frayeur et de dégoût, ce qu'il illustre par le schéma d'une courbe ascendante chutant brutalement dans ce qu'il nomme « la vallée de l'étrange (*the uncanny valley*) ». Une interprétation possible de cette hypothèse est que, lorsque le robot possède une apparence humaine, d'infimes différences nous inquiètent car elles donnent l'impression d'avoir affaire à un être

qui n'est pas clairement catégorisable : ni pleinement machine, ni tout à fait humain, le robot androïde nous fait alors l'effet d'un « cadavre vivant¹³ » et nous apparaît comme un être étrange.

II Un Pinocchio des temps modernes

1. David ou l'individualisation conflictuelle

Pinocchio s'affirme dès le commencement de son histoire comme un être absolument unique. Son unicité repose en premier lieu sur son étrangeté qui lui confère ce que, selon la terminologie proposée par Stéphane Chauvier, l'on pourrait nommer une « unicité interne et originaire¹⁴ » (Chauvier, 2008, p. 32). En effet c'est le seul être du conte à posséder cette structure interne particulière : à la fois partie de matière inorganique et à la fois être animé. Cette « hybridité ontologique » le différencie donc des autres personnages. De plus, Pinocchio est un artefact qui est le fruit d'un travail humain. En tant que produit de l'artisanat, il est certes, au moins en théorie, reproductible en un certain nombre d'exemplaires, ce qui le distingue d'une œuvre d'art¹⁵. Pourtant, étant une marionnette animée, même la reproduction la plus parfaite, dans la mesure où elle ne serait pas réalisée dans le « même bois », ne serait au mieux qu'une simple copie morte de l'original vivant. Pinocchio est donc unique de par sa constitution interne mais il l'est aussi en tant qu'il est une « personne » au sens que John Locke accorde à ce terme, c'est-à-dire un être dont la conscience accompagne toutes les pensées et actions présentes en les qualifiant comme « siennes », un être qui est capable de s'identifier comme étant le même à travers le temps par l'exercice de sa mémoire¹⁶. En effet, évoluant d'aventures en aventures, il ne cesse de se remettre en question, de prendre conscience de ce qu'il a fait et, comme il se souvient de ce qu'il a vécu et est transformé par ses expériences, il s'individualise toujours plus. Il est donc unique au sens

¹³ L'expérience renvoyant à cette impression d'être en interaction avec un « cadavre vivant » est imaginée par Masahiro Mori lui-même. Il suppose en effet la situation où l'on serrerait la main d'un androïde, cette expérience susciterait selon lui l'impression effrayante de serrer la main d'un cadavre vivant. Cette interprétation a été depuis approfondie par les recherches en robotique sociale. Voir notamment l'ouvrage de synthèse écrit par Paul Dumouchel et Luisa Damiano (Dumouchel, Damiano, 2016).

¹⁴ L'ensemble des distinctions conceptuelles ayant trait à la question de l'unicité comprise ici dans son sens ontologique renvoie aux distinctions proposées par Stéphane Chauvier dans son article « Particuliers, individus et individuation » (Chauvier, 2008).

¹⁵ Evidemment cette identité n'est pas totale dans la mesure où la reproduction reste autre, possédant une unicité externe du fait de son individuation spatio-temporelle et également des différences internes et externes ayant trait à la matière du bois ainsi qu'au façonnement fait à un moment différent par l'artisan. Nous affirmons qu'il y a identité au sens où elle possède une apparence physique très proche de l'original.

¹⁶ Selon la célèbre définition donnée par John Locke une personne est : « un Être pensant et intelligent, capable de raison et de réflexion, et qui se peut consulter soi-même comme *le même*, comme une même chose qui pense en différents temps et en différents lieux. [...] Et aussi loin que cette conscience peut s'étendre sur les actions ou les pensées déjà passées, aussi loin s'étend l'identité de cette personne : le *soi* est présentement le même qu'il était alors ; et cette action passée a été faite par le même *soi* que celui qui se la remet à présent dans l'esprit » (Locke, 2009, pp. 522-523).

fort du terme : non seulement par différence « interne et originaire » mais aussi par « différenciation interne continuée » (Chauvier, 2008, p. 33).

Le cas de David est en revanche différent et plus complexe. En effet, son comportement présente toute l'apparence de celui d'un être conscient de lui-même et de ses actions. À plusieurs reprises, il se retrouve dans des situations qui mettent en péril sa place au sein de la famille et à chaque fois son attitude atteste d'une prise de conscience de ce qu'il a fait. Par ailleurs, il préserve la mémoire des aventures traversées depuis le moment de son initialisation par Monica. Il possède une unicité « interne auto-différenciée » au point que, ainsi que le montre la fin du film, se réveillant après être resté 2000 ans sous les glaces, c'est lui-même et son rêve de devenir réel qu'il retrouve au réveil. Son concepteur, le Professeur Hobby, postule en outre comme hypothèse qu'un robot capable d'un amour inconditionnel devrait posséder « son monde de rêve, d'intuitions et de raisonnements » et c'est bien ce qui advient puisque le rêve de devenir réel est à l'origine de tous les actes et raisonnements de l'enfant-robot. Par tous ces aspects, on peut donc considérer David comme une personne¹⁷. La référence à la définition lockéenne nous paraît d'autant plus pertinente qu'elle propose une conception « cognitionniste » de la personne dont l'identité est celle de la conscience et non celle du corps (Chauvier, 2003, p. 13). Or le drame de David réside précisément dans le fait qu'il est un être qui se vit comme unique mais dont le corps est industriellement reproductible en série. Deux scènes du film mettent en évidence cette *individuation* conflictuelle : la première est celle au cours de laquelle, croyant enfin retrouver la fée bleue pour devenir réel, il arrive à Manhattan au laboratoire du Professeur Hobby et tombe face à l'un de ses doubles, autre enfant-robot d'apparence et de constitution matérielle identique à lui portant également son nom. La vision cauchemardesque de cette copie de lui-même le fait entrer dans un état de rage au point d'anéantir son double en hurlant : « « Je suis David, je suis exceptionnel, je suis unique, je suis David et tu ne l'auras pas [ma mère] ». De même, après que le Professeur Hobby lui a révélé l'origine de sa conception et son désir de créer un robot capable d'aimer et de rêver, David découvre avec effroi la série d'enfants-robots portant son nom, les modèles « David » étant prêts à être vendus sur le marché. Il se trouve alors dans la situation de celui qui, face à ses copies, revendique son statut d'original. Or, l'échange avec l'ingénieur lui a révélé qu'il ne l'était pas car l'original à partir duquel l'enfant-robot a été conçu est l'enfant biologique décédé de l'ingénieur. Le petit robot n'est lui-même qu'une copie mais, ainsi que le précise son interlocuteur, il est « le premier dans son genre » ce qui lui permet d'acquiescer l'unicité affadie du prototype. Il constate en observant ses doubles que, lui qui se vit et se pense comme

¹⁷ Timothy Dunn propose de considérer David comme une personne pour d'autres raisons : il est capable de ressentir d'authentiques émotions, désire être unique et a peur d'être rejeté par Monica. Il est identifié comme tel par Monica. Il est plus facile pour le spectateur de s'identifier à David s'il est une personne (Dunn, 2010).

unique et irréductible, est remplaçable. La reproduction en série de son corps le renvoie à l'un des traits essentiels de son être : il est un substitut d'enfant lui-même substituable par un autre. Or, à cette reproduction en série du corps s'ajoute celle du programme identiquement implémenté dans tous les robots du même nom mettant en évidence cette fois son « *individualisation* conflictuelle ». Les modèles « David » sont en effet tous conçus pour aimer inconditionnellement la personne qui les initialise. Dès lors, il ne possède pas, comme Pinocchio, d'unicité « interne et originaire » puisqu'elle est partagée par toutes ses copies. Pourtant, et c'est la raison pour laquelle il y a un « conflit », ce programme est conçu pour que, une fois enclenché, se développe une certaine unicité interne. En voyant toutes ses copies non encore en état de marche, David comprend que son programme est à la fois ce qui le distingue des autres robots et ce qui l'assimile à eux. Mais il réalise aussi, et c'est peut-être ce qui l'amène à se laisser sombrer dans l'eau glacée de Manhattan, que même l'unicité apparemment absolue de ses actes et de ses décisions, c'est-à-dire la singularité de son comportement, ne vient pas de lui mais des robots, des personnes ou des événements rencontrés sur sa route. Ces derniers ont en effet été autant d'occasions pour son programme de répondre de façon singulière à chaque situation nouvelle. Il comprend alors qu'un robot du même modèle placé dans les mêmes conditions aurait agi exactement de la même manière, ce qui semble lui ôter toute unicité interne.

2. Une vie programmée

Dès sa première apparition, Pinocchio se manifeste comme étant rétif à toute mise en forme. Ainsi, alors que Maître Cerise s'apprête à le tailler, il le supplie : « Ne me tape pas si fort ! ». Cet aspect est encore plus visible dans la scène du chapitre 3 au cours de laquelle Geppetto sculpte le morceau de bois pour en faire une marionnette. Chaque partie du corps une fois taillée devient en effet l'occasion pour le pantin d'exercer son insolence et sa force d'opposition. Ainsi les yeux se mettent-ils à regarder le menuisier avec impudence, les mains lui volent-elles sa perruque, les jambes lui permettent-elles de fuir... Pinocchio n'est pas libre – car puissamment déterminé par son désir d'indépendance – mais il est réfractaire à toute imposition extérieure d'une forme. Il refuse d'être une marionnette, ce qui signifie, dans la première partie du conte, qu'il ne veut pas que l'on tire à sa place les fils de sa vie. Sur le plan de l'action, cela se traduit par une opposition systématique entre l'être et le devoir-être : toutes les actions qui doivent être initialement accomplies sont constamment évitées, déviant ainsi la trajectoire originellement attendue par le lecteur. Il *doit* être un bon élève et se rendre à l'école mais il *est* curieux et accourt au spectacle de marionnettes, il *doit* être un fils loyal et aimant et rentrer retrouver son père pour lui donner les cinq pièces d'or offertes par Mangiafuoco mais il *est* attiré par l'appât du gain et

s'empresse de suivre le chat et le renard pour aller planter ses pièces au champ des Miracles. Fondamentalement soumis aux variations de son être Pinocchio ne parvient à faire sien un « Tu dois¹⁸ » qui lui demeure hostile et étranger jusqu'à la fin du chapitre 15, chapitre qui signe la fin de la première version du conte qui s'achève sur la mort du pantin, pendu à un arbre par le chat et le renard¹⁹. En revanche, les chapitres suivants qui inaugurent la seconde version accordent au mot « marionnette » une signification différente. C'est notamment au chapitre 25 que cette dernière est explicitement présentée. Pinocchio fait alors part à la fée bleue de sa lassitude d'être un pantin et de son désir de devenir réel. Dans ce contexte, le mot signifie son refus d'être soumis à ses propres impulsions spontanées. Pinocchio refuse que ses caprices soient les maîtres de sa vie. Il a compris par expérience – les nombreux passages de remise en question en témoignent – la nécessité de se soumettre de lui-même à une norme. Le « Tu dois » ne lui apparaît plus désormais comme extérieur et étranger puisque c'est de lui-même qu'il ressent la nécessité de s'imposer une obligation. De ce point de vue, *Pinocchio* retrace bien l'histoire d'un pantin qui devient maître de sa vie en substituant à son indépendance naturelle l'exigence plus élevée d'une aspiration à l'autonomie.

David est quant à lui absolument déterminé par le programme implémenté en lui²⁰. Il obéit à ce dernier sans en avoir conscience, convaincu d'être à l'origine de ses actes alors que ces derniers ne sont en réalité que la conséquence du fait qu'il est conçu pour aimer inconditionnellement la personne qui l'a initialisé. Pour désigner le mode spécifique de cette « pré-détermination » informatique son concepteur, le Professeur Hobby, emploie le mot « *imprinting* », terme renvoyant à une notion développée en 1937 par l'éthologue Konrad Lorenz dans le cadre de ses observations sur le comportement des oies cendrées (Lorenz, 1937). Les études du chercheur autrichien dont Kubrick avait connaissance (Rice, 2017, p. 76) définissent la « *Prägung* » comme étant la marque originelle et irréversible qui s'imprime dans le cerveau d'un jeune animal conditionnant son comportement futur. Ainsi, de la même manière que les jeunes oisons suivent systématiquement le premier objet mobile qu'ils voient à l'éclosion de leur œuf, David ainsi que tous les robots du même modèle, est « imprégné » par la personne qui l'initialise au point de l'aimer inconditionnellement. Cette notion d'« *imprinting* » permet de rendre compte de la

¹⁸ Le personnage qui incarne certainement le plus explicitement ce « Tu dois » est celui du grillon parlant, personnage que Pinocchio rencontre à plusieurs reprises et qui le somme à chaque fois d'obéir. Voir notamment les chapitres 4, 13 et 14.

¹⁹ *Les Aventures de Pinocchio* sont publiées pour la première fois en juillet 1881 sous le titre *Histoire d'un pantin*, cependant, poussé par son désir de prolonger cette histoire Collodi la reprend, faisant de la mort de la marionnette une étape vers l'âge adulte. En février 1882, l'histoire reparait donc sous le titre : *Les Aventures de Pinocchio* (Apostolidès, 1989, p. 19).

²⁰ Kubrick, inspiré par le biologiste Richard Dawkins qui affirmait que « nous sommes des machines créées par nos gènes » (Dawkins, 1996, p. 19), considérait en effet que les êtres humains possèdent quelque chose de la poupée mobile ou du mannequin, à la fois trompés quand ils approuvent leurs déterminations et gouvernés par des déterminations au-delà de leur portée (Rice, 2017, p. 61).

place du hasard et de la nécessité dans son existence. En effet, il est à la fois prédéterminé par son programme mais l'initialisation de ce dernier dépend de la personne qui l'enclenche, ce qui relève du hasard (il aurait pu être initialisé par une personne autre que Monica). Il se distingue sur ce point de Pinocchio car ce dernier est bien soumis à la nécessité de sa configuration affective particulière mais celle-ci se ré-organise différemment au gré des rencontres et des événements de son existence. Alors que David ne pourra jamais aimer une autre personne que Monica, Pinocchio lui, apprend à aimer son père. Le hasard joue pour le premier le rôle de ré-affirmation d'une nécessité absolue quand il est pour le second l'occasion d'affirmer la singularité d'un vécu.

3. Humanité, inhumanité et non-humain

L'histoire de Pinocchio commence dans un univers humain présenté dès le début comme fondamentalement hostile et instable. En effet, le premier homme du conte, Maître Cerise, souhaite tailler le morceau de bois vivant afin d'en faire un pied de table. Par ailleurs Geppetto, son propre père, voit d'abord en lui un moyen de subvenir à ses besoins. Enfin, le pantin connaîtra les premières manifestations de la fourberie humaine lorsque, affamé et croyant obtenir d'un vieux monsieur un morceau de pain, il se retrouvera trempé de la tête aux pieds, le vieil homme ayant versé une bassine entière d'eau sur lui (Collodi, 2002, chapitre 6). Par suite, une fois entraîné dans ses aventures, notre héros croisera sur sa route des créatures au caractère monstrueux²¹ ou fondamentalement ingrat, injuste et égoïste²². À de nombreuses reprises le conte met ainsi en évidence le caractère inhumain de l'humanité²³. Ceci est d'ailleurs souligné par le personnage de Pinocchio lui-même qui se révèle très tôt capable de cruauté²⁴ ou de violence extrême à l'égard de ceux qui constituent un obstacle à ses désirs²⁵. Pourtant le récit met aussi en scène des personnages et des situations qui manifestent d'autres aspects de l'humanité. La plupart des animaux dont le rôle est d'aider le protagoniste expriment ainsi des qualités telles que la fidélité²⁶, l'entraide²⁷, la réflexion. De même, l'évolution de Pinocchio permet de le

²¹ Qu'il s'agisse du personnage de Mangiafuoco ou encore du requin Attila qui le dévore.

²² On peut penser aux personnages du chat et du renard qui exploitent la crédulité du pantin pour lui soutirer ses pièces d'or puis qui le tuent, au singe qui rend une justice foncièrement injuste, au directeur de cirque qui maltraite Pinocchio devenu âne.

²³ On pourrait, en suivant les analyses proposées par Claude Imberty, voir dans l'animalisation de nombreux caractères, une manière pour Collodi de montrer que l'être humain n'est pas si éloigné de la brute qu'il n'y paraît (Imberty, 2008, p. 10). Cela est notamment valable pour les animaux qui, comme le chat, le renard, le requin, illustrent la dimension cruelle et violente de l'humanité.

²⁴ Que l'on songe au plaisir qu'il prend à susciter la discorde entre Maître Cerise et Geppetto au début du conte (Collodi, 2002, chapitre 2).

²⁵ Furieux d'avoir été traité de « tête dure comme du bois » par le grillon parlant, Pinocchio le tue (Collodi, 2002, chapitre 4).

²⁶ Par exemple le Chien Alidor qui tient sa promesse (Collodi, 2002, chapitre 29).

²⁷ Le faucon qui vient sauver Pinocchio (Collodi, 2002, chapitre 16).

découvrir capable de se remettre en question²⁸, d'être courageux²⁹, de ruser quand cela est nécessaire³⁰ et d'aimer³¹. L'œuvre de l'écrivain italien tente donc d'appréhender, à travers la bigarrure de tous ses personnages, la subtile complexité d'une humanité en laquelle bien et mal se rejoignent dans une tension qui exclut de les opposer complètement. Dès lors, toute la quête de Pinocchio consiste à trouver sa place au sein de cette humanité à visages multiples. Son histoire est celle de celui qui, faisant l'expérience de la complexité humaine, comprend qu'il ne pourra évoluer en son sein qu'en la faisant sienne plutôt qu'en la niant.

Si l'histoire de David commence bien, comme celle de Pinocchio, dans un univers humain inhospitalier à son égard, elle ne cesse cependant, au fil des aventures de l'enfant-robot, d'accentuer la dimension fondamentalement inhumaine de l'humanité pour l'opposer à l'innocence et à la bienveillance des robots-Méca³². Cela transparait notamment à travers la cruauté exercée par les humains-Orga à leur égard. L'une des scènes les plus marquantes est à cet égard celle, centrale, de la « *flesh fair* » (foire à la chair) au cours de laquelle on peut observer – à la façon des jeux du cirque – la destruction de robots-Méca devant une foule euphorique et gargarisée. Plus loin dans l'histoire, une autre scène témoigne de l'exercice de cette cruauté qui s'opère cependant de façon plus *spiritualisée*³³. Il s'agit de celle au cours de laquelle David apprend par le Professeur Hobby lui-même qu'il ne sera jamais un enfant réel et que, par ailleurs, tous les actes qu'ils pensaient être les siens ne sont en réalité que des conséquences du programme implémenté en lui. Or on peut observer qu'en lui expliquant tout cela l'ingénieur éprouve un certain plaisir, la vue de sa propre créature souffrante suscite en lui une euphorie qui vient de ce qu'il se perçoit comme étant doublement à l'origine de sa douleur (comme concepteur du robot capable de ressentir des émotions et comme cause actuelle de la souffrance de David). L'humanité présentée dans *A.I.* est celle qui, effrayée par la peur de mourir, est soumise à la démesure scientifique à laquelle elle confie désormais le pouvoir de résoudre un problème insolvable, celui de l'arracher à sa finitude. Croyant avoir trouvé cette solution dans la conception de robots de plus en plus performants³⁴, elle

²⁸ Voir notamment au chapitre 21.

²⁹ Voir notamment au chapitre 34 lorsqu'il tente de sauver la chèvre en laquelle on pourrait reconnaître la fée bleue.

³⁰ Voir notamment au chapitre 22 où il arrive, par la ruse à prendre les quatre fouines au piège.

³¹ Son père et la fée bleue.

³² Cette opposition était voulue par Kubrick qui souhaitait notamment inverser tous les aspects cruels de Pinocchio pour concevoir son David (Rice, 2017, p. 39).

³³ Nous reprenons ici l'idée nietzschéenne d'une spiritualisation de la cruauté évoquée notamment dans l'aphorisme 229 de *Par-delà bien et mal* (Nietzsche, 2000, pp. 202-203).

³⁴ Kubrick, qui considérait l'intelligence artificielle comme son « lointain petit enfant » (Rice, 2017, p. 61 et p. 86), était très inspiré par les thèses du transhumaniste Hans Moravec et était convaincu, comme lui, que les robots intelligents du futur « survivraient » à l'espèce humaine (Rice, 2017, p. 80). Dès le début de son livre, Moravec affirme en effet : « [Le futur] c'est un monde dans lequel l'espèce humaine a été emportée par la vague d'un changement culturel, ravie par ses propres créatures (...) Nous, les hommes, bénéficierons pour un temps de leur travail mais tôt ou tard, à la façon des enfants

exerce alors sa cruauté contre ses propres créations qu'elle envie, convaincue que leur nature non organique leur permettra d'échapper à la mort³⁵. Pourtant, cette cruauté exercée contre les robots masque une cruauté autrement plus puissante, celle que l'homme exerce contre lui-même. En produisant des êtres artificiels qu'il espère lui survivre éternellement, l'homme assiste et participe au spectacle de sa propre disparition. La tragédie d'*A.I.*, c'est en effet celle d'une humanité toute puissante constatant impuissante qu'elle va d'elle-même vers sa propre fin³⁶. Le film s'achève sur le réveil de David recueilli 2000 ans après son arrivée à Manhattan par des robots « Supermécas ». Il n'y a alors plus d'hommes ni même de traces ou de vestiges de l'humanité. Il est vrai que l'on peut interpréter cette fin de manière métaphorique en voyant dans les robots intelligents l'image d'individualités éclairées du futur nous indiquant la voie à suivre pour échapper à ce qui est présenté pourtant comme irréversible³⁷. Abordé de cette façon, *A.I.* apparaît bien comme « un antidote à la mélancolie et au désespoir pour une humanité sur le déclin » (Ziegler, 2020, p. 6)³⁸.

Il n'en demeure pas moins que les deux réalisateurs ont souhaité incarner cette sagesse à travers des êtres qui n'ont plus rien d'humains car ces Supermécas idéalement sages et immortels sont dépourvus de deux traits essentiels de l'humanité : sa finitude et son inhumanité. C'est la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que David, à la différence de Pinocchio, se réveille dans un monde non-humain au sein duquel évoluent des entités qui reflètent cependant, par l'idéal de bonté et de vie immortelle qu'elles incarnent, un besoin d'absolu qui lui, est terriblement humain. À la question de savoir si ces êtres artificiels dotés d'une intelligence supérieure sont à même d'incarner, ainsi que le souhaitaient Kubrick et Spielberg, cette voie par laquelle l'humanité trouverait la clé de son propre dépassement, nous nous permettons d'émettre quelques réserves³⁹.

naturels, ils iront chercher leur propre fortune ailleurs tandis que nous, leurs vieux parents, disparaîtrons en silence » (Moravec, 1988, p. 1). Nous traduisons.

³⁵ Julian Rice propose d'interpréter la cruauté exercée par les Orgas envers les Mécas à partir de la perspective de la rivalité entre frères, le thème de la rivalité sibylline étant cher à Steven Spielberg (Rice, 2017, p. 212). De ce point de vue, la division entre les Orgas et les Mécas est à comprendre de manière métaphorique. Elle représente deux types d'humains : ceux qui incarnent des forces destructrices et ceux qui incarnent des forces créatrices (Rice, 2017, p. 233).

³⁶ Cette idée d'une autodestruction possible de l'homme par lui-même était déjà évoquée dans le film de Kubrick *Dr Strangelove* (1964) et constituait l'une des angoisses du réalisateur américain (Rice, 2017, p. 41).

³⁷ Concernant la fin du film certains commentateurs ont montré qu'elle était en partie celle de Kubrick et de l'un de ses collaborateurs Ian Watson, d'autres affirment qu'il s'agit en réalité d'une fin proche de l'esprit de Steven Spielberg. Cette controverse est clairement mise en évidence au chapitre 8 du livre de Julian Rice (Rice, 2017, pp. 208-230).

³⁸ C'est une idée également mise en évidence par Julian Rice. Ce dernier explique en effet que Kubrick utilisait la métaphore du robot pour incarner, à travers la vision bienveillante des Mécas, l'expérience d'approfondissement de la conscience que devait vivre l'humanité pour se dépasser (Rice, 2017, p. 84).

³⁹ Cette idée d'un autodépassement de l'humanité par elle-même est, ainsi que le met en évidence Damien Ziegler, manifestée dans l'épilogue du film à travers l'utilisation de la couleur bleue, bleu final évoquant la spiritualisation de la matière triomphant de la mélancolie (évoquée notamment au début du film à travers un environnement bleuté) et de la

Ne seraient-ils pas plutôt, par le besoin d'absolu qu'ils incarnent, une nouvelle « ombre de Dieu⁴⁰ » ?

Bibliographie

Aldiss, B., 2001, *Supertoys last summer long and other stories of futur time*, London, Orbit.

Apostolidès, J.-M., 1989, *Pinocchio où l'éducation au masculin*, in « Littérature », n°73, « Mutations d'images », pp. 19-28.

Azulys, S., 2018, *Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et Métis dans l'œuvre du cinéaste*, in « Essais Revue interdisciplinaire d'Humanités », Hors-Série n°4, « Stanley Kubrick : nouveaux horizons », pp. 19-39.

Campbell, J., 2010, *Le Héros aux mille visages*, traduction française de Henri Crès, Escalquens, Éditions Oxus ; éd. or. 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books.

Chauvier, S., 2003, *Qu'est-ce qu'une personne ?*, Paris, Librairie philosophique, J. Vrin.

Chauvier, S., 2008, *Particuliers, individus, et individuation*, in Ludwig, P. et Pradeu, T ; (dir), *L'individu : perspectives contemporaines*, Paris, J. Vrin, pp. 11-35.

Colin, M., 2005, *L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne : des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

Collodi, C., 2002, *Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin*, traduction Nathalie Castagné, Paris, Gallimard ; éd. or. 1881, *Le avventura di Pinocchio. Storia di un burattino*, Florence, Felice Paggi.

violence (exprimée à d'autres moments de l'œuvre à travers la dominante rouge) sans les nier mais en les intégrant pour mieux les transcender (Ziegler, 2020, p. 124).

⁴⁰ « Après que Bouddha fut mort, on montra encore son ombre durant des siècles dans une caverne, – une ombre formidable et terrifiante. Dieu est mort : mais l'espèce humaine est ainsi faite qu'il y aura peut-être encore durant des millénaires des cavernes au fond desquelles on montrera son ombre » (Nietzsche, 2007, p. 161).

Dawkins, R., 1996, *Le Gène égoïste*, traduction française de Laura Ovion, Paris, Odile Jacob ; éd. or. 1976, *The selfish gene*, Oxford University Press.

Dumouchel, P., Damiano, L., 2016, *Vivre avec les robots : essai sur l'empathie artificielle*, Paris, Éditions du Seuil.

Dunn, T., 2010, *A.I: Artificial intelligence and the tragic sens of life*, in Kowalski, D. A. (dir.), *Steven Spielberg and Philosophy: We're gonna need a bigger book*, Lexington, University Press of Kentucky, pp. 88-94.

Imberty, C., 2008, *Les Animaux dans Pinocchio*, in « Italies », Revue d'Études italiennes de l'Université de Provence, n°12, « Arches de Noë [2] », pp. 83-109.

Kendrick, J., 2014, *Darkness in the Bliss-out. A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*, New-York, Bloomsbury.

Locke, J., 2009, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduction française de Pierre Coste, Paris, Librairie Générale Française ; éd. or. 1689, *An essay concerning human understanding*, London, Princeps.

Lorenz, K., 1937, *The Companion in the Bird's World*, in « The Auk », vol. 54, Oxford Academic Journals, pp. 245-273.

Mori, M., 2012, *La Vallée de l'étrange*, traduction française de Isabelle Yaya, in « Gradhiva », n°15, pp. 27-33 ; éd. or. 1970, *The Uncanny Valley*, in « Energy », n°7, pp. 33-35.

Moravec, H., 1988, *Mind children: the future of robot and human intelligence*, Cambridge, London, Harvard University Press.

Nietzsche, F., 2007, *Le gai savoir*, traduction française de Patrick Wotling, Paris, Flammarion ; éd. or. 1882 et 1887, *Die fröhliche Wissenschaft*, E. Schmeitzner puis E.W. Fritzsche.

Nietzsche, F., 2000, *Par-delà bien et mal*, traduction française de Patrick Wotling, Paris, Flammarion ; éd. or. 1886, *Jenseits von gut und Böse*, Leipzig, Naumann.

Rice, J., 2017, *Kubrick's Story, Spielberg's Film: A.I. Artificial Intelligence*, Maryland, Rowman and Littlefield Edition. (Edition numérique).

Sweet, M., 2001, *Brian Aldiss: Kubrick, Spielberg and Me*, in « The Independent ».

<http://archive.vn/NcmlT>

West, R., 2002, *The Real Life Adventures of Pinocchio*, in « University of Chicago Magazine », 95, n°2.

<http://magazine.uchicago.edu/0212/features/puppet.html>

Ziegler, D., 2020, *A.I. Intelligence artificielle de Steven Spielberg ou l'adieu à la mélancolie*, Lille, La Madeleine, Lettmotif. (Edition numérique).

Alessia Cervini

Della morte e di altre forme di resistenza

Su *Pinocchio* di Matteo Garrone

ABSTRACT: “Who is Pinocchio?” Around this question goes this contribution aimed at exploring the relationship that Collodi's novel has with the cinematographic dimension. In particular, this article is inspired by the latest film version of *Pinocchio*, edited by Matteo Garrone. The remarkable adherence to the spirit that runs through Collodi's text makes Garrone's work one of the most representative of the contemporary film scenario.

Keywords: *Pinocchio*, Death, Resistance, Garrone, Film

1. Permanenze – mutazioni

Chi è Pinocchio? Cosa lo rende più di un semplice personaggio letterario, quasi un archetipo, una figura mitologica¹, e per noi un nome possibile (proprio e comune insieme) di ciò che chiamiamo destituzione (o di ciò che corrisponde, in questo caso specifico, a una radicale messa in questione di ogni identità, al di là di ogni coscienza)?

Come gli antichi miti greci, il racconto di Collodi ha un rapporto del tutto peculiare con il tempo: è – potremmo dire – fuori dalla storia (perché la sopravanza e le sopravvive) eppure sempre in colloquio con epoche e problemi diversi, per il tramite di chi, pur non essendo uomo, di un umano ha almeno le sembianze, e forse molto di più. C'è insomma qualcosa di intramontabile in *Pinocchio*, che, ancora centocinquanta anni dopo, la storia di quel burattino sa dire meglio di qualunque altra storia. Che cosa esattamente resiste in *Pinocchio*?

Come ogni altro racconto che espone in modo così evidente il proprio rapporto con il tempo, anche *Pinocchio* si può dire che sia, prima di ogni altra cosa, una riflessione, in tono semiserio, sul senso della morte. Chiunque ne ricordi lo sviluppo lo sa.

Innanzitutto, per questa ragione, forse non la sola, ma probabilmente la più importante, il capolavoro di Collodi è tanto attraente per il cinema e per il modo specifico in cui il cinema non può, per certi versi, che mettere in scena la morte: una morte che non è mai definitiva, ma si ripete, ogni volta diversa, in tutti i film che vediamo². È celebre l'affermazione di Jean Cocteau per cui il cinema null'altro sarebbe se non

¹ Molte sono le prove a sostegno dell'ipotesi che la figura di Pinocchio sia paragonabile a quelle di un vero e proprio mito. Fra queste, l'esistenza di una enorme quantità di variabili della storia, raccontata nei decenni attraverso medium diversi, dalla letteratura al cinema, dal disegno animato al fumetto, con sfumature talvolta in aperto contrasto fra loro. Per una lettura di *Pinocchio* in questa prospettiva, si veda: Fabbri, Pezzini (a cura di), 2012.

² È forse persino ridondante richiamare qui la riflessione di Régis Debray circa il rapporto che le immagini (non solo quelle cinematografiche) intrattengono con la morte. Si veda, a questo proposito, il noto *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente* (1999).

il ripetersi di attimi di morte, ventiquattro fotogrammi al secondo. Allo stesso modo e con la stessa velocità si moltiplicano, si dispongono una dietro l'altra, le cento, mille avventure di Pinocchio, ciascuna delle quali è la prefigurazione, o, meglio, l'anticipazione di una morte possibile. In questo senso, fra gli altri, c'è un elemento cinematografico in *Pinocchio* che devono aver riconosciuto tutti i registi che, in epoche diverse, hanno lavorato alla trasposizione del romanzo in immagini-movimento: la struttura episodica della narrazione, il potere altamente evocativo-immaginario della parola collodiana e, non ultimo, il rapporto con il senso della morte che il racconto rivendica, non solo come semplice contenuto, ma addirittura in quanto elemento capace di determinare la forma (diremmo pure la lingua) dell'intreccio narrativo (ma Pinocchio non è pure forse anche la crisi della logica della narrazione e già un materiale di montaggio?).

In una prima versione, uscita a puntate su un giornale per ragazzi (tra il luglio e l'ottobre del 1881), il racconto – intitolato, in quel caso, *La storia di un burattino* – terminava al capitolo XV con la morte per impiccagione di Pinocchio: “Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito”³. Il grande successo ottenuto da Collodi spinge l'editore a chiedere che la storia continui. E la storia continua, in effetti, anzi, meglio, smette di essere semplicemente *una* storia (con un inizio e una fine) e diventa *Le avventure di Pinocchio*. La revoca del primo finale consente al burattino di tornare in vita e generare un secondo romanzo che non è semplicemente la prosecuzione del precedente, bensì il suo inveramento, la sua “transvalutazione”⁴.

Le avventure di Pinocchio include in sé *La storia di un burattino* che da parte sua, in un certo senso, determina la forma del nuovo romanzo, insieme “uno e bino”. È la morte negata del burattino a richiedere che Pinocchio diventi bambino, al termine della nuova storia: perché se un pezzo di legno non può morire (e la scelta di Collodi di dare seguito al racconto lo conferma), può farlo il bambino che ne prende il posto. Se insomma Pinocchio diventa bambino è per poter morire e ridare la morte a quel burattino, a cui invece era stata sottratta dal suo stesso autore. In questo senso, il secondo romanzo non è soltanto la continuazione del primo, ma, come si diceva, la sua attuazione più veritiera.

Le avventure di Pinocchio sono scandite, infatti, dalla successione ritmica dei ripetuti tentativi del burattino di scampare a una morte che è sempre in agguato, eppure ogni volta si nega, perché appunto un pezzo di legno non può morire. Solo nel momento in cui smette di avere paura della morte, il burattino Pinocchio può diventare bambino, vivere, crescere e morire davvero. È l'atto di coraggio che compie quando porta il vecchio Geppetto fuori dal ventre del pescecane, affrontando le insidie del mare aperto, ad aprirgli una strada che lo farà diventare definitivamente umano (cioè, prima di ogni altra cosa, un essere mortale).

³ La prima edizione del romanzo a puntate è stata di recente ripubblicata, a cura di S. Ferlita, 2019.

⁴ Prendo in prestito il termine dal celebre studio che E. Garroni (2010) ha dedicato al romanzo di Collodi.

È soprattutto l'accettazione della possibilità della morte, dunque, molto di più che la scuola (istituzione più costrittiva che educativa) e il lavoro, a permettere a Pinocchio di farsi carne, e assumere su di sé lo scorrere del tempo. Direi anzi, meglio, che sono i gesti di rifiuto – potremmo dire anche i gesti destituenti – attraverso i quali Pinocchio semplicemente dimostra di non riconoscere istituzioni e valori consolidati a condurlo, nel secondo finale del romanzo, ad accettare la sola cosa che fa di un uomo ciò che essenzialmente è: *il suo essere* – heideggerianamente – *per la morte*. È anzitutto l'autorità del padre che Pinocchio non riconosce, ogni volta che disattende alle aspettative che in lui ripone fiducioso il povero genitore.

Allo stesso modo, il burattino non riconosce (non può riconoscere) le figure diverse, ma in fondo destinate allo stesso ruolo normativo dentro la società, di maestri, giudici e consiglieri attenti e moralizzatori (dal grillo parlante alla Fata turchina). Ma ciò che fa dei gesti (o mancati gesti) di Pinocchio dei veri e propri tentativi di destituzione dell'umano è che essi rispondono non tanto a una volontà cosciente (a un pensiero, che dir si voglia), quanto piuttosto a un'urgenza, a un non poter fare altrimenti. D'altro canto, impossibile sarebbe anche solo immaginare un burattino dotato di volontà e capacità di decisione. Quelli sono, infatti, attributi specificamente umani e si accompagnano con la più radicale e definitiva delle affermazioni: quella che ha a che fare con l'accettazione della morte.

Diventando bambino, Pinocchio fa insomma, per il burattino che era, ciò che ha fatto per gli uomini il Dio del Nuovo Testamento, incarnandosi in Cristo e accettando di morire: mostrare che se c'è una vita, essa deve essere inscritta nella finitezza del tempo. L'ipotesi, condivisa da molta della letteratura critica, è supportata, a ben vedere, dalla ricorrenza nel romanzo di moltissime figure bibliche, da quella di Giona nel ventre della balena, al vecchio padre falegname⁵.

2. Ancora una volta, il cinema.

Dell'ultima versione cinematografica di *Pinocchio*, firmata da Matteo Garrone, in molti hanno riconosciuto e apprezzato il rigore filologico, l'attenzione alla lettera collodiana; ma è soprattutto nell'adesione allo spirito del testo di Collodi che risiede il senso più intimo di questa recente trasposizione⁶. Il film di Garrone ha in particolare un merito: riconoscere la complementarità, anzi di più la coappartenenza dei due romanzi, facendo sin dalla prima scena di Pinocchio un'entità ibrida, personaggio “bino” o in un certo momento addirittura “trino”, giocato nello spazio di un “tra” che qui significa coappartenenza, più

⁵ Qui mi limito a ricordare Biffi, 1998.

⁶ Il film, scritto e diretto da Matteo Garrone, esce in Italia nel 2019. Attori principali: Federico Ielapi (Pinocchio), Roberto Benigni (Geppetto), Rocco Papaleo (Il Gatto), Massimo Ceccarini (La Volpe). Nell'edizione 2020 dei David di Donatello il film ha ottenuto 5 riconoscimenti tecnici: scenografia, trucco, costumi, acconciature ed effetti speciali visivi.

che distanza o separazione. Pinocchio è burattino *e* asino *e* bambino⁷. È già questa condizione esistenziale, che impedisce di rispondere in termini identitari alla domanda da cui siamo partiti “chi è Pinocchio”, a fare del burattino-animale-bambino una figura riconoscibile della destituzione, negando in questo caso la possibilità stessa di far ricorso a definizioni o categorizzazioni rigide. Pinocchio vive costantemente nella condizione del “non ancora” (bambino) e “non più” (burattino), che è appunto lo spazio della “potenza”, di un “poter essere” o un “divenire”, inteso in quanto revoca o destituzione dell’esistente⁸.

Ora, credo di poter dire che proprio in questo risieda la forza intramontabile di *Pinocchio* e che anche le precise scelte rappresentative di Garrone abbiano a che fare proprio con il modo in cui il romanzo di Collodi tematizza, in maniera pressoché programmatica, la questione della morte e il suo rapporto con lo scorrere del tempo della storia (che è come dire il tempo della vita), oltre che, ovviamente con il tempo del racconto. Quest’ultimo è scandito, nello specifico, in una serie di episodi, ciascuno dei quali altro non è che, lo abbiamo detto, un movimento di avvicinamento/allontanamento dalla morte. Nel film di Garrone questo avvicendamento si dà nella successione di brevi quadri che replicano la natura episodica del romanzo di Collodi, ragione per cui, il testo diventa, nelle mani del regista, prima di ogni altra cosa, il materiale da cui partire per realizzare la propria idea di montaggio. È questa la strada che il regista sceglie di seguire per far sì che le parole di Collodi manifestino sullo schermo tutto il loro potere simbolico, che si dimostrino per ciò che essenzialmente sono: strumenti utili a dischiudere immagini potentissime, più potenti addirittura della storia che esse raccontano. Per due volte, non a caso, quella storia (ri)inizia esattamente laddove finisce: al termine del primo romanzo (a cui il secondo fa seguito) e in conclusione di quello ben più lungo (quando terminano le avventure di Pinocchio burattino e cominciano – senza che il lettore ne sappia più nulla – le avventure di Pinocchio bambino).

L’asciuttezza visiva della parola di Collodi (a cui, sin da subito, gli apparati illustrativi tipici di molta narrativa per l’infanzia hanno supplito in maniera didascalica) non priva il racconto di una evidente dimensione simbolica, che consente un gran numero di letture possibili, dalla superficie del testo, alle profondità più nascoste. A tutte queste interpretazioni, Garrone accosta la sua che consiste inevitabilmente nel rinvigorimento della potenza visiva del testo e, allo stesso tempo, nella radicale rinuncia a ogni sua interpretazione. Il film sceglie, come unico gesto ermeneutico possibile, una prospettiva, un angolo visuale preciso, in cui l’occhio del regista e del narratore sono più prossimi, forse addirittura indistinguibili. Accade, insomma, un po’ la stessa cosa che accade per il modo in cui Garrone

⁷ Vale la pena notare, anche solo marginalmente, che gli anni in cui *Pinocchio* viene concepito da Collodi fanno seguito a quelli in cui aveva cominciato a farsi strada, in maniera massiccia, la riflessione attorno alle forme ibride dell’umano: dal *Frankenstein* di Mary Shelley (1823), alle pagine dedicate al teatro delle marionette di Heinrich von Kleist (1811), solo per fare qualche esempio.

⁸ Va notato che la natura ibrida di Pinocchio, sempre tesa fra natura e cultura, è un altro segno evidente della sua caratura mitologica. Si veda, a questo proposito, la nota 1 a questo testo.

sceglie di rappresentare Pinocchio, sovrapponendo, in ogni caso, il bambino e il burattino. Il regista è sé stesso, ma è anche, allo stesso tempo Collodi; è il creatore delle immagini che compongono il film, ma è anche un semplice medium, letteralmente, dunque, lo strumento di una mediazione possibile, la rivendicazione dell'essere "tra": tra un testo dato e uno da inventare⁹.

Pinocchio è per Garrone una scelta, ma anche una necessità. Significativamente, è attraverso la rinuncia alla sua centralità in quanto autore, che Garrone può replicare il senso più intimo dei gesti destituenti di Pinocchio, ed è attraverso questa strada, fatta di un'apparente negazione, che il regista può riaffermare la propria presenza, pure attraverso uno sguardo, quasi del tutto de-soggettivizzato. Esattamente come Pinocchio può diventare bambino solo dopo aver auto-sabotato più volte il suo stesso cammino verso la possibilità di diventare umano, o meglio dopo aver accettato di essere già da sempre *e burattino e bambino*.

C'è un elemento soprattutto che Garrone riconosce in *Pinocchio*, meglio forse di altri, in passato, e che decide di esplicitare nella sua messinscena del romanzo: è l'anima gotica del racconto, che lo rende praticamente un unicum nella letteratura italiana di fine Ottocento, e lo mette in dialogo con la scrittura di Hoffmann e Poe, riferimenti inaggirabili dentro il genere. È attraverso la restituzione di certe atmosfere decadenti e lucubri (andate perdute in tante trasposizioni cinematografiche precedenti – da Walt Disney a Benigni, passando per Comencini) che qui torna a essere evidente come, nelle intenzioni di Collodi, *Pinocchio* fosse anzitutto una riflessione sul senso della morte. Il recupero di questo "romanticismo fantastico e nero" è certamente l'elemento più riconoscibile di quest'ultimo Pinocchio.

La casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia e dice: "Sono tutti morti...Aspetto la bara che venga a portarmi via", a Poe sarebbe certamente piaciuta. Come sarebbe piaciuto a Hoffmann l'Omino di burro che guida nella notte il carro silenzioso [...] (Calvino, 2014, p. 174).

Se quelle di Calvino erano delle ipotesi più che plausibili, abbiamo le prove che la Fata Turchina, l'Omino di burro, i dottori conigli, il Gatto e la Volpe, siano piaciuti a Garrone che li sceglie come suoi personaggi, figure che provengono dalla penna di Collodi, ma che potrebbero essere stati presi in prestito da *L'imbalsamatore* (2002), *Il racconto dei racconti* (2015) o persino da *Dogman* (2018), e invece sono usciti, più di centocinquanta anni fa, dalla penna di Collodi¹⁰. A essi il regista affida ciò che resta del punto di vista dell'autore, dissoltosi in un'atmosfera che riporta Pinocchio alle sue origini, a quella prima versione del

⁹ Nella sua lettura, Luca Mazzei ha individuato nello spostamento dal registro realistico della lettera collodiana a quello magico del film il segno più evidente dello stile cinematografico di Garrone (Uva, 2020).

¹⁰ Per una ricostruzione dell'intero lavoro di Matteo Garrone, si veda il recentissimo *Matteo Garrone* (Uva, 2020).

romanzo, cioè, che si concludeva con la macabra impiccagione del burattino e che nel film di Garrone riverbera con una certa esplicitezza.

Al di là dei singoli dettagli del racconto, il regista condivide, insomma, con il narratore un certo modo di declinare la lingua di cui rispettivamente fanno uso, lavorando in un caso con le immagini, nell'altro con le parole. È nel rapporto con la realtà, che queste due lingue costruiscono, il punto di vicinanza più rilevante fra il *Pinocchio* di Collodi e quello di Garrone. Pinocchio parla infatti una lingua solo sua: ciò che forse, più di ogni altra cosa, lo ha trasformato in un mito senza tempo, eppure contemporaneamente sempre attuale, che sempre si rimette a battere e a parlare. Accade la stessa cosa, anche questa volta, grazie all'intervento di un regista come Matteo Garrone, che trasforma la potenza simbolica e trasfigurante della parola collodiana in immagini dotate della stessa capacità. In un caso come nell'altro, non si tratta di revocare la realtà e sostituirla con un mondo di favola, che non esiste, quanto piuttosto di sostituire agli aspetti più visibili della realtà, il suo lato nascosto e dunque oscuro, nascosto e per questo inquietante¹¹.

La questione, a ben vedere, ha più di qualcosa a che fare con la famigerata attitudine a mentire del burattino più famoso di tutti i tempi. Eppure, la bugia non è per Pinocchio l'espressione della volontà di sostituire, come fa l'impostore di professione (come fanno per esempio il Gatto e la Volpe), il vero con il falso, e dunque una mistificazione della realtà. La menzogna è piuttosto il sintomo del desiderio di sospendere la condizione data a favore di una del tutto nuova: è insomma il vero gesto destituente di Pinocchio. Non è una semplice coincidenza se – a differenza di quanto accade nella versione disneyana del racconto – il naso cresce a Pinocchio (nel racconto di Collodi, come in quello di Garrone) in una sola occasione e non come forma di disapprovazione morale alle sue bugie, quanto piuttosto come manifestazione del desiderio del burattino di farsi carne e piacere alla Fata Turchina, corrispondendo, anche solo nelle sue promesse, all'idea di un bambino perbene. È raccontando le avventure che lo avevano condotto quasi a morire impiccato a un albero che Pinocchio comincia a mentire, solo per far bella figura con la Fatina. Pinocchio non dice bugie per ingannare: l'inganno appartiene piuttosto al mondo in cui le sue avventure si consumano, una dopo l'altra. Anzi, forse di più, si può dire che quelle avventure altro non siano che il frutto della credenza ingenua di Pinocchio nelle menzogne in cui gli capita di imbattersi. Al contrario, le bugie di Pinocchio sono la sospensione di un intero mondo, quello sì mendace in ogni suo aspetto. Pinocchio semplicemente è la voce del desiderio di essere sempre ciò che

¹¹ Con riferimento questa volta alla questione specificamente linguistica, rimando ancora al saggio di L. Mazzei, (Uva, 2020). Forse l'operazione di adattamento più riconoscibile nell'intervento di Garrone consiste nella decisione di trasformare il toscano ottocentesco del testo di Collodi nell'italiano puro e senza inflessioni che tutti i personaggi del film parlano. È la strada che il regista segue (questa la tesi di Mazzei) per sottrarre il romanzo a una dimensione provinciale e assegnarlo a un orizzonte di fruizione internazionale.

non si è, almeno non ancora: il desiderio del divenire che la lingua del cinema non può far a meno di raccogliere e continuare a raccontare.

Bibliografia

Biffi, G., 1998, *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Milano, Mondadori.

Calvino, I., 2014, *Ma Collodi non esiste*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi.

Debray, R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il castoro, 1999.

Fabbri, P., Pezzini, I., (a cura di), 2012, *Pinocchio. Nuove avventure fra segni e linguaggi*, Milano, Mimesis.

Ferlita, S., (a cura di), 2019, *Pinocchio. La storia di un burattino*, Palermo, Il palindromo.

Garroni, E., 2010, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.

Kleist (von), H., 2003, *Sul teatro delle marionette*, Milano, La vita felice.

Mazzei, L., 2020, *Pinocchio*, in Uva, C., *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, pp. 147-160.

Shelley, M., 2016, *Frankenstein*, Torino, Einaudi.

Uva, C. (a cura di), 2020, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio.