

# **eScholarship**

## **California Italian Studies**

### **Title**

L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/9vq9p20p>

### **Journal**

California Italian Studies, 2(1)

### **Author**

Righi, Andrea

### **Publication Date**

2011

### **DOI**

10.5070/C321008917

### **Copyright Information**

Copyright 2011 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba

Andrea Righi

*Le avventure di Pinocchio* (1881) hanno prodotto nel tempo uno sterminato bagaglio critico e un'altrettanta copiosa mole di riscritture, adattamenti e riletture. Vari studi hanno tentato una sistematizzazione del campo, sia indagando i riflessi teorici dell'opera di Collodi, sia cercando di dare ordine alle sue numerose repliche.<sup>1</sup> Tra questi c'è però una linea maggioritaria che mira a rinvenire una costante quasi sovra-storica nella figura del burattino di legno. Si prenda ad esempio il capostipite, Benedetto Croce, il quale nelle sue note sulla "Letteratura della nuova Italia" nella rivista *La Critica* vi dedicava un breve saggio in cui si sottolineava come la grande umanità della favola la rendesse universale. (1937, 452) Oppure l'interpretazione di Italo Calvino, il quale vi vedeva "un potere genetico" che apriva *Pinocchio* "alla perpetua collaborazione del lettore per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato" (1995, 175-6). E che dire poi delle letture cristologiche come quella del cardinal Biffi, il quale si soffermava sul senso del male e il suo mistero eterno che la favola custodisce ancor oggi? (Richter 2002).

Ci sarebbe dunque un elemento *invariante* alla base dell'inoscidabilità dell'invenzione collodiana e della sua riproducibilità. Questo saggio individua tale costante in uno dei tratti più caratteristici del personaggio: l'indisciplina. In questo senso cercheremo di mettere in luce la dimensione politica e la progettualità dell'insubordinazione di Pinocchio per individuare, in questa peculiare indisponibilità all'ubbidienza, un contenuto preciso di rivolta contro la povertà e la precarietà (la mancanza materiale o stato di necessità che Marcuse chiamava *Lebensnot* [1964, 161]) tipica di un gruppo sociale oppresso. Sarà così possibile recuperare il modo (magari immediato e primitivo) di immaginare un altro futuro per l'Italia del tempo da parte di coloro i quali dalla partecipazione a quel progetto erano sempre stati esclusi: i ceti subalterni.

La disobbedienza del migliore Pinocchio è infatti ben concreta: contro la morale post-risorgimentale, contro l'imposizione autoritaria di un'identità nazionale irriflessa si agita un'etica nuova che sogna un altro tipo di società (Boylan 2006). E in questo senso, come vedremo, essa incarna una giocosa e vitale affermazione del principio del piacere. Ricostituire dunque questo tessuto di relazioni significa anche comprendere più a fondo le innumerevoli riletture successive. Significa mettere in rilievo la dimensione sociale della fantasia popolare che, in quanto espressione dell'immaginario collettivo, cambia col passare del tempo, delle forme sociali di produzione, dei bisogni e delle necessità della società. Per questo ci sposteremo dall'originale collodiano alla versione di Luigi Malerba degli anni Settanta, utilizzando come momento teorico costitutivo la rielaborazione

---

<sup>1</sup> Essenziale in questo senso il lavoro di West (2006). Tale lavoro fissa le coordinate fondamentali del dibattito critico e delle traduzioni di *Pinocchio* nei vari codici letterari e cinematografici dalla sua nascita fino ai nostri giorni. Per l'insegnamento in un contesto anglofono si veda anche Sherberg (2006). Vorrei ringraziare Franco Nasi per l'idea di fondo che caratterizza questo studio, e gli studenti della Cornell University che hanno seguito il mio corso su *Pinocchio*.

teatrale di Carmelo Bene dei primi anni Sessanta. Qui noteremo che le forme di oppressione sono determinate non da una penuria materiale come nel Pinocchio collodiano, ma da una più sottile forma di necessità: i meccanismi di controllo e irregimentazione della nascente società del benessere. L'indisciplina pinocchiesca proverà allora a fabbricarsi nuove armi per bucare il disciplinamento sociale, ma la sua vitalità rimarrà immutata puntando sempre verso una ulteriorità rispetto alla sclerotizzata vita moderna.

*L'ideologia e lo stile: Collodi ironico e mazziniano*

Partiamo dal *Pinocchio* originale. La prima considerazione è di tipo extra-testuale e riguarda il contesto storico-culturale dell'opera. Alberto Asor Rosa, in un famoso saggio intitolato "Le voci di un'Italia bambina (*Cuore* e *Pinocchio*)" ha delineato una prima mancanza che fa da contesto e stimolo al capolavoro collodiano (1975). La delusione per l'effettiva realizzazione dei sogni unitari risorgimentali aveva prodotto un atteggiamento diffuso fra gli intellettuali borghesi del tempo improntato alla condanna e allo scherno nei confronti della neonata nazione. Da Carducci alla Scapigliatura lombarda, la retorica ufficiale del nuovo stato fu sotto il fuoco costante degli intellettuali.<sup>2</sup> Proprio questa insufficienza e questo inadempimento storico-ideale producono una reazione tutta volta allo sforzo estremo, in una parola al sacrificio. Tanto che, come dice appunto Asor Rosa mettendo in parallelo De Amicis e Collodi:

l'"Italiotta" postunitaria, messa continuamente di fronte ai propri limiti e alle proprie debolezze, doveva essersi fatta l'idea che senza un incremento strenuo di questo valore non si sarebbe mai creata una mentalità e delle abitudini da nazione moderna; che anzi, fra le non molte risorse di cui poteva disporre, il sacrificio, – cioè il rafforzamento altamente soggettivo e volontaristico della tempra morale e intellettuale – fosse una delle più importanti (1975, 926).

Collodi, in un certo senso, rappresenta questo tipo di intellettuale. Mazziniano convinto, partecipò alla prima e alla seconda guerra d'Indipendenza. Nel 1848 fu volontario assieme al fratello Paolo nel Battaglione Toscano e combatté gli austriaci a Curtatone e a

---

<sup>2</sup> La Scapigliatura fu certamente quel movimento che raccolse e fece di questo disagio una delle forme artistiche più articolate del tempo; grazie al riutilizzo di modelli romantici, soprattutto il tema del doppio, essa arrivò ad articolare quel "realismo fantasticizzato" che incrinava il positivismo dominante e con esso ogni nozione di intero. Si veda Roda (1996). Oltre agli *scapigliati*, Asor Rosa (1975, 821-833) menziona De Sanctis (*La Scuola*, 1871), Carducci (l'epodo *In morte di Giovanni Cairoli*, 1869), Verga (l'introduzione a *Eva*, 1873), Renato Fucini (*Le lettere meridionali*, 1878), e il D'Annunzio de *Il piacere* (1889). [Editors' note: on the *scapigliati*, in particular, Iginio Tarchetti, see Francesca Billiani's essay, "Il testo fantasticizzato e goticizzato come metafora della destrutturazione del discorso 'nazione': attorno agli scrittori scapigliati" in this volume.]

Montanara, sotto la guida di Giuseppe Montanelli e dei suoi studenti pisani. Dieci anni dopo tornò sui campi di battaglia, questa volta come soldato dell'esercito piemontese, per poi rientrare a Firenze deluso in seguito la pace di Villafranca nel luglio 1859 (Dedola, 2002, 82-92).

Giornalista raffinato ed umorista sopraffine, Collodi difficilmente cade nei toni apertamente moralistici della *deprecatio temporum* degli altri intellettuali postunitari. Proprio l'ironia sempre dissacrante e il gusto per lo scorcio storico quasi *macchiaiolo* dei suoi pezzi giornalistici sul *Fanfulla* o sul *Lampione* e dei ritratti di altre opere come *Un romanzo a vapore* (1857) o *Occhi e nasi* (1884), salvano Collodi dalla perentorietà di altri personaggi a lui contemporanei.

È vero però che, soprattutto nel primo *Pinocchio*, quello che finisce con l'impiccagione del capitolo quindicesimo, emerge chiaramente l'eco moralistica delle fiabe di Charles Perrault che Collodi aveva tradotto (o come lui diceva "volto all'italiano") nel 1875 per gli editori Alessandro e Felice Paggi (Collodi 1909, 6).<sup>3</sup> Le cosiddette "moralités" poste alla fine della storia racchiudevano infatti i principi pedagogici dell'epoca e, come afferma Bruno Bettelheim, erano precedute da conclusioni tristi e crudeli di "una storia ammonitrice che deliberatamente minaccia[va] il bambino con un finale creatore di ansia" (citato da Pisanti 1993, 114-115). Così ad esempio Cappuccetto Rosso (anche nella versione collodiana), che finisce impietosamente nella bocca del lupo senza essere salvata dai cacciatori, introdotti solo più tardi dai fratelli Grimm. E così pare dovesse essere anche il primo Pinocchio, il quale dopo l'inseguimento nel bosco da parte del gatto e della volpe, terminava le sue avventure appeso ad un albero implorando il padre:

– Oh, babbo mio!...se tu fossi qui!....

E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito. (1995a, 53)

Quella del quindicesimo capitolo è una sentenza esemplare: l'indisciplina viene punita con la pena capitale. Eppure, nell'alternarsi di colpe e punizioni, Collodi pare avere sempre un occhio benevolo verso le misfatte di Pinocchio. Anzi, è innegabile che l'autore provi un netto compiacimento nel descrivere proprio le monellerie, quei capovolgimenti funambolici della storia per cui Pinocchio è giustamente diventato famoso. Si pensi, ad esempio, all'autocitazione ironica del *Giannettino* (1877) e del *Minuzzolo* (1878), manuali scolastici scritti da Collodi che, nella zuffa tra Pinocchio e i suoi compagni di scuola quando sulla spiaggia sono in attesa di vedere il pescecane, finiscono impietosamente in pasto ai pesci. Perché questo misto di fascino e benevolenza per le birichinate del burattino? La risposta, a mio parere, sta nel mazzinianesimo di Collodi. In estrema sintesi, l'ambiguità del personaggio Pinocchio, cioè quel movimento pendolare che alterna la marachella al senso di colpa per la cattiva azione commessa, è anche il riflesso del vissuto del suo autore. Il ragazzaccio di strada (del popolo) rappresentava per

---

<sup>3</sup> Non mi avventuro a parlare della controversia sull'effettiva fine del primo *Pinocchio*; su quest'argomento si veda Asor Rosa (1997, 566-569) e Garroni (1975).

Collodi quel repertorio di energie vive e non addomesticabili dal compromesso sabauda che avevano dato un contributo fondamentale all'unificazione della nazione e che avrebbero potuto salvarla dalla decadenza qualora fossero state guidate da saldi valori morali. Dunque spirito libertario, ma anche il dito puntato del severo pedagogo. Tutto ciò si può ricondurre al repubblicanesimo di stampo mazziniano che appunto inquadrava il discorso della libertà e dell'insurrezione in una forte quanto astratta cornice morale, basata prima di tutto sui doveri e i sacrifici dell'uomo.<sup>4</sup>

Ma veniamo all'opera. Il problema della mancanza materiale nel libro di Collodi ha una sua presenza continua e rimarcata e punta alla dimensione popolare e contadina. L'indigenza che apre il libro infatti è probabilmente l'elemento più evidente per il lettore, soprattutto per il giovane lettore americano che conosce *Pinocchio* attraverso la bizzarra versione di Walt Disney dove il burattino è l'ultimo scintillante giocattolo costruito da un agiato orologiaio che vive in uno chalet svizzero e veste il figlio alla bavarese. Per Collodi invece gli stenti di Pinocchio sono una costante: si pensi alla fame che il burattino patisce quando Geppetto finisce in galera, o quando cercando un po' d'uva per ristorarsi rimane intrappolato in una tagliola e viene trasformato in cane da guardia dal contadino. La dimensione tragica nelle fiabe popolari, e qui Pinocchio ne è un illustre esempio, indica sempre la precarietà delle masse contadine rispetto all'agio delle classi superiori.

Ma la povertà iniziale è segnalata anche dall'etimologia del termine "Pinocchio." Sia quella che possiamo ricavare dai critici (che lo fanno derivare da "pinolo"),<sup>5</sup> sia quella più schietta e affascinante di Geppetto stesso. Ecco come il falegname sceglie il nome:

Che nome gli metterò – disse fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina (9).

Stefano Bartezzaghi ha giustamente notato che Pinocchio qui non è un nome proprio, come tale indeclinabile, ma il nome di una "gens caratterizzata non dalla discendenza comune, ma...dalla povertà" (1995, v). L'antifrasa, che lo stesso Bartezzaghi dice inaugurare un codice, rappresenta il meccanismo profondo dell'ironia collodiana. Direi che essa abbia a che fare precisamente con la ristrettezza, con la mancanza in senso antropologico. Si parte da un limite dato, imposto, lo si deforma per produrre un surplus, quasi un "bernoccolo" del linguaggio, che si altera grazie ad una struttura iperbolica la quale prende il sopravvento e si fa affermazione incondizionata. Si prenda ad esempio uno dei più conosciuti bozzetti di *Occhi e nasi* intitolato "Gli ultimi fiorentini" (Collodi 1995b). Parlando della proverbiale renitenza allo studio dei giovani fiorentini, Collodi riporta una fantomatica lettera che questi avrebbero scritto al ministro dell'istruzione

---

<sup>4</sup> Si veda Mazzini *I doveri dell'uomo* (1860). Il mazziniano di Collodi era già stato segnalato da un importante politico italiano del secolo passato Giovanni Spadolini (1972).

<sup>5</sup> "Pinocchio," nell'italiano del diciannovesimo secolo, viene utilizzato per "pinolo." Ecco quindi il riferimento al legno del pino, legno robusto ed elastico ma certamente non pregiato. Si veda Perella (2005, 477 n. 10).

pubblica Michele Coppino in procinto di portare l'obbligo scolastico ai nove anni:

In tempi di carità universale come i nostri e in mezzo a questa generazione così sensibile, filantropica e pietosa, che almanacca giorno e notte comitati e società protettrici a favore delle bestie...è cosa e giusta e umana, domandiamo noi, accrescere il numero di quegli infelici maestri comunali, i quali, in grazia dei loro stipendi diafani e impalpabili come l'aria, sono condannati da un anno all'altro a mangiare tutti i giorni una colazione in miniatura, un pranzo dipinto all'acquarello e una modestissima cena in fotografia? (Ibid., 319).

Ora, dopo i risultati non certo brillanti della precedente legge Casati che, secondo il censimento del 1871, era riuscita quasi a scalfire la piaga dell'alfabetismo con una riduzione che poteva "essere generosamente valutata intorno allo 0.5% all'anno," un certo scetticismo era giustificabile, e Collodi coglie proprio l'incongruenza di queste politiche post-unitarie (Vigo 1993, 47). Ma qui l'elemento che mi preme sottolineare è il riferimento in chiusura del brano appena citato. Infatti, esso ci riporta a Pinocchio, a quando Collodi descrive il tugurio in cui vive Geppetto:

La casa di Geppetto era una stanzina terrena che pigliava luce dal sottoscala. La mobilia non poteva essere più scarsa: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era dipinto, e accanto al fuoco c'era dipinta una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero. (1995a, 9)

Si tratta come vediamo anche in questo caso dell'elemento artificiale. L'insensatezza di una situazione, in *Occhi e nasi* del progetto di riforma nei confronti della situazione materiale, porta di solito in Collodi allo sdoppiamento dell'elemento artificiale che copia la realtà dandone una versione parodica. Geppetto non ha il fuoco, ma la sua immagine. I maestri statali non mangiano cibo, ma l'immagine ad acquarello. Sempre in *Occhi e nasi* c'è un altro bellissimo ritratto di un impiegato regio (Scampolino, personaggio talismano che appare in altre storie) che, non potendosi permettere di andare alla trattoria, mima una cena completa di fronte alla vetrina, e alla fine della pantomima è come se avesse consumato un pranzo luculliano (1995b, 271-275). Ma per tornare al passo di *Pinocchio*: segnalo anche la litote ("la seggiola poco buona"), altro tocco fondamentale per la riuscita della descrizione che, per così dire, fa sistema in questa forma espressiva antifrastica. Per riassumere, l'ironia collodiana funziona, dunque, in questo modo: l'oggetto reale è deficitario, inadeguato e viene perciò negato attraverso l'antifrasi o la litote (per Scampolino lo stipendio che non paga nemmeno il pranzo); la sua negazione poi dà luogo ad un duplicato iperbolico che è in realtà una "anticatastasi" (il pranzo

mimato), cioè il rovesciamento dell'oggetto reale. Questa rappresentazione dell'elemento contumace appare tanto artificiosa da risultare pungentemente ironica. Questo, direi, è il cuore politico dell'estetica collodiana.

Dice Henri Morier che l'ironia solitamente

stigmatise d'une manière vengeresse" cioè rovesciando "le sens des mots (*antiphrase*) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (*anticatastase*). Ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit. (1975, 555).

(stigmatizza in maniera vendicativa" cioè rovesciando "il senso delle parole (*antifras*) o descrivendo una situazione diametralmente opposta a quella reale (*anticatastasi*). Che altro non è che una maniera per raddrizzare le cose.) (Traduzione mia)

Il parallelo con la biografia politica di Collodi non potrebbe essere più diretto. Collodi non appartiene alla stirpe dei grandi fustigatori della morale pubblica come Carducci, perciò la sua personale disillusione rispetto all'Italia si articola senza invettive tirate sul tradimento dell'ideale. L'uso dell'anicatastasi ha proprio questa valenza: critica una realtà ingiusta individuando il suo carattere deficitario e poi immaginando una soluzione fittizia che si mostra nella propria palese inconsistenza.

### *Il concetto di mancanza come Lebensnot*

Diceva Ernst Bloch che i racconti popolari sono costellate da oggetti magici che funzionano come "mezzi di desiderio...per ottenere per la via più breve (nella fiaba) quel che la natura al di fuori della fiaba nega all'uomo" (1994, 413). Il desiderio supera lo stato di cose vigente, la miseria più dura, e così facendo esprime le fantasie di riscatto dei ceti più poveri. È proprio nel momento immaginifico, infatti, che la cultura popolare delinea in maniera diretta i contenuti magari elementari e rozzi di una società futura. Ma com'è possibile che proprio coloro i quali vivono nelle condizioni più arretrate possano definire lo spazio d'ordine di ciò che deve ancora venire? Il che ci porta a chiederci: in che senso il comportamento di Pinocchio registra un elemento utopico?

Per chiarire questo punto, vorrei riformulare brevemente la nozione di mancanza in quanto necessità secondo l'asse Marx-Freud-Marcuse e vederne la sua valenza all'interno dell'immaginario di un gruppo oppresso. La prima forma di necessità assoluta che l'uomo incontra è quella naturale. La lotta contro la mancanza di risorse necessarie al sostentamento della vita segna lo sviluppo di qualsiasi gruppo o individuo vivente. Parlerò dunque di *mancanza* come dell'assenza di accesso alle basi minime, alle esigenze vitali alla sopravvivenza. Con il termine *mancanza* indico, insomma, quella che Marcuse chiamava *Lebensnot*, cioè il "bisogno e l'insufficienza inerenti alla vita organica stessa"

(1964, 161). Come sappiamo, per Karl Marx, la lotta contro il regno della necessità naturale si articola nella sfera umana attraverso il lavoro. Il lavoro qualifica l'uomo e la sua esistenza in quanto superamento della scarsità naturale attraverso un processo di produzione autodeterminata. Secondo Marx, ciò che differenzia la perfetta opera architettonica di un'ape da quella di un uomo è il fatto che l'architetto "ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera," e non ha seguito una procedura già iscritta per così dire nel proprio bagaglio di dotazioni istintuali iniziali (1973, 195-196).<sup>6</sup> L'animale non conosce il proprio lavoro, lo realizza come fosse una propaggine del proprio organismo biologico.

La mancanza di istinti specializzati e il prolungato stato di dipendenza di un essere umano nei suoi primi anni di vita, spingono invece l'uomo a sviluppare comportamenti più complessi per soddisfare i propri bisogni elementari. In questo senso, il lavoro per Marx è un elemento cruciale perché rappresenta un *fare* in cui l'uomo diviene in maniera riflessiva, passando per contraddizioni, e non per la via di una pura affermazione spontanea. Dalla necessità naturale sorge dunque un'attività autodeterminante soggettiva che per compiersi deve appunto uscire dallo stato di natura, lottando per produrre le condizioni della propria sopravvivenza. Quest'ultima è una dimensione in cui l'uomo si pone quindi come soggetto che conosce, inventa e agisce.

Tuttavia, il lavoro medesimo costituisce anche quella dimensione esistenziale che allontana l'uomo da sé. Nel fare, l'uomo si deve sottomettere ad una nuova meccanica, ad un diverso regime di necessità. In che senso? Vediamo la questione in termini psicoanalitici. Sigmund Freud aveva legato il lavoro alla soppressione della libido ('principio di piacere') e quindi al prodursi dell'infelicità e della fatica ('principio di realtà'). Il lavoro per Freud comporta un rinvio delle soddisfazioni immediate, degli impulsi libidinali incanalati invece in energia produttiva. Al principio del piacere subentra quindi il principio della realtà. Si tratta sostanzialmente di un processo di sublimazione (e desessualizzazione), processo che rinsalda, proteggendola e salvaguardandola, la convivenza degli uomini. Una pura e illimitata applicazione del principio del piacere avrebbe infatti effetti distruttivi perché entrerebbe in conflitto con la conservazione sia dell'organismo individuale (che per sostenersi deve lavorare e rinviare il piacere) ma anche di quello sociale (che funziona grazie a divieti e regole [Freud 2010]).

Ora la civiltà sarà pur sempre, dice Freud, un campo di battaglia di forze contrapposte; ma, in questa battaglia, il processo di civilizzazione si alimenta essenzialmente dei meccanismi di repressione e sacrificio (Freud 2010). Ecco allora che la necessità naturale si duplica, trova un suo complemento nella stessa attività umana, è diventata assoggettamento ad una necessità di un ordine sociale nato per soddisfare le necessità imposte da un ordine naturale. Per Freud la repressione è un dato metastorico. Al contrario se c'è un principio teorico che possiamo applicare a Pinocchio senza esitazione è proprio quello del principio del piacere. La soddisfazione immediata è il motore inesauribile delle avventure picaresche del burattino, motore che comporta una sorta di inconsapevole tattica del rifiuto della razionalità pianificatrice delle figure adulte. E la *Bildung* di Pinocchio è proprio una serie di dure lezioni, di rieducazione e

---

<sup>6</sup> La mia è una velocissima ripresa di un tema complesso che non posso affrontare in questa sede; per una buona analisi della problematica si veda Braverman (1974, 45-58). Sulla differenza uomo-animale si veda Agamben (2002) e Virno (2003).



apprendimento dei meccanismi repressivi, di sacrificio e di differimento del piacere. Del resto Pinocchio diventerà umano solo dopo un assoggettamento alle forme coercitive più estenuanti e degradanti. Basti citare qui i due processi di animalizzazione del burattino: il primo (metaforico) quando viene messo alla catena dal contadino per sostituire il cane da guardia; il secondo quello famoso e letterale in asino. Pinocchio diventerà umano solo dopo aver “aumenta[to] la produzione e raddoppia[to] l’orario di lavoro” per aiutare il babbo malato e poi la fata turchina (Asor Rosa 1975, 935). Quella sera Pinocchio, invece di vegliare fino alle dieci, vegliò fino alla mezzanotte suonata: e invece di far otto canestre di giunco ne fece sedici (1995a, 168).

Il duro apprendistato di Pinocchio dischiude così l’elemento etico-politico dell’opera collodiana in maniera diretta, il progetto pedagogico dell’Italia umbertina che doveva disciplinare un insieme disparato di realtà (per lo più contadine) per plasmare da esse un proletariato omogeneo e produttivo. Progetto di una borghesia italiana in una fase ascendente che doveva modernizzare il paese, cercando anche di sanare la terribile situazione d’indigenza della maggioranza del popolo italiano. Progetto a cui Pinocchio sin dall’inizio oppone una tenace quanto istintiva opposizione.

### *Il principio del piacere e il ‘futuribile’*

Uno dei commenti recenti più interessanti che discute *Pinocchio* nell’ottica della spinta libidica e del rifiuto dell’etica del lavoro post-risorgimentale è certamente il primo capitolo del saggio di Suzanne Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect* (2007). Anche la studiosa americana rinviene nella favola collodiana una costante, un elemento invariante che ha fatto la fortuna dell’opera sia dal punto di vista letterario che commerciale. In particolare, evidenzia una specie di inerzia pulsionale che partendo dal principio di piacere supera quello della realtà e che si basa sull’idea di *scioltezza*. Prendendo a prestito il termine dallo storico Pasquale Turiello (1882, 126-127), Stewart-Steinberg collega quell’eccesso di individualismo, di personalismo e di mancanza di senso civico che definivano, secondo Turiello, il popolo napoletano al burattino di Collodi. La ‘scioltezza’ di Pinocchio risiederebbe nell’impossibilità della sua totale inclusione nell’ordine statale moderno. Pinocchio, in particolare, esibisce una forza istintuale che richiama, essendo tipica di un organismo indifferenziato che mira alla soddisfazione dei propri bisogni ed è soggetto alla compulsione a ripetere, il pericolo distruttivo insito nel principio del piacere, cioè l’istinto di morte. Pinocchio, conclude Stewart-Steinberg, “is thus both an irresistible, moving urge and the expression of a fundamental inertia,” e pertanto egli è “bound in his elasticity, his inevitable *scioltezza*, by the logic of the death drive” (2007, 62).<sup>7</sup>

In *The Pinocchio Effect* viene inoltre ribadito lo statuto ibrido del burattino che incarnerebbe il passaggio ad una soggettività post-liberale in quanto “it describes the constitution of the modern subject as the contradictory result of a process of simultaneous

---

<sup>7</sup> Ho delle personali riserve nei confronti dell’utilizzo in senso quasi “progressista” che l’autrice fa di Turiello, noto pensatore autoritario e precorritore del fascismo. In ultima istanza, le critiche di Turiello al funzionamento del neonato stato italiano mirano alla costituzione di un ordine ancora più repressivo. Si veda a proposito Molinelli (1968).

attachment to and refuse of the ideological state apparatus” (ibid., 47). Soprattutto nel finale, in cui Pinocchio si sdoppia nel bambino perbene vivo e nel pupazzo di legno senza vita, proprio questo residuo del passato sarebbe appunto un “reminder of pleasure,” un’ombra incancellabile di un godimento osceno incompatibile con l’etica del lavoro moderna (ibid., 59). Concordo quindi sul carattere pulsionale che agita Pinocchio e sullo spirito, diciamo, anarcoide delle sue azioni che però, come ho già avuto modo di dire, vedo discendere dal mazzinianesimo di Collodi il quale mescolava ribellione istintiva e sacrificio ideale. Ciò che vorrei invece sottolineare è la valenza politica di questa indisciplinazione. La domanda che dobbiamo farci in breve è questa: nel contesto storico dell’opera collodiana che cosa significa richiamare in scena i meandri dei processi primari? Si tratta davvero del pericolo distruttivo del ritorno del godimento osceno?

Il contenuto sociale delle fantasie dei ceti oppressi di fine Ottocento è cosa ben diversa da quella del consumatore globalizzato attuale. Il bisogno di consumo dei primi non può essere assimilato a quelli di una società del benessere in cui, come si è sforzato di mostrare Slavoj Žižek, si comanda oscenamente il godimento e il sovraconsumo (tipico caso di coazione a ripetere) che vedremo raffigurati nei personaggi del Pinocchio di Malerba (Žižek 1999, 3-6). In un’epoca in cui le malattie e la malnutrizione mietevano vittime quanto una guerra di trincea, mettere in scena le giocose, irresponsabili vicissitudini del principio del piacere pinocchiesco significa altro. Il mondo dell’abbondanza, il mondo di “rosoli e di Alkermes” senza fine, senza sforzi, che agogna Pinocchio rappresenta il desiderio di una pienezza della vita che un attento studioso delle fiabe come Dieter Richter ha chiamato l’elemento “critico-utopico” delle fiabe popolari. Citando il Freud più marcusiano de “Il poeta e la fantasia” (Freud 2002), dove quest’ultima viene vista come correzione ad una realtà sfavorevole, Richter afferma che l’elemento fantastico dei racconti popolari nasce dagli “effetti del dolore che ci infligge la realtà. Ciò che sogniamo è lo specchio di quanto ci manca” (1980, 232). E dunque la fiaba è il luogo in cui “gli sfruttati della società pre-borghese sognavano felicità e potenza” in maniera “immediat[a] e concret[a]” (ibid., 234). Il fantastico di queste fiabe articola una fantasia sociale di pienezza e rivalsa collettiva degli strati subalterni. E dunque la maniera in cui Pinocchio pratica la disobbedienza assume i connotati di una resistenza attiva e progettuale rispetto al modello post-unitario.

In questo senso, Pinocchio ci pone di fronte al paradosso temporale per cui l’arcaico, l’elemento a prima vista più regressivo, cioè la dimensione inconscia e pulsionale dell’ES, mostra invece il suo dato futuribile più progressivo. Come osservava Marcuse infatti, “ricordando il dominio del principio di piacere primordiale, quando la libertà dai bisogni era una necessità, l’ES trasporta le tracce della memoria di questo stato in ogni futuro che diventa presente, esso proietta il passato nel futuro” (1964, 78).<sup>8</sup> Questa irresistibile attrazione verso la soddisfazione incondizionata non rappresenta una deriva tragica verso l’istinto di morte, ma dà corpo al sogno di un mondo futuro in cui ciò che Marx chiamava “il lavoro come necessità eterna della natura” scompare (1973, 55). Ovviamente questa fatica non scompare perchè Pinocchio ha smesso di fare canestri

---

<sup>8</sup> Una volta che le capacità produttive si fossero sviluppate Marcuse pensava (utopicamente) che anche il principio del piacere sarebbe potuto diventare costitutivo della civiltà in senso emancipatorio e quindi ancora sociale. L’edonismo attuale cooptato dalla grande industria del consumo ha realizzato la sua profezia, solo che, ancora una volta, l’ha capovolta in una forma di dominio ancora più profonda e impalpabile.

mentre altri ora li fanno per lui, ma perchè si è estinto lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo.

*Oltre i sedici canestri: il Pinocchio di Carmelo Bene*

Andiamo oltre il *Pinocchio* collodiano. Le riscritture successive, le cosiddette *pinocchiate*, danno luogo ad una serializzazione del personaggio che, sia detto per inciso, era già in nuce in quello del suo autore. E questo è vero sia per quanto riguarda il suo format editoriale (il *feuilleton*), sia se si considera l'episodio del teatrino delle marionette, dove il burattino è accolto come un personaggio già noto alle altre e più famose maschere (Collodi 1995a, 31).<sup>9</sup> Di questa prolifica serie di traduzioni, adattamenti, contaminazioni in cui Pinocchio entra ed esce da "mondi narrativi riconoscibili...perché appartenenti a un testo particolare, o perché ascrivibili a una determinata tradizione" (Gasparini 1994, 139), si ricordi qui la pionieristica versione cinematografica di Giulio Antanoro del 1911, dove Pinocchio finisce addirittura tra gli indiani, o una tra le molte appropriazioni attuate dal fascismo, quella degli Anni Venti di Giuseppe Petrai *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* (1928), dove il burattino si arma tristemente di manganello e diventa balilla.<sup>10</sup>

Tuttavia nelle mutate condizioni sociali del dopoguerra, il primo *Pinocchio* che ci segnala un vero mutamento nel tipo di disobbedienza antisistemica del burattino è quello teatrale dello spettacolo di Carmelo Bene del 1961 (Bene 1961). Si tratta di una "rilettura" cioè di "una strada ermeneutica che contribuisc[e] ad una maggiore comprensione dell'opera" e che vuole far giungere a maturazione le "reali intenzioni dell'opera e dell'autore" (Aroldi 1994, 126). In questo senso gioca un ruolo fondamentale l'uso della voce, che già nelle prime rappresentazioni – qui prendiamo in considerazione quella pisana, la terza dopo quella del 1966 – era stata messa in luce per "i toni queruli, acidi," per essere mossa da "un'infelicità dispettosa o ribelle che si colora d'una comicità nevrotica," come riporta un articolo dal *Corriere della sera* (De Monticelli 1981). Ma è nel rovesciamento della "scrittura in phoné" che si assiste ad una vera e propria ridefinizione dell'insubordinazione del personaggio (Tessari 1982, 27) Così, come nota Roberto Tessari, la "voce di Carmelo Bene né racconta né interpreta la favola, bensì diviene stampo e materia del processo attraverso il quale le maschere foniche di quel grande gioco emergono dal vuoto" (ibid., 31). Si notino poi anche le scelte dei costumi, soprattutto dei pupazzi disegnati dallo stesso Bene e mossi da due mimi, che vanno a corroborare questa funzione: il collare che incatena Pinocchio ad un banco, l'aspetto sinistramente kafkiano del Grillo. Ed infine le scelte mimico-recitative: un Pinocchio statico e schiacciato dal peso delle autorità, il Grillo che impersona la deformazione paurosa della morale che si manifesta come verità incontestabile.

Interessante anche la rilettura di Geppetto. Davanti ad un Pinocchio affamato, è Geppetto che si mangia di nascosto le tre pere, per poi confessargli che non ha altro che le bucce e i torsoli. Il paternalismo dell'atto di Geppetto viene smascherato, e con esso

---

<sup>9</sup> Sulla serializzazione si veda anche Curreri (1995). Per una discussione sul contesto generale, si veda Colombo(1998).

<sup>10</sup> Per un'analisi del film si vedano Menarini e Manzoli (1997-98, 211-222); De Berti (2002).

quell'etica del sacrificio tipicamente italiana che le caste dei potenti sempre impongono come valore assoluto agli altri, ma che mai praticano esse stesse. In altre parole vediamo plasticamente rappresentata l'organizzazione della povertà dei molti a discapito dei pochi. Comprendiamo quindi retrospettivamente come una lettura non storicizzata di Freud cada nell'errore di "applicare al fatto brutto della penuria ciò che effettivamente è la conseguenza di una *organizzazione* della penuria" (Marcuse 1964, 80). E parimenti come il classificare le fantasie di godimento immediato e incondizionato come elementi degenerativi significhi, in realtà, oscurare il contenuto di critica sociale e la funzione progressiva che esse possono contenere.

Con Bene, tuttavia, l'indisciplina di Pinocchio pare quasi un meccanismo di difesa, e la *bildung* non può procedere nel suo processo accumulativo perché è data in partenza: il sottrarsi ai doveri è l'impulso essenziale per la sopravvivenza. Il potere (patriarcale, dello stato, ecc.) è talmente inscalfibile che Pinocchio pare perdere la sua proverbiale impudenza e innocente vitalità. E tutto ciò trova la sua soluzione complessiva proprio nella *phoné* beniana che ha la capacità di catturare e criticare l'altra voce, quella della morale dominante per "esorcizzar[la] nella frenesia legnosamente nevrotica del gesto...infilette[ndosi] ridicola nel bofonchio masticato e nella stizza insofferente," (Tessari 1982, 62).

Ci sarebbe molto di più da dire a riguardo. L'opera di Bene è di una complessità che qui non possiamo affrontare, anche perché nelle diverse rappresentazioni Bene è andato accostando alla critica contro il dispotismo dominante un'interrogazione radicale delle fondamenta stesse delle rappresentazione.<sup>11</sup> A noi basti mettere in rilievo lo snodo teorico a cui il *Pinocchio* beniano dà forma: è cambiata la matrice di fondo dei rapporti sociali. La necessità naturale non costituisce più il vero regno dell'oppressione, sono altre le strutture repressive: quelle altrettanto brutali della composizione sociale del lavoro. Siamo in una società fondata su di un benessere tendenzialmente diffuso anche ai ceti popolari, che fa del loro accesso al consumo un elemento produttivo e perciò disciplinante. Il conflitto devia quindi da una rivendicazione diretta dell'accesso al benessere, ad una critica delle forme di vita che questo benessere produce. Come afferma Stefano Petrucciani, "Ciò significa che la critica sociale cambia di segno rispetto a quello che era sempre stata. Non dice più: noi, subalterni, vogliamo ciò che voi avete. Proclama al contrario: noi non vogliamo ciò che voi avete, noi vogliamo sperimentare stili di vita e di consumo diversi" (2007, 15).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Si veda Aroldi (1994, 127) e Tessari (1982, 76-79). Tessari inoltre presta particolare attenzione all'uso che fa Bene del *playback*, e sostiene che, in quanto forma di "diffrazione linguistica," proprio grazie alla sua "difficoltà di esecuzione" riesce ad assegnare al mezzo tecnico stesso la qualità evenemenziale dello "spettacolo" neutralizzandone il controllo assoluto, la piattezza meccanica che esso usualmente ha. Questo elemento rafforza anche il tema del vuoto da cui la *phoné* beniana emerge "l'assoluta estraneità della Voce al Vuoto che la esprime: il suo essere davvero altro, parlante e non parlato" (28). Per un inquadramento generale si veda anche Bartolucci (1968).

<sup>12</sup> Del resto, in una società in cui il problema della scarsità tende ad essere progressivamente limitato, ma in cui regna una composizione sociale del lavoro ferreamente capitalista, il comando e la relativa disumanizzazione dell'uomo crescono trainate dallo stesso benessere. Ciò avviene perché tale assoggettamento opera non solo nel momento produttivo, ma anche in quello (presumibilmente) non produttivo, in quanto ai bisogni essenziali (ecco ancora il nesso necessità/lavoro) viene a subentrare "la scala dei consumi imposta dal capitalismo" (Panzieri 1976, 19).

## Il Pinocchio con gli stivali di *Malerba*

Tale contesto storico sociale è il punto di partenza anche della riflessione teorica della neoavanguardia dei primi anni Sessanta a cui Luigi Malerba partecipa, ancorché come “semplice gregario” (1977, 4).<sup>13</sup> Dal punto di vista letterario la società del benessere diffuso aveva un correlato in quella che Angelo Guglielmi chiama una situazione “di disponibilità assoluta” delle opzioni artistiche, in cui “ogni atteggiamento anarchico, non potendo fungere da stimolante, perde ogni funzione positiva, configurandosi, all’incontrario, come momento ritardante, come battuta d’arresto dell’evoluzione culturale” (1977, 55). Il compito della neoavanguardia per Guglielmi diventava dunque di ordine critico-metodologico, di messa tra parentesi di ogni forma naturalizzante del linguaggio: sia quello della tradizione (forma storica borghese), sia quello ormai egemone dei massmedia. Si tratta insomma di fare emergere al di là dei camuffamenti ideologici “uno spazio in cui tutto ciò che accade diventa insensato e viene falsificato” (2003, 241).

Malerba, si pensi al romanzo *Il serpente* (1966), condivide questa linea sperimentale e coerentemente la mette in pratica anche nella sua produzione letteraria per ragazzi. Lo scrittore, riflettendo infatti sulla propria attività, nota come “i due temi del disagio politico e della frustrazione psicologica siano un background costante in tutti i libri, compresi quelli per ragazzi” (1996, 65, e 1977, 1). Partendo da “un rapporto non pacifico, o se preferite dialettico, con un ambiente,” “in una parola con l’esperienza” si struttura la risposta che la scrittura è in grado di offrire (Malerba 1996, 90):

Nella ricerca costante di un senso da attribuire alla realtà, o quanto meno di un senso da attribuire a questa ricerca, l’uso della contraddizione è una risorsa del progetto letterario come supporto all’utopia dei significati ultimi. L’ironia può essere una compagna preziosa nel percorso accidentato del disordine. (Ibid.)

La prospettiva dello “scrittore consapevole” è tesa così all’invenzione di “modelli linguistici e perciò di comportamento (modelli di libertà) che spezzino il processo di standardizzazione imposto dalle classi dominanti” (Malerba 1977, 2). Su questo presupposto si basa la riscrittura, che è stata appunto definita “contaminazione consapevole” (Gasparini 1994, 143), dell’opera collodiana *Pinocchio con gli stivali* ([1977] 2004). Per il nostro autore il meccanismo narrativo è proprio il ribaltamento di cui dicevamo, tanto che nella sua nuova avventura, Pinocchio, dopo aver salvato il babbo dalla pancia del pescecane, comincia a pensare che “non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente” perché “li sarebbe diventato un ragazzino perbene” (2004, 7).

---

<sup>13</sup> Sulla neoavanguardia e il ruolo di Malerba in seno a quella, si veda Vetri (1992, 160-162).

Accade allora che, continua Malerba,

nel capitolo trentasei, arrivò sulla spiaggia insieme a Geppetto con l'aiuto del Delfino...andò ad abitare nella bella capanna del Grillo Parlante, e...si trovò a lavorare per l'ortolano Giangio. Dopo aver intrecciato sedici canestri di giunco, una sera Pinocchio si addormentò e nel sonno, cioè nel sogno, incontrò la Fata turchina turchetta che incominciò una lunga tiritera per convincerlo a mettere giudizio. E Pinocchio scappò via di corsa piantando in asso la Fata e il sogno. (Ibid., 9)

Malerba quindi congela la maturazione di Pinocchio per portarlo in altre fiabe, cioè per ritardare quel processo di crescita/umanizzazione e godere edonisticamente ancora del possibile fiabesco.

Permane, è vero, la critica già beniana al perbenismo borghese, ed, infatti, nella versione drammatizzata, Malerba inserisce un prologo letto dallo stesso Pinocchio in cui la morale collodiana del bambino perbene viene rovesciata: “come se non si sapesse che dai ragazzini perbene molto spesso escono degli uomini permale, e viceversa” (ibid., 33). Tuttavia l'elemento originale dell'attualizzazione di Malerba è che tale apertura narrativa non segue il classico processo di ripetizione delle precedenti riscritture. Essa, si confronta subito e in maniera *critica* con l'aspetto serializzante che l'elemento narrativo porta in sé. Pinocchio dunque dà seguito coerentemente al suo progetto di vita libera contraddistinta ancora il principio del piacere, ma deve calibrarlo sulle dinamiche di un nuovo ambiente sociale.

Il burattino viene pertanto sguinzagliato nelle fiabe di *Cappuccetto Rosso*, *Cenerentola* e *Il gatto con gli stivali*. Qui vorrebbe ottenere una parte nelle loro storie, ma il diniego inflessibile dei vari personaggi diventa il vero motore narrativo delle peripezie. Emerge così, attraverso la loro indisponibilità, la loro renitenza all'interazione, l'ossificata gerarchia di ruoli e funzioni definite magistralmente da Vladimir Propp (2000) che da secoli ne reggono le trame.<sup>14</sup> L'effetto comico che ne deriva è pungente. Qui, ad esempio, Pinocchio incontra Cappuccetto Rosso:

“Dove vai bella bambina?”

“Vado a portare la merendina alla Nonna. Ma tu chi sei?”

“Sono Pinocchio, non mi riconosci?”

“No.”

“Sono un burattino, so fare tanti giochi per divertire i bambini.”

“Che sei un burattino si vede, ma io non ho tempo, devo andare perché il Lupo mi aspetta e sono già in ritardo.” (Malerba 2004, 15)

---

<sup>14</sup> La mia lettura discorda qui da quella di Gasparini che invece vede nella “operazione dissacratoria tentata da Malerba” l'attribuzione di “un nuovo prestigio e autorevolezza alle favole che ha tentato di sovvertire” (1994, 145).

Dall'esposizione dei limiti, cioè dall'ostinata testardaggine di Cappuccetto Rosso/funzione proppiana, si genera il riso spontaneo che Henri Bergson aveva rilevato nella contemplazione della ripetitività di un "corpo stupidamente monotono" (1982, 33). Questa meccanicità segue una sua logica ferrea: obbedire alla trama quando anche essa violi le più comuni regole del buon senso. Perché del resto non farsi allettare dalle proposte di un burattino, per andare invece incontro alla scontata, trita seduzione del lupo? In questo stridente contrasto, nella paradossalità di una tentazione che tenta senza tentare, alletta senza promettere nulla di nuovo perché già satura, il giovane lettore ride della meccanizzazione, della serializzazione dell'uomo che comincerà a constatare poi entrando nella società in cui è nato. Ma qui emerge anche il diverso tipo di ironia giocata da Malerba. Non più la realtà deficitaria di partenza di Collodi, ma la congestione del presente che viene smascherato nell'esposizione dei suoi automatismi insensati. Del resto, questa è l'opera che la neoavanguardia italiana aveva messo al centro della propria missione: il disvelamento dell'artificioso e del caos delle strutture repressive della società capitalistica.

Solo nell'ultima favola Pinocchio spezza questa inerzia, questa trasparente impenetrabilità. Promettendo al figlio del mugnaio guadagni inauditi, si sostituisce al gatto e, chiuso quest'ultimo in un sacco, si presenta al re munito del suo paio di stivali. Ma qui il gatto, inferocito per il trattamento subito, salta fuori dal sacco e aggredisce il re creando un pandemonio. Pinocchio così viene arrestato dalle guardie e portato in manette ("tradotto") nel capitolo trentasei. Tuttavia l'irruzione di Pinocchio ha avuto le sue conseguenze, ha avuto successo nell'incrinare quell'ordine perfetto, ancora graniticamente feudale tanto che, chiosa Malerba, nella storia del *Gatto con gli stivali* "ancora oggi vi succedono delle confusioni" (2004, 15).

Emergono in questo senso due considerazioni di ordine teorico. La prima è che per il giovane lettore moderno pare generarsi una ben strana contraddizione. Dicevamo che, grazie al protagonismo di Pinocchio, la familiarità dei noti personaggi delle favole viene ridefinita: si introduce il dubbio laddove poteva ancora esistere un alone d'aura. Se dunque, come è stato affermato, il tipo di fruizione narrativa caratteristico del genere fiabesco è quello del "racconto soprannaturale accettato" (Pisanti 1993, 37) questo meraviglioso – che Malerba chiama "visione anarchica del mondo" (1996, 91) – pare così essere secolarizzato nel disvelamento del meccanismo tecnico narrativo. Il mondo di questa favola è un palinsesto critico: presuppone quello delle altre, ma allo stesso tempo ne mette in luce il carattere fittizio.

L'altro elemento da sottolineare poi è la forza libidica che muove la carica critica di Pinocchio. Dalla binarietà del personaggio collodiano si passa al solo impulso affermativo di Malerba: infatti la dimensione del "dover essere" collodiana è stata appunto cancellata, sono caduti gli imperativi e i divieti della morale e si apre di fatto il campo dell'affermazione soggettiva del protagonista. Pinocchio vive finalmente nel mondo fantastico che gli è consono. Qui però si scontra contro un nuovo tipo di frustrazione: non il desiderio negato di vivere in quel mondo di pienezza, di totale affrancamento dalla necessità naturale, ma il confrontarsi con la saturazione della società del consumo. Nel mondo dei "rosoli e Alkermes" i personaggi non sono che figuranti, automi; l'immagine di libertà che proiettano è il cinico gioco di prestigio di un

meccanismo di assoluta eterodirezione. In questo senso cogliamo retrospettivamente il contenuto progressivo e costruttivo del principio di piacere pinocchiesco. I personaggi sclerotizzati dalle loro funzioni che Pinocchio cerca di rivitalizzare con le sue richieste strampalate sono la faccia oscena della compulsione a ripetere tipica degli istinti di morte di cui parlava Stewart-Steinberg. Si tratta insomma del grigio cittadino-consumatore di oggi che, convinto di vivere nella favola della libertà di scelta, è guidato invece dall'edonismo della società del consumo. Pinocchio all'opposto è sempre mosso da una vitalità costruttiva, e la sua ricerca del piacere non sottostà all'imposizione del godimento del capitalismo moderno: al contrario lo mette in crisi.

Ecco perché il contenuto negativo della minaccia, della "moralité" si dissolve nella positività del ribaltamento giocoso, rimanendo come un'ombra nel testo, come un flebile contrappunto nel disvelamento e nel biasimo della meccanica impersonale dei personaggi. Perché se in quello che Malerba chiama il mondo della Grande Comunicazione, "il luogo della verità propone...finzioni e mistificazioni" sarà allora solo quello "delle finzioni" a proporre "verità." E il giovane lettore comincerà quell'arduo processo educativo di "abitazione consapevole di una struttura, che è poi un modo di violare i limiti del tradizionale," dell'ordine ferreo che giace sotto la patina del benessere (1977, 75).

Ma oltre il contenuto epistemologico sottolineato da Malerba, vorrei rimarcare anche le ripercussioni che si hanno nella sfera dell'immaginario sociale e del futuribile. *Pinocchio con gli stivali* è un congegno narrativo di tipo critico che mette in questione e nega i modi, gli usi e i fini della produzione che la modernizzazione sociale italiana del secondo Novecento andava imponendo come assoluti e "naturali." Si potrebbe leggere insomma il protagonismo del Pinocchio di Malerba come l'indice di un antagonismo positivo, di quel desiderio sociale diffuso negli anni Sessanta e Settanta di riappropriarsi e cambiare il segno dello sviluppo sociale ed economico. E se il contenuto sociale di questo elemento immaginifico in Malerba viene espresso, direi, indirettamente (si tratta di partecipare, di avere un ruolo nelle favole ma non si scioglie il nodo affermativo di cosa poi significherebbe concretamente quella nuova rappresentazione), rimane significativo l'atto istintivo di insubordinazione, atto propedeutico all'immaginazione di una realtà diversa.<sup>15</sup> Perché come dice Malerba "il senso di un'opera scaturisce dalla sua proposta di un "sistema," di un'utopia" (1977, 2).

Ricapitolando: se l'indisciplina pinocchiesca in Collodi rappresenta la resistenza di una soggettività riottosa e indisponibile ad essere integrata nell'ordine produttivo post-unitario, nel traghettamento da Bene a Malerba questa incorporazione è ormai avvenuta e il lato *negativo*, cioè l'elemento popolare come *negazione* (rifiuto) del produttivismo, deve trovare nuove forme d'espressione. Si potrebbe dire che entra in una fase positiva, che cioè fa del rifiuto una scelta consapevolmente attiva, ancorché aperta nelle sue determinazioni. Dice Rodari che "per un singolare rovesciamento della loro posizione nella storia umana" le fiabe "hanno oggi più a che fare con la dimensione dell'utopia che con quella della nostalgia" (1982, 155). In questa educazione alla denaturalizzazione del reale, l'immaginazione fiabesca può raggiungere il massimo della sua carica critica. Si tratta del "valore educativo dell'utopia, passaggio obbligato dall'accettazione passiva del mondo alla capacità di criticarlo, all'impegno per trasformarlo" (ibid.). Così in una

---

<sup>15</sup> Sulla problematica scomparsa di un qualsiasi riferimento alla realtà che questo sperimentalismo comporta si veda Pedullà (1973, 48).



società del benessere sottoposta a quotidiane iniezioni di ideologia, di etica moralistica e bugiarda del lavoro, la fiaba intelligente sarà quel congegno meraviglioso che educa alla critica delle fondamenta di quella realtà e apre ad una dimensione diversa, vero spazio d'ordine ("sistema") per la realizzazione di un'utopia sociale nuova.

### *Bibliografia*

- Agamben, Giorgio. 2002. *L'aperto: l'uomo e l'animale*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Aroldi, Piermarco. 1994. "Pinocchio al quadrato." In *La fabbrica di Pinocchio*, edited by Gianfranco Bettetini, 125-138. Rome: Nuova ERI.
- Asor Rosa, Alberto. 1975. "La cultura." In *Storia d'Italia, Tomo II*, edited by Ruggiero Romano and Corrado Vivanti, 925-940. Turin: Einaudi.
- . 1997. "*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*." In *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. III, edited by Alberto Asor Rosa, 879-946. Turin: Giulio Einaudi editore.
- Bartezzaghi, Stefano. 1995. "Il paese senza balocchi." In *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, by Carlo Collodi, v-xxi. Turin: Einaudi.
- Bartolucci, Giuseppe. 1968. *La scrittura scenica*. Rome: Lerici.
- Bene, Carmelo. 1961. *Pinocchio*. Rome: Teatro Laboratorio.
- Bergson, Henri. 1982. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Rome-Bari: Laterza.
- Bettetini, Gianfranco, ed. 1994. *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*. Rome: Nuova ERI.
- Bloch, Ernst. 1994. *Il principio speranza*. Milan: Garzanti.
- Boylan, Amy. 1974. "Carving a National Identity: Collodi, Pinocchio, and Post-Unification Italy." In *Approaches to Teaching Collodi's 'Pinocchio' and Its Adaptations*, edited by Michael Sherberg, 16-20. New York: MLA.
- Braverman, Harry. 1974. *Labor and Monopoly Capital*. New York: Monthly Review Press.
- Calvino, Italo. 1995. "Ma Collodi non esiste." In *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, by Carlo Collodi, 171-179. Turin: Einaudi.
- Collodi, Carlo. 1909. *I racconti delle fate*. Florence: R. Bemporad & Figlio, Librai Editori.
- . 1995a. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Turin: Einaudi.
- . 1995b. *Occhi e nasi*. In *Opere*. Edited by Daniela Marcheschi. Milan: Arnoldo Mondadori.
- . 2005. *The Adventures of Pinocchio*. Translated and edited by Nicolas J. Perella. Berkeley, CA: University of California Press.
- Colombo, Fausto. 1998. *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Milan: Bompiani.
- Croce, Benedetto. 1937. "Pinocchio." *La critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia* 35: 452-454.
- Curreri, Luciano. 1995. "Play it again, Pinocchio." In *Le avventure di Pinocchio*, by Carlo Collodi, 181-202. Turin: Einaudi.
- De Berti, Raffaele. 2002. "Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro." In *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, edited by Isabella Pezzini and Paolo Fabbri, 157-173. Rome: Meltemi.

- Dedola, Rossana. 2002. *Pinocchio e Collodi*. Milan: Bruno Mondadori.
- De Monticelli, Roberto. 1981. "Pinocchio si leva il naso e diventa Carmelo Bene." *Corriere della sera*, December 7.
- Freud, Sigmund. 2010. *Il disagio della civiltà*. Edited by Stefano Mistura, translated by Enrico Ganni. Turin: Einaudi.
- . "Il poeta e la fantasia." 2002. In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Translated by Silvano Daniele, Turin: Bollati Boringhieri.
- Garroni, Emilio. 1975. *Pinocchio uno e bino*. Rome-Bari: Laterza.
- Gasparini, Barbara. 1994. "Le relazioni pericolose." In *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, edited by Gianfranco Bettetini, 139-146. Rome: Nuova ERI.
- Guglielmi, Angelo. 1977. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milan: Feltrinelli.
- . 2003. "Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963." In *Gruppo 63 Critica e teoria*, edited by Renato Barilli and Angelo Guglielmi, 237-262. Turin: Testo & Immagine.
- Malerba, Luigi. 1977. "Intervista." In *Malerba*, 1-4, edited by Paolo Mauri. Florence: La Nuova Italia.
- . 1996. *Che vergogna scrivere*. Milan: Arnoldo Mondadori.
- . [1977b] 2004. *Pinocchio con gli stivali*. Rev. ed. Parma: Monte Università di Parma Editore.
- Manganelli, Giorgio. 1977. *Pinocchio: un libro parallelo*. Turin: Einaudi.
- Marcuse, Herbert. 1964. *Eros e civiltà*. Turin: Einaudi.
- Marx, Karl. 1973. *Il capitale*. Vol. I. Rome: Editori Riuniti, 1973.
- Mazzini, Giuseppe. 1860. *I doveri dell'uomo*. London: La Scuola.
- Menarini, Roy, e Manzoli Giacomo. 1997-1998. "Pinocchio, comico muto." *Fotogenia* 4-5: 211-222.
- Molinelli, Raffaele. 1968. *Pasquale Turiello precursore del nazionalismo italiano*. Urbino: Argalia.
- Morier, Henri. 1975. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Panzieri, Renato. 1976. *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*. Turin: Einaudi.
- Pedullà, Walter. 1973. *La letteratura del benessere*. Rome: Bulzoni.
- Petruciani, Stefano. 2007. "Il mancato incontro con la rivoluzione." *Il manifesto*, March 10.
- Pisanti, Valentina. 1993. *Leggere la fiaba*. Milan: Bompiani.
- Propp, Vladimir. 2000. *Morfologia della fiaba*. Edited and translated by Gian Luigi Bravo. Turin: Einaudi.
- Richter, Dieter. 1980. "Contenuti sociali delle fantasie fiabesche nel corso del mutamento storico." In *Tutto è fiaba. Atti del convegno internazionale sulla fiaba*, edited by Giorgio Cusatelli, Alberto Mario Cirese, and Enrica Delitala, 227-238. Milan: Emme Edizioni.
- . 2002. *Pinocchio, o Il romanzo d'infanzia*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Roda, Vittorio. 1996. *Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Naples: Liguori.
- Rodari, Gianni. 1982. *Il cane di Magonza*. Rome: Riuniti.
- Sherberg, Michael, ed. 2006. *Approaches to Teaching Collodi's Pinocchio and Its*

- Adaptations*. New York: MLA.
- Spadolini, Giovanni. 1972. *Gli uomini che fecero l'Italia*. Vol I. Milan: Longanesi.
- Stewart-Steinberg, Suzanne. 2007. *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*. Chicago: The University Chicago Press.
- Tessari, Roberto. 1982. *Pinocchio. Summa atheologica di Carmelo Bene*. Florence: Liberoscambio.
- Turiello, Pasquale. 1882. *Governo e governati*. Bologna: Zanichelli.
- West, Rebecca. 2006. "The Persistent Puppet: Pinocchio's Afterlife in Twentieth-Century Fiction and Film." *Forum Italicum* 1: 103-117.
- Vetri, Lucio. 1992. *Letteratura e caos*. Milan: Mursia.
- Vigo, Giovanni. 1993. "Gli italiani alla conquista dell'alfabeto." In *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Vol. II, edited by Simonetta Soldani e Gabriele Turi, 37-66. Bologna: Il Mulino.
- Virno, Paolo. 2003. *Scienze sociali e natura umana: facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione*. Catanzaro: Rubbettino Editore.
- Žižek, Slavoj. 1999. "You May!" *London Review of Books* 21 (6.2): 3-6.