

Le forme dell'innocenza. Un'indagine sulle fiabe-romanzo di fine ottocento

Luca Marangolo

Università degli studi di Napoli "Federico II"

Abstract

Questo lavoro fornisce una spiegazione teorica dell'ambivalenza formale di tre romanzi fiabeschi scritti a cavallo tra Ottocento e Novecento: *Alice's adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) di Carlo Collodi e *Peter Pan* (1912) di James M. Barrie. Viene illustrato il processo tramite cui fiaba e romanzo si contaminano al punto che l'una è assimilata all'altro; sono infine prese in considerazione questioni legate, essenzialmente, all'avvento della psicanalisi, che forniscono una prospettiva da cui osservare questi testi come un momento di transizione formale tra il fantastico e il soprannaturale classici dell'Ottocento e le sperimentazioni moderniste e avanguardiste.

This essay gives a theoretical explanation of the formal ambivalence of three novels which present fairytale characteristics, written among the end of nineteenth century and early twentieth century: *Alice's adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* by Carlo Collodi (1881) and *Peter Pan* (1912) by James M. Barrie. The work gives account of the formal process by which the two genres are mixed with each other; eventually, some relevant problems connected to the born of psychoanalysis are considered, in order to suggest a subterranean formal link between classical nineteenth-century literature on supernatural and the modernist Avant-garde sensibility towards it.

Parole chiave

Fiaba, Romanzo, Formazione di Compromesso, Surrealismo / Fairytale, Novel, Compromise formation, Supernatural.

Contatti

lucamarangolo2@gmail.com

1. Introduzione: tre casi di ambivalenza

I formalisti russi hanno fatto uso del concetto letterario di ambivalenza, intendendolo come una caratteristica dei testi in grado di forzare dall'interno le leggi formali di un genere convenzionale, destinato a un contesto specifico o legato a una tradizione, invadendo e contaminando altri orizzonti sociali e semiotici.¹ In questo studio mi

¹ Il riferimento principale è ovviamente a Michail Bachtin e alla sua scuola, che lo presuppone in tal senso per illustrare lo spirito parodico insito nel romanzo, che si esprime attraverso l'abbassamento del tono alto, contamina i generi: «l'abbassamento scava una tomba corporea per una nuova nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è *ambivalente*, nega e afferma allo stesso tempo» (26). È noto anche che il concetto,

concentrerò su tre famose opere letterarie che presentano tali caratteristiche: *Alice's Adventures in Wonderland* (1868), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881), e *Peter Pan* (1912). Da un lato, infatti, questi testi sono ricchi di elementi tipici della fiaba, genere fortemente caratterizzato dal soprannaturale nonché da una grande libertà semantica e, dall'altro, appaiono invece molto vicini al romanzo. Si possono ritenere, di fatto, legati in misura variabile al nucleo ideologico del *Bildungsroman*, che ne costituisce anche un problematico punto in comune.²

Alberto Asor Rosa, ad esempio, nel suo fondamentale saggio su *Pinocchio*, definisce l'opera un romanzo (879), ma Stefano Calabrese lo cita nel suo lavoro sulla fiaba (17) proprio per spiegare come funziona quest'ultimo genere; *Alice* campeggia in primissimo piano sulla copertina di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni, ma è inequivocabile l'atmosfera fiabesca che impregna le avventure della protagonista, e la stessa ambiguità si può riscontrare facilmente anche nei romanzi di James M. Barrie.

Proverò a spiegare queste contaminazioni tra generi attraverso l'apporto di studiosi quali Francesco Orlando, Franco Moretti e Frederic Jameson. All'analisi dei testi alternerò, quindi, di volta in volta, un breve approfondimento teorico su ciascuno dei tre critici. Questo procedimento mi consentirà di stabilire sia la contiguità delle loro riflessioni, sia il primato ermeneutico, per lo meno per il nostro *case study*, della visione psicodinamica della letteratura di Orlando. A quest'ultimo si deve la rielaborazione in ambito storico-letterario del fondamentale concetto freudiano di «formazione di compromesso», da lui definito come «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche diventate significati in contrasto» (*Teoria* 211).

Vorrei dimostrare, inoltre, che *Alice*, *Pinocchio* e *Peter Pan* rappresentano formazioni di compromesso importanti in quanto tracce rilevanti dell'evoluzione formale della narrativa a cavallo fra Ottocento e Novecento. In primo luogo esse mostrano, ad un opportuno sguardo genealogico, come una forma molto forte e duttile, il romanzo, ne assimili definitivamente una molto debole, la fiaba.³ In secondo luogo esse sono importanti perché rappresentano un momento di congiunzione formale sotterraneo fra il soprannaturale ottocentesco classico e la sensibilità modernista e, soprattutto, tipica della letteratura d'avanguardia, verso di esso.

In queste opere, il compromesso tra le due istanze della psiche di cui parla Orlando da un lato tiene conto delle paure e delle angosce psichiche degli autori, espresse attraverso le forme della fiaba; dall'altro del fatto che, sebbene questi compromessi semiotici appartengano all'ambito dei generi del fantastico, emerge sempre l'esigenza di

sempre inteso in questo senso, viene ripreso in Occidente da Julia Kristeva, per spiegare gli effetti dell'intertestualità (119).

² Problematico perché si tratta in verità sempre di una formazione solo abbozzata, inespresa e talora mortificata.

³ Esistono altri esempi di contaminazioni simili, non a caso contemporanee, come *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di L. F. Baum, *The Wind in the Willows* (1904) di K. Grahame o *Winnie the Pooh* di A. A. Milne (più tardi, del 1924), ma sono di minor valore per il nostro discorso e la natura della mescolanza fra generi presente in essi sarà chiara grazie all'analisi dei tre testi scelti in questa sede. Il già citato Calabrese ha dedicato un ampio volume alla letteratura per bambini, intitolato *Letteratura per l'infanzia: fiaba, romanzo, crossover* (2013): è mia convinzione che anche tutti i casi di *pastiche* moderni di cui parla lo studioso possono essere definiti in una prospettiva evolutiva e genealogica, come quella qui consentita dalla strumentazione semiotica, e soprattutto storico-critica, di Orlando.

scendere a patti con la realtà e, per aderire a questa, gli autori adottano stili del romanzo coevo.

Non è un caso, del resto, che nella sezione della *Letteratura fantastica* dedicata alla descrizione intitolata “Temi dell’io”, Tzvetan Todorov spieghi che lo stato percettivo dell’infanzia è spesso un paradigma del fantastico:

Questo modo di descrivere l’infanzia è evidentemente prigioniero di una visione adulta, [...] ciò che viene maneggiato è dunque un simulacro adulto dell’infanzia. Ma è esattamente ciò che accade nella letteratura fantastica: il confine tra materia e spirito non vi è ignorato, come ad esempio nel pensiero mitico. Esso continua a esservi presente, per fornire un pretesto per trasgressioni incessanti. (120)

Nel mondo dell’infanzia la percezione della realtà è alterata e questi temi sono definiti «dell’io» perché danno corpo a un punto di vista, sono compartecipi della visione espressa dall’insieme della narrazione.

Oltre all’approccio freudiano di Orlando, per analizzare l’ambiguità di questi tre testi sarà necessario anche un confronto con la critica marxista e, in particolar modo, con *Segni e stili del moderno* di Franco Moretti e con *L’inconscio politico* di Frederic Jameson. Nel primo, a proposito del rapporto fra la nozione retorica di compromesso e la nozione di compromesso sociale, l’autore sostiene che

La letteratura ottocentesca è tutta percorsa da questa nuova percezione della conflittualità sociale. Sembra proprio che il suo grande lascito storico consista nell’indicare come – in una civiltà irrimediabilmente divisa tra interessi e valori ostili – il concetto stesso di “consenso” deve subire una profonda trasformazione [...] deve assumere una forma duttile e precaria. (41)

Secondo Moretti, la narrativa ottocentesca non effettua più una sintesi dialettica piena fra valori etici, come avveniva nei due secoli precedenti, «ma quella più dubbia di compromesso» (41). Le nozioni di Moretti e Orlando sono di fatto congruenti: l’una è utile per descrivere le tre fiabe dal punto di vista storico-sociale, e l’altra dal punto di vista retorico-metaforico.

L’altro critico marxista del cui pensiero ho scelto di avvalermi è Frederic Jameson, secondo il quale «Il livello di fantasia di un testo sarebbe [...] qualcosa di simile alla forza motrice primaria che dà a qualsiasi artefatto culturale la sua risonanza, ma che deve sempre trovarsi al servizio di altre funzioni di tipo ideologico» (179). In queste righe, anche lo studioso americano sembra presupporre la nozione di formazione di compromesso, poiché descrive il testo come un incontro fra istanze immaginative in contrasto all’interno del medesimo sistema simbolico. La critica sociologica di Jameson, infatti, fin dal titolo di questo saggio, abdica alla distinzione classica marxiana fra struttura e sovrastruttura, per usare la nozione ottocentesca di quello che Freud «sfortunatamente chiamò inconscio» (Matte Blanco 101). In tal modo mette sullo stesso piano la forza motrice primaria dell’immaginazione, i pregiudizi e le ideologie a essa imposte dal contesto culturale.

Per avviare l’analisi, comincerò con una sezione dedicata a Lewis Carroll, in cui userò il concetto di «rifunzionalizzazione» – che si deve a Viktor Šklovskij (129) – per mostrare come forme tipiche della fiaba servano a realizzare in modo inedito formazioni di compromesso che implicano, come vedremo, ripetuti sconfinamenti fra generi diversi.

In sintesi: i riferimenti marxisti serviranno per descrivere i codici culturali dei testi e il loro rapporto con il contesto sociale, ma solo la visione di Francesco Orlando fornirà un punto di vista strutturale che mi permetterà di inserire i testi in una prospettiva

genealogica che sia in grado di spiegare come un genere ne inglobi un altro. Va da sé che il primato della critica freudiana in questo caso presuppone per necessità una visione filosofica generale per la quale la «dialettica della coscienza» non è schiava della «dialettica della materia»: l'orizzonte cognitivo dell'uomo può emanciparlo dalla sua condizione materiale, di cui non è affatto schiavo; questa posizione non è certo condivisa da molti pensatori marxisti classici, ma è a lungo argomentata, ad esempio, anche da Jürgen Habermas, influente erede di questa scuola.⁴

2. Alice all'asilo nido

2.1. Le lacrime di una bambina

Vladimir Propp ha descritto, sulla base di un campione limitato a cento fiabe di Aleksander Afanas'ev, alcune funzioni strutturali in grado di definire la fiaba, vagliando con cautela anche l'ipotesi che l'uso di queste strutture potesse estendersi anche al resto della letteratura (227). La critica contemporanea ha poi ridiscusso tale tesi, considerando questo genere alla luce della sua evoluzione. Da ultimo, Stefano Calabrese ha dimostrato come la fiaba moderna non definisca per nulla la sua forma su uno scheletro strutturale. Secondo lo studioso, infatti, se si definisce come paradigma la componente motivica in sé tramandata dalla tradizione, e come sintagma le caratteristiche strutturali che un elemento acquisisce all'interno di un testo, si può notare che, nel tempo, il rapporto tra questi due elementi pende sempre più a favore del paradigma a scapito della struttura. Ne consegue che la dimensione semantica ha la meglio sui nessi logici, e il traslato neutralizza la consequenzialità del racconto (39). Su questa linea la tradizione della fiaba rassomiglia, così, molto più a una *Wunderkammer* seicentesca che a una narrazione lineare, e cioè a un insieme di azioni dal valore non precisato e di figure strane, in un percorso che porta il genere dalla metafora alla metonimia.

Vorrei tornare su un esempio di Calabrese tratto da *Lo Cunto de li cunti*, *La poleve*, dove viene negato ogni nesso strutturale e ogni valore attanziale dei personaggi. La vicenda tratta di un re che, punto da una pulce, decide di tenerla con sé e di alleviarla per puro capriccio. Una volta che questa è divenuta troppo grande, il re decide senza ragione logica di ucciderla e bandire la vendita della sua pelle, concedendo in sposa la figlia a chiunque indovini a quale misterioso animale appartenga il manto (Basile 108). Come effetto della tendenza sopradescritta, ne *Lo poleve* registriamo due fenomeni: il primo – il quale concerne l'*inventio* – è quello che chiamerò «grottesco», ossia l'accumulo di caratteristiche metonimiche legate a un motivo; il secondo è la disconnessione sintattica dei motivi a favore di criteri di senso: mi riferirò ad esso come «realismo magico», ben intendendo questo dato dal punto di vista meramente formale, senza alcun nesso con la tradizione del romanzo sudamericano che l'ha reso celebre globalmente, in cui per altro è ben presente.⁵ Mostrerò, attraverso un confronto con il romanzo dell'epoca, come

⁴ È noto come Habermas argomenti lungamente come struttura e sovrastruttura già in Marx non siano interpretate in una chiave ontologista e rigida nel descrivere la società, e si spenda molto, al contrario, per dimostrare che storicamente l'emancipazione cognitiva ha un ruolo altrettanto importante, se non preminente, rispetto a quella ottenuta tramite il lavoro e la sfera economica dell'attività umana (154).

⁵ Come scrive Rocco Familiari criticando l'estrema duttilità della categoria in ambito letterario: «Resta comunque il fatto che, mentre per quanto riguarda l'arte figurativa connotata con tale etichetta il "prodotto" artistico mantiene, al di là delle fortune della formula, una sua imprescindibile ragion d'essere, nel caso degli scrittori sembra accadere il contrario» (159). L'affermazione, in larga parte

L'opera di Lewis Carroll rifunzionalizza questi due stilemi, creando per prima l'effetto di ambivalenza.

Per farlo riprenderò Franco Moretti che, nel suo saggio *Kindergarten (Segni e Stili 164)*, ha proposto una riflessione sulla funzione degli aspetti commoventi nel romanzo di formazione e, ricorrendo a vari esempi per spiegarla. Tra di essi, *Cuore*. In particolare, Ferruccio, compagno di classe del personaggio-narratore, all'inizio del capitolo *Sangue Romagnolo* (De Amicis 259), viene tormentato con tono querulo dalla nonna per essere uno scapestrato, per «darle tanti dolori»: così il punto di vista morale dei lettori appare essere *in toto* contro di lui; il contrasto fra la percezione iniziale che abbiamo del bambino e il modo in cui, poco dopo, salverà la nonna da due efferati ladri, crea il tipico effetto melodrammatico che genera pianto: «Ah Ferruccio, continuò la nonna – vedendolo così muto – Non dovresti aver cuore di farmi soffrire, di farla piangere la mamma della tua mamma, così vecchia, vicina al suo ultimo giorno [...]» (251). Alla fine dell'episodio, è il ritardo con cui il lettore corregge il giudizio sul piccolo eroe che strappa a molti più di una lacrima: «Ferruccio! Bambino mio! Amor mio! Angeli del paradiso aiutatem! Ma Ferruccio non rispose più» (256). Piangendo, il lettore compensa, attua un compromesso fra la realtà delle cose narrate e le sue aspettative.

È necessario qui enfatizzare la riflessione sulle strutture funzionali della narrazione compiuta da Moretti. Il pianto si genera quando ci si vuole opporre, senza negarlo del tutto, al procedere dei fatti narrati, è una negazione del conflitto fra i valori espressi dal punto di vista e gli eventi della vicenda. Questo tratto è la caratteristica del tema della *Bildung* che anticipavo nell'introduzione: quella, cioè, di creare una mediazione fra un sistema di valori imperante e un'istanza individuale che il lettore, quando piange, condivide con l'autore. Argomenterò la tesi seguente: gli elementi formali che i romanzi in esame prendono dalla fiaba – quelli che ho convenzionalmente chiamato grottesco e realismo magico – sono anch'essi un modo per opporsi, senza negarlo del tutto, allo scorrere degli eventi narrati e al nucleo metaforico della *Bildung*. Essi rappresentano un compromesso fra le istanze emotive dell'io e la necessità di raccontare comunque una storia, magari un romanzo di formazione. Con una differenza importante, però, rispetto al mero effetto commovente: questi tratti fiabeschi influiscono sullo statuto metaforico del racconto fino a prendere il sopravvento, subordinando la letteralità della storia a tale dimensione metaforica. C'è, infatti, una profonda analogia fra due dei testi per l'infanzia studiati da Moretti, *Cuore* e *I ragazzi della Via Pál*, e due dei nostri testi, *Pinocchio* e *Peter Pan*.

Per spiegarla partiamo da un passo tratto dal capolavoro di Molnár. In esso, alla fine del romanzo, la banda di amici si è sciolta, uno dei protagonisti, Nemecek, è morto in seguito a una polmonite contratta durante la difesa del loro fortino nell'Orto Botanico: «Boka guardava davanti a sé con uno sguardo serio e triste e, per la prima volta, nella sua pura anima di ragazzo, si affacciò l'idea appena percepibile di ciò che è in fondo la realtà di questa vita, che ci spinge tutti con grande serenità ma qualche volta con grande tristezza» (200).

condivisibile, mi sembra almeno in questo caso contraddetta da un saggio di Ato Quayson (Moretti, *Il romanzo* 610) che mostra l'affinità inequivocabile fra il processo di trasformazione formale della fiaba messo in luce da Calabrese e la forma narrativa sudamericana e postcoloniale: anche la forma del realismo magico rinvenibile nei romanzi di questa tradizione si esprime sovrapponendo costantemente sintagmi sulla base di criteri di senso; questa e altre ragioni – che spero si chiariranno – mi hanno spinto a una simile menzione terminologica.

Per Boka la battaglia tra bande possiede un senso profondo: è il modo per esprimere i suoi valori in contrasto alla povertà del mondo dei grandi, in cui tutto va avanti come se non ci fosse un significato. Anche questo passo genera un pianto struggente ma, nella sostanza, non ci può essere più alcuna conciliazione tra il punto di vista e il contesto sociale, come quella adombrata, o quantomeno sperata, dal pianto per Ferruccio: Boka è solo, e lo sguardo del lettore, che lo accompagna, è l'ultimo retaggio di un sistema di valori universale ormai perduto, quello del cameratismo con l'amico Nemecek, morto. Il pianto per Ferruccio è un rimpianto per non aver capito, quello per Boka è un pianto disperato, per qualcosa che non può tornare.

In modo speculare, il compromesso effettuato nei due testi che studiamo è di segno opposto: in *Pinocchio* gli elementi della fiaba servono per tenere insieme l'io dell'autore e l'ordine simbolico della realtà circostante, la realtà 'dei grandi', che è quasi soverchiante; in *Peter Pan*, viceversa, essi arrivano ad adattare tutta la teleologia narrativa, tutta la trama, alla dimensione di sovrasenso, la dimensione metaforica assegnata dall'autore alla storia e a essa sottesa. Anche le fiabe di Barrie e di Collodi seguono insomma la sorte comune al *Bildungsroman*, che consiste nel cercare di effettuare una mediazione fra istanze individuali, del punto di vista singolo, e istanze collettive, della società con cui si relaziona. A questo punto domanda è: perché la fiaba?

Nella fiaba il pianto è un *topos* molto importante e diffuso, e non è un caso, poiché esso possiede un valore abbastanza preciso: si piange sempre per ottenere qualcosa. In questi racconti il pianto è un atto magico e prefigura la magica risoluzione di una peripezia. Il pianto di un bambino o, più genericamente, di un protagonista, preannuncia l'arrivo di un personaggio risolutore e il dissolversi di un pericolo. Alice, all'inizio della storia, precipitata in una stanza con la porta chiusa, nuota nel mare delle sue lacrime per entrare, dal buco della serratura, in *Wonderland*:

"You ought to be ashamed of yourself" Said Alice "a great girl like you" (she might well say this) "to go on crying in this way! Stop this moment I tell you!" But she went on all the same, shedding gallons of tears, until there was a large pool all around her, about four inches deep and reaching half down the hall. (23)

Questa scena spiega al meglio l'analogia funzionale cui intendo fare riferimento. Si tratta della forma che qui ho definito *realismo magico*. La cosa, tuttavia, è più sottile, quasi meta-fiabesca. Di fronte all'impossibilità di seguire il Bianconiglio ed entrare nel Paese delle meraviglie, Alice piange. In altri termini, un passaggio strutturale della trama, che avviene sulla superficie narrativa, cioè il pianto, si sovrappone al suo significato profondo, cioè il mezzo magico tramite il quale ottenere qualcosa all'interno della vicenda, e dunque entrare nel *Wonderland*. Ciò che nel romanzo rappresenta la sublimazione dell'impossibile nella fiaba diventa il senso simbolico dell'azione stessa.

Dunque, descrivere il pianto di Alice significa evidenziare un'operazione meta-letteraria e meta-fiabesca: rimane ora da analizzare in che modo questo processo di rifunzionalizzazione produce l'effetto di ambivalenza fra i generi, riflettendo sull'uso che Carroll fa del grottesco da noi ritrovato nella tradizione della fiaba.

2.2. Una forma per l'innocenza

A tal fine, mi vorrei servire di una sequenza tratta da un romanzo paradigmatico di Charles Dickens, in cui si alternano descrizione e azione. Proprio un breve *détour* in un romanzo del *Mid-victorian Realism*, infatti, può consentire di cogliere meglio l'ambivalenza

tra fiaba e romanzo in Carroll. È noto quanto la forma della descrizione sia una componente essenziale nei romanzi di Charles Dickens e quanto questa sua attenzione ai particolari si tinga di grottesco;⁶ val la pena però mostrare, brevemente, quanto in essa si vedano con chiarezza i caratteri estetici del compromesso sociale di cui il romanzo vittoriano è espressione. Leggiamo il passo:

As the Jew uttered these words, his bright dark eyes, which had been staring vacantly before him, fell on Oliver's face; the boy's eyes were fixed on his in mute curiosity; and although the recognition was only for an instant – for the briefest space of time that can possibly be conceived – it was enough to show the old man that he had been observed. He closed the lid of the box with a loud crash; and, laying his hand on a bread knife which was on the table, started furiously up. He trembled very much though; for, even in his terror Oliver could see that the knife quivered in the air. (137)

Il punto di vista coincide con il personaggio di Oliver, innanzitutto, e Fagin è come visto dal basso. Ciò che il lettore sa del suo personaggio passa attraverso la percezione che Oliver ha di lui, la quale però al contempo è veicolata da un focus extradiegetico, e il rapporto figura-narrazione appare preminente: la descrizione grottesca inocula il senso di impotenza del protagonista e lo sublima.

Già da questi pochi elementi formali si può ben intendere come il romanzo di formazione vittoriano usi gli elementi di figuralità per mediare, rallentare e distorcere i conflitti interni della *Bildung*. Quest'associazione tipica del vittorianesimo e di Charles Dickens è espressione diretta del fatto che il romanzo di quell'epoca non voglia esprimere dei valori precisi attraverso la sua narrazione, ma piuttosto sublimarli. Occorre quindi notare la caratteristica strutturale per cui il rapporto fra queste tecniche descrittive e la struttura della forma-romanzo è inversamente proporzionale alla capacità del narratore di svolgere o di mutare il suo punto di vista. In altri termini, quel che interessa a Dickens non è esplicitare e giustificare il punto di vista sulle vicende narrate attraverso la struttura, ma usare il modo di raccontare per conciliare il suo punto di vista etico con quello anonimo della società dei suoi lettori. Tenendo presente questa chiave di lettura, comprendiamo anche perché una fiaba prodotta per sublimare degli istinti sessuali sia «uscita dalla sua cornice» – per parafrasare le celebri parole di Šklovskij (121) – e, grazie al suo gusto per il grottesco, sia entrata in regime di ambivalenza con il romanzo.

Il punto, dunque, non è tanto che gli elementi fiabeschi servono, in queste storie, a dire quello che all'interno del romanzo non si può fare, ma che essi vengono impiegati per dire quello che non si può esprimere. Ed è per questo che una tale espressione del disagio freudiano della civiltà ha bisogno, da un lato, del realismo magico, di uno spazio funzionale non connotato e, dall'altro, del grottesco, cioè di figure connotate da suggestioni differenti, prive di significato chiaro e ambigue, caratteristiche, per l'appunto, ereditate dalla fiaba. Di questo vive l'operazione compiuta da Lewis Carroll sulla

⁶ La bibliografia è, naturalmente, immensa. Vogliamo tuttavia segnalare, sul problema del gusto grottesco e della sua incidenza nella rappresentazione soggettiva del contesto del *Novel*, l'ancora incisivo studio di Michael Goldberg, del 1972, in cui ad esempio si afferma: «For Dickens and Carlyle, however, the grotesque, like other aspects of their style, is the organic manifestation of a profound inner vision. It was the formal literary means both of giving expression to a perception of the world as a place at once ordinary and extraordinary, ludicrous and sublime, and of unifying such contraries through the conception of the tragicomic and the use of grotesque contrasts associated with it» (190).

semantica della fiaba sopra descritta: d'invasione, in altre parole, del paradigma sulla superficie sintattica della storia.

Si torni, con questa prospettiva, al testo di *Alice's Adventures*, in cui è facilmente possibile rintracciare la creazione di alcuni personaggi-feticcio tramite i *play of words* (Gardner, Erickson), il che mostra bene come essi nascano dal gioco metonimico piuttosto che dal *nonsense*. I personaggi che Alice incontra nel *pool of tears* sono l'Anitra (*Duck*), che è un riferimento al reverendo Duckworth; Lorichetto (*Lory*), che si riferisce a Lorina Liddell (una delle sorelle cui è dedicata la storia); l'Aquilotto (*Eaglet*), che si riferisce all'altra sorella, Edith Liddell. Il Dodo, invece, si riferisce probabilmente all'autore stesso, Charles Lutwidge Dogson, ironizzando implicitamente sui suoi problemi di balbuzie nelle occasioni pubbliche (di qui il gioco Do-do-dogson). Altri personaggi, poi, devono il loro nome a proverbi e tradizioni del Cheshire, come ad esempio il *Cheshire Cat*, che troviamo nel capitolo VI, *Pig and Pepper*. Il personaggio, presumibilmente, trae spunto dal proverbio locale «sogghignare come un gatto del Cheshire». Esso deve inoltre la sua origine al fatto che un pittore ha dipinto su tutte le insegne di Daresbury nel Cheshire un'immagine di un leone ghignante o, in alternativa, all'usanza del Cheshire di creare dei gatti modellati col formaggio. Un'altra espressione proverbiale, «*to be Mad as a hatter*», ha dato origine alla figura del Cappellaio matto, che si riferisce verosimilmente al fatto che il mercurio utilizzato per trattare i cappelli è altamente tossico. Il modello dell'iconografia tradizionale del *Mad Hatter* è un tal Theophilus Carter, commerciante di mobili di Oxford che era solito sostare davanti al suo negozio con un enorme cappello. Costui si diletta in invenzioni e, nel 1851, presentò all'esposizione universale un materasso-sveglia in grado di tirar giù il dormiente (Gardner, Burnstein).⁷

L'immagine della *Wunderkammer* può venire di nuovo in aiuto perché, come il *Wonderland*, essa è una stanza piena di oggetti meravigliosi,⁸ di luoghi dell'immaginario in cui il campo semantico non ha un baricentro preciso, cosa che ispira molti, da Breton fino ai sistemi metafisici novecenteschi (Deleuze 197): *Alice* è ormai più simile a un incubo per adulti che a una fiaba per l'infanzia.⁹

3. Il pezzo di legno e il portamonete d'avorio

3.1. Storia di una differenza

⁷ Tutti gli esempi di trasfigurazione che ho riportato sono tratti da *The Annotated Alice*, celebre testo di un matematico e anglista americano che nel 1960 diede alle stampe le notazioni che, nella circostanza, ci permettono di risalire agli spunti tratti dalla realtà dal reverendo Dodgeson. In particolare, si veda la versione riedita da Mark Burnstein nel 2015.

⁸ Il tema del feticismo è stato assai e preziosamente analizzato dalla critica letteraria, anche recente: Agamben, Fusillo, Orlando. In questo caso esso sarà uno degli espedienti alla base della formazione di compromesso.

⁹ Virginia Woolf aveva capito che l'ambivalenza fra generi letterari è collegata alla percezione del pubblico e quanto più Carroll sperimenta sulla fiaba, tanto più coinvolge gli adulti: «President Wilson, Queen Victoria, The Times leader writer, the late Lord Salisbury – it does not matter how old, how important, or how insignificant you are, you become a child again. To become a child is to be very literal; to find everything so strange that nothing is surprising; to be heartless, to be ruthless, yet to be so passionate that a snub or a shadow drapes the world in gloom» (70).

Una volta definita la forma dell'innocenza di Lewis Carroll, è il momento di concentrarsi su un'altra storia dai contorni più precisi. In effetti, a ben vedere, *Pinocchio* non è una storia di innocenza, ma al massimo è una storia di redenzione e, d'altronde, rispetto all'opera di Carroll, presenta caratteristiche opposte:

C'era una volta...

Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di gran lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze. (Collodi 361)

“Off with her Head!” the Queen shouted at the top of his voice. Nobody moved.

“Who cares for you? Said Alice (she had grown to her full size by this time) “You’re nothing but a pack of cards!”

At this the whole pack rose up into the air, and came down flying upon them. (Carroll 21)

Mentre *Pinocchio* inizia con lo sminuire l'oggetto fiabesco («non era un pezzo di legno di gran lusso [...]»), la conclusione di *Alice* coincide con il prendere coscienza del reale valore dell'oggetto nel suo uso quotidiano, in precedenza rappresentato da un mazzo di carte animato («*You're nothing but a pack of cards [...]*»).

Alice e *Pinocchio* possiedono molti elementi di opposizione reciproca. *Pinocchio* non è ambientato nel Paese delle meraviglie, e si distingue dalle altre fiabe per la sua vocazione profondamente realista, sia da un punto di vista estetico sia da un punto di vista strutturale. In *Pinocchio* piani di rappresentazione differenti della realtà si intersecano continuamente e in modo istrionico. L'opera si potrebbe definire, infatti, una sorta di forma *avant-la lettre* dell'arte povera: un racconto realista con l'innesto di elementi fantastici, ad esempio l'antropomorfizzazione in chiave allegorica degli animali, come la Volpe e il Gatto. Questo è un aspetto referenziale – che riguarda il contenuto della storia – in cui si esplicita un fenomeno ben accertato dalla critica contemporanea su *Pinocchio*, e cioè la dote di azzerare le gerarchie fra i registri linguistici portati con sé dai vari elementi convenzionali. La conseguenza è che tutto il linguaggio viene reso orizzontale, al punto che le evocazioni del soprannaturale e del fantastico, insieme a quelle della cultura parlata e della tradizione romanzesca cui esso fa riferimento, creano una sorta di impasto ben stratificato e indirimibile (Tempesti 112; Asor Rosa 896). Ciò, dunque, non vale solo per la lettura estetica: *Pinocchio* è prima di tutto un sovrapporsi di diverse logiche narrative. Si veda l'episodio degli zecchini:

Così fantasticando, giunse in vicinanza del campo, e lì si fermò a guardare se per caso avesse potuto scorgere qualche albero coi rami carichi di monete: ma non vide nulla. Fece altri cento passi in avanti, e nulla: entrò sul campo ... andò proprio su quella piccola buca, dove aveva sotterrato gli zecchini, e nulla. (426)

In questa scena si dimostra quanto il realismo in *Pinocchio* non sia solo un dato estetico, ma abbia un peso strutturale e ideologico. Ciò si evince, ad esempio, quando l'ingenuità di Pinocchio viene derisa e punita dal Pappagallo che, come da tradizione degli animali-sanzione di Propp, lo canzona: «Rido di quei barbagianni, che credono a tutte le scioccherie e che si lasciano trappolare da chi è più furbo di loro» (427). Pinocchio viene arrestato per aver seppellito delle monete e per la convinzione che al loro posto sarebbe cresciuto un albero. Questo episodio è interessante perché mostra come la forma del romanzo sia un territorio franco dove differenti logiche e differenti

connotazioni ideologiche possono sovrapporsi e contaminarsi: il meccanismo proppiano della sanzione si trova al servizio di una ideologia che punisce l'ingenuità del burattino alla luce di un duro realismo ma, al contempo, la natura ideologica di tale sanzione viene smascherata nella sua irrazionalità dalla mancanza di nessi razionalmente giustificabili fra la punizione e la colpa.

Ma sono individuabili dei motivi attorno a cui si polarizza il soprannaturale in *Pinocchio*? Prima di prenderli in considerazione, va precisato che definisco «soprannaturale» quel che intende con questo termine Francesco Orlando, e cioè non semplicemente un evento fantastico, ma ciò che nella vicenda viene riconosciuto come fantastico. In questo senso, in *Pinocchio* sono presenti solo due personaggi realmente soprannaturali: una è la Fata, per i cui prodigi il burattino prova meraviglia, e l'altro è proprio Pinocchio. La sua stessa nascita ben rappresenta, in tal senso, la sua natura:

Fatti gli occhi figuratevi la meraviglia quando si accorse che gli occhi lo guardavano fisso fisso.

Geppetto vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe a male, e disse con accento risentito

– Occhiacci di legno perché mi guardate?

Nessuno rispose.

Allora dopo gli occhi gli fece il naso, ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere: e cresci, cresci, cresci, diventò un nasone che non finiva mai. (367)

Vorrei riflettere ora sullo statuto di Pinocchio, paragonandolo alle avventure di Alice.

Interessante è notare, per contrappunto, come la protagonista sia all'interno dell'opera l'unico elemento legato alla realtà. Nella vicenda, infatti, tutti gli altri passi realistici che non obbediscono a una logica trasgressiva ed edonistica sono puramente accessori, di contorno. In *Pinocchio*, invece, a partire dal capitolo XV – cioè a partire dalla revisione strutturale che Collodi mette in atto nell'ottobre 1881 – l'elemento strutturale della fiaba diventa stringente, martellante e monocorde. Il meccanismo di sanzione, seguito alla condizione di seduzione e di colpa, è continuo nel racconto, e tale processo spesso non passa per l'elemento fantastico, se non nell'episodio della metamorfosi in asino, per esempio, o in maniera molto mediata nella redenzione finale con la trasformazione in bambino. In effetti, l'elemento fantastico sembra connotare più il personaggio rispetto agli altri elementi del racconto, ed esplose talvolta in una logica surrealista che è quasi estranea all'evolversi della vicenda. Un esempio su tutti potrebbe essere quello del naso:

A questa terza bugia il naso si allungò in un modo così straordinario, che il povero Pinocchio non poteva più girarsi da nessuna parte. Se si voltava batteva il naso nel letto o nei vetri della finestra, se si voltava di là, lo batteva nelle pareti o nella porta di camera, se alzava un po' più il capo, correva il rischio di ficcarlo in un occhio alla Fata. (420)

Al di là delle interpretazioni infinite che ne sono state date, dalle connotazioni sessuali a quelle – come ha scritto Asor Rosa nel suo saggio su *Pinocchio* – che enfatizzano il fatto che il burattino sia come un albero i cui rami crescono, l'elemento del naso è fondamentalmente un tropo, fa parte del corpo grottesco di Pinocchio ed è, come in Carroll, frutto del lavoro di rifunzionalizzazione della retorica ereditata dalla fiaba.

Riassumendo in altre parole e tenendo a mente che *Pinocchio* è in realtà un testo stratificato: *Alice* è la storia di una bambina circondata dal mondo e dalla logica d'oggetti animati (carte, scacchiere, creature strane, misti di componenti organiche e inorganiche), *Pinocchio* è la storia di un oggetto animato circondato da un contesto fortemente realista.

È decisamente interessante, a mio parere, notare come la figura dell'infanzia unisca le due storie tramite questa sorta di logica inversa. Pinocchio si può intendere come un oggetto fuggito via dalla *Wunderkammer* che si avvicina con ingenuità alla logica simmetrica che governa il resto del mondo; Alice, invece, ha nei confronti di questa logica scriteriata un atteggiamento oscillante, tendente a rimuoverla e a riportare, in questo mondo capovolto, un ordine continuo. Al contrario, Pinocchio sembra assumere sempre le caratteristiche più ambigue. E tale ambiguità nell'opera sembra, oltretutto, strutturale: il personaggio è in pratica il doppio di se stesso. In primo luogo egli è, da un lato, un burattino animato e, in quanto oggetto meraviglioso, obbedisce a una logica asimmetrica, ma dall'altro ha però il ruolo di un bambino, ed è riconosciuto come tale moltissime volte lungo la vicenda. Un esempio è offerto dall'arrivo del Colombo che fa da mediatore: «Dimmi, bambino, che cosa fai costaggiù?» (441). Quest'apostrofe potrebbe essere frutto dell'equivoco per cui Pinocchio non viene riconosciuto. E infatti il Colombo pochi righe dopo gli chiede: «[...] non conosci per caso fra i tuoi compagni, un burattino che ha nome Pinocchio?». Tale equivoco potrebbe essere spiegato con l'oscillazione percettiva di Collodi stesso tra il fantastico e la forma realista. È doppio, dunque, il filo della storia in cui logiche differenti si scontrano con diverse gradazioni di realismo.

In secondo luogo, doppia è, in realtà, la stessa struttura dell'opera, che è divisa nel sovrapporsi di due edizioni differenti della fiaba. Collodi aveva iniziato a pubblicare nel 1881 la storia di *Pinocchio* a puntate per una rivista per bambini. Al settimo episodio la storia doveva concludersi con la morte del burattino. In seguito alle lamentele dei bambini l'autore decide invece di continuare la storia, e nel continuarla la struttura e la forma cambiano, si trasformano evolvendo in un sistema rigidamente proporzionale: in modo direttamente proporzionale, all'evolversi della storia e ai cambiamenti della struttura corrisponde un indebolimento dell'elemento fantastico. Nella versione del 1881 domina infatti la componente intuitiva della storia e del rapporto fra Pinocchio, che incarna il superato e l'infantile, e la realtà; in quella del 1883 al contrario la natura finalistica e moralistica della fiaba assume un valore sempre più stringente. Come si vedrà, inoltre, a ciò si aggiunge anche un accrescersi del peso ideologico acquisito dallo stile realista dell'opera.

Questa sovrapposizione fra logiche narrative differenti, e fra due finali differenti, illustra bene la natura di Pinocchio, in cui l'elemento fantastico, magico e surreale, esattamente all'opposto che nelle fiabe di magia descritte da Propp, sembra resistere agli eventi della storia, piuttosto che avere valore funzionale, perché simbolo dell'innocenza, dell'ingenuità, esplicitata in senso poetico.

A tal proposito è interessantissimo notare che la Fata, che ha il ruolo di mediatore principale all'interno della storia, e dunque incarna il motivo magico nel suo uso tipico, subisca anch'essa tre metamorfosi. Appare per la prima volta sotto le sembianze di una candida bambina dai capelli turchini, una figura quasi *à la* Poe, a rappresentazione simbolica dell'innocenza; la seconda volta dichiara la sua natura e appare con le sue reali sembianze di Fata, nella terza occorrenza è una donna che porta con sé un vaso e infine nell'ultima torna in forma di capretta quando Pinocchio fugge dal pesce-cane. Questo perché probabilmente la Fata nasce come Pinocchio, nella prima versione destrutturata della storia, in quanto rappresentazione del superato e dello stadio infantile, e solo dopo acquisisce il ruolo di mediatrice. Tuttavia la Fata Turchina non svolge il ruolo classico di mediatore: infatti le sue ultime due apparizioni mostrano quanto il suo ruolo perda di

consistenza e venga declassato da Fata a Capra e, per questo motivo, il lettore non è certo di poterle attribuire la trasformazione di Pinocchio in ragazzo vero.

Il sovrapporsi di logiche narrative differenti, infine, porta al soccombere di quella dell'infanzia e alla redenzione da essa, esemplificata dalla perdita della pelle di legno, metonimia delle istanze inconscie dell'autore: «Gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate in mezzo, da parere un miracolo se stava diritto...» (526). La pelle di legno buttata lì sulla seggiola, come un guscio vuoto, rappresenta proprio la fine dell'esperimento di surrealismo proposto da Collodi. Dal 1881 al 1883 emerge quindi chiaramente la sua esigenza di uniformarsi all'ideologia del realismo postunitario:

Ora immaginatevi voi quale fu la sua meraviglia quando, svegliandosi, si accorse che non era più un burattino di legno: ma che era diventato, invece, un ragazzo come tutti gli altri. Dette un'occhiata all'intorno e invece delle solite pareti di paglia della capanna, vide una bella camerina ammobiliata e agghindata con una semplicità quasi elegante. Saltando giù dal letto, trovò preparato un bel vestiario nuovo, un berretto nuovo e un pajo di stivaletti di pelle, che gli tornavano una vera pittura. (525)

Assieme alla trasformazione di Pinocchio in bambino si trasforma anche tutto l'ambiente circostante. Possiamo ipotizzare che quando Collodi inizia a scrivere del burattino non ha proprio in mente la metamorfosi finale, che però diventa poi un modo per attribuire un significato non più inconscio ma conscio e ideologico alle istanze narcisistiche dell'autore.

Se si esamina la fiaba di Pinocchio per come è stata scritta originalmente, infine, si vedrà come nella sua intuizione primigenia essa non ha valore di finalismo, piuttosto lo acquista man mano: sullo schema della redenzione prevale quello della presunzione di colpa. Da un lato la forma di *Pinocchio*, con i suoi innesti strutturali fra realtà e fantasia, dall'altro la varietà di contenuti e la differenza fra i due finali che di seguito passo ad analizzare (quello repentino, della prima versione, del capitolo XV, e la conclusione definitiva e moralistica su rivista del 1883, la cui struttura è marcatamente più proppiana) invitano a interessanti paragoni con la storia di Alice.

3.2. L'inconscio di Pinocchio

Nel suo *L'inconscio politico* (1990), Fredric Jameson parte, per analizzare il romanzo, proprio da una critica a Propp, di cui mette in discussione la teoria dell'universalità delle strutture narrative. Per Jameson «il livello di fantasia di un testo sarebbe dunque qualcosa di simile alla forza motrice primaria che dà a qualsiasi artefatto culturale la sua risonanza, ma che deve sempre trovarsi al servizio di altre funzioni di tipo ideologico» (179). Esiste dunque un retroterra paradigmatico che elabora e crea nuovi tropi, combina e rimonta i generi letterari e ristruttura la componente sintattica, base dell'ideologia in cui il romanzo si sviluppa.

Confrontiamo adesso questo punto di vista con la struttura di *Pinocchio*. È ovvio, infatti, che questa rappresenti il veicolo da un paradigma narrativo a un altro: da una logica eversiva (quella dell'infanzia, per cui gli zecchini crescono sugli alberi) a una dominante. Sul piano morfologico questo è esattamente il percorso inverso a quello della fiaba sintetizzato in apertura, poiché va dalla metonimia alla metafora o, più precisamente, all'allegoria. È ovvio anche che la logica stringente di quest'ultima domina

nel finale del racconto e trionfa sul burattino, conferendo a tale trasformazione un forte peso allegorico ideologico. D'altra parte questa logica binaria è occasionalmente insita già nel personaggio che, come detto, è sia burattino che bambino, e che sempre di più prende coscienza del mondo in cui si trova e delle sue regole. Il primo sfugge costantemente al suo destino, il ragazzo per bene, al contrario, ci va incontro serenamente con i suoi stivaletti nuovi. Come spiegare dunque questo *pastiche* profondamente ibrido in una prospettiva storica più ampia?

Per rispondere a questa domanda vorrei riprendere il paragone con la storia di Alice e seguire la logica esposta da Jameson, per cui esiste un nucleo semantico da cui parte la creazione artistica, e un contesto sociale che vi si contrappone. In Italia, infatti, paese influenzato dall'Illuminismo ma che al contrario dell'Inghilterra non ha compiuto ancora la sua rivoluzione culturale, il romanzo sfrutta gli stilemi dell'immaginario italiano piccolo-borghese in una chiave fortemente ideologizzata. Esso elabora gli aspetti connotativi non tanto per conferire spessore semantico alla vicenda, arricchendola con metafore o tropi, ma solo in funzione della struttura. Come quella, molto semplice e regolare, dei *Promessi sposi*, che possiamo facilmente opporre a *Oliver Twist*. Solo guardando le cose da questa distanza possiamo reinterpretare la contrapposizione fra *Alice* e *Pinocchio* come fra due rielaborazioni formali di esigenze (prima che estetiche, direbbe Jameson, ideologiche) del romanzo. Queste due storie, allora, sono la risultante fiabesca di due condizioni diverse presenti nel romanzo ottocentesco in diversi luoghi d'Europa: uno segue la logica totalmente asimmetrica del soprannaturale, e l'altro usa tale logica per mediare fra istanze liriche e istanze ideologiche. Da un lato si colloca *Alice* non fa altro che, grazie alla logica della fiaba, dar voce al superato che languirebbe sottaciuto nei romanzi di Dickens, e dall'altro si colloca la versione definitiva di *Pinocchio*, in cui il momento più propriamente attanziale risulta dominante. È così che si spiega, nell'evoluzione della storia, il fatto che Collodi abbia modificato la prima versione del finale, più simile a *La polece* di Basile, senza un preciso scopo, con una storia dalla struttura di ferro, molto definita. Il soccombere dell'*infans* nella definizione di Todorov, cioè di un simulacro dotato di un corpo grottesco, in *Pinocchio* coincide con l'adeguamento a quest'orizzonte significante, a questa allegoria ideologica. In altre parole, potremmo dire che Pinocchio deve assumere un *significato* all'interno della struttura della fiaba, e questo, come si è visto, avviene sul finale quando non solo il legno di cui Pinocchio era fatto, ma anche tutto il resto, si trasforma. La descrizione della camerina ammobiliata non è altro che un sottolineare la nuova 'paratassi' dell'immaginario, il modo in cui attraverso la descrizione si ridefinisce lo statuto al contempo ideologico e realista del racconto. Come mai queste differenze? Semplicemente perché Pinocchio è un oggetto vivente fuggito dalla *Wunderkammer*, per compensare, attraverso un processo di sublimazione, la contraddizione fra l'istanza lirica e quella ideologica di cui parla Jameson, contraddizione di cui in definitiva sia l'ambiguità strutturale sia quella fra realismo e fantastico non sono che una traccia palese.

Alice e *Pinocchio*, insomma, riutilizzano i materiali formali della fiaba per supplire a esigenze cui si trova il romanzo nei rispettivi contesti storico-sociali. *Alice* si contrappone a *Pinocchio* grazie alle doti meta-fiabesche descritte sopra. Nel primo caso, infatti, si verifica una rielaborazione ludica della logica del superato che altrimenti languirebbe solo allusa, ma inespressa. Grazie a ciò l'opera travalica i confini della fiaba e si avvicina, nella percezione comune e in taluni aspetti formali e sociologici, al romanzo. La lunghezza, ad esempio, o il gioco complesso delle allusioni, più per gli adulti che per bambini, sono caratteristiche che costituiscono l'ambivalenza di *Alice*. Per ciò che concerne *Pinocchio*,

invece, l'avanzare del terrore della reificazione, l'avvicinarsi dell'influenza della merce nell'immaginario italiano, ma soprattutto il generale *décalage* dell'io lirico e antierico in una società in via di secolarizzazione, hanno probabilmente spinto alla creazione di questo ibrido fra fiaba e racconto. Così, in contrapposizione alla descrizione degli oggetti puramente realisti, abbiamo un oggetto «che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali» (363), che per suggestione potrebbe ricordare la storica definizione di feticcio fornita da Marx (81).

La fiaba di Collodi rappresenta un interessante luogo di transizione nella letteratura italiana: è erede di una tradizione post-unitaria che si raffronta con logiche narrative differenti – incarnate nel motivo del bimbo-burattino – che le sono estranee, e le sublima, ancora una volta, tramite la fiaba.

Passo ora a confrontare due luoghi del motivo del pianto contenuti nei racconti finora analizzati:

Pianse tutta la notte, e la mattina dopo, sul far del giorno, piangeva sempre, sebbene negli occhi non avesse più lacrime [...] e mentre si disperava a questo modo fece l'atto di volersi strappare i capelli: ma i suoi capelli, *essendo di legno*, non poté nemmeno levarsi il gusto di *ficcarci dentro le dita*. Intanto passò su per aria un grosso colombo, il quale, soffermatosi, a ali distese, gli gridò da una grande altezza [...]. (441; corsivo mio)

Il pianto di Alice faceva comprendere quanto lo stilema fiabesco influenzasse la struttura e la semantica del romanzo, ed era un buon ponte di collegamento fra la logica dell'infanzia, quella della fiaba e quella del romanzo. Il pianto di Pinocchio, così come l'intera opera, al contrario, è certamente un pianto ambiguo, un pianto doppio. Se infatti da un lato Pinocchio piange e, nella migliore tradizione fiabesca, questo atto evoca un intervento risolutivo da parte di un mediatore, dall'altro si può notare che il valore connotativo associato al pianto sembra raccontare la disperazione del bambino. Racconta infatti le sue sensazioni di fronte alla morte, l'unica alternativa della storia alla maturità, assieme alla sanzione costituita dalla trasformazione in asino. Non è un caso che, quando interviene il Colombo in soccorso di Pinocchio, proprio a rimarcare l'opposizione fra l'aspetto figurativo-metaforico della componente fiabesca e le esigenze strutturali della tradizione romanzesca, la descrizione del suo corpo risulta come reificata, vicina alla disperazione e tradisce una certa 'retorica del realismo'. Così, se in *Alice* il pianto era abbandono del corpo alla logica del magico, in Collodi quello di Pinocchio sembra già ironicamente dire: non c'è più nulla di magico in questo corpo.

Mediante un ultimo confronto con *Peter Pan*, mostrerò ora come non solo l'ambiguità strutturale tra fiaba e romanzo, ma anche quella tra realismo e fantastico sia spiegabile in termini di compromesso semiotico.

4. Tragic Boy

4.1. L'infanzia e la tragedia

Ragionando su *Peter Pan* viene in mente un famoso verso di Whitman:

Mi contraddico?
Molto bene allora ... mi contraddico;
Sono vasto ... contengo moltitudini. (175)

In *Peter Pan* ritroviamo, infatti, tutti gli schemi e le opposizioni prodotte non solo dai testi su cui mi sono finora soffermato, ma anche da tutta la tradizione di testi ottocenteschi e primo-novecenteschi che elaborano il mito del *Kindergarten*: l'infanzia e la vecchiaia, la natura selvaggia e la realtà. In primo luogo, dai bimbi sperduti:

The boys on the island vary, of course, in numbers, according as they get killed and so on; and when they seem to be growing up, which is against the rules, Peter thins them out; [...]. They are forbidden by Peter to look in the least like him, and they wear the skins of the bears slain by themselves [...]. (44)

In opposizione si colloca la folla dei pirati, arcigni e degradati:

A more villainous-looking lot never hung in a row on Execution dock. [...] In the midst of them, the blackest and largest in that dark setting, reclined James Hook, or as he wrote himself, Jas. Hook, of whom it is said he was the only man that the Sea-Cook feared. (22)

Qui Barrie sta preparando, attraverso lo spazio fiabesco, una piccola allegoria in cui tutti i personaggi alludono al proprio sistema di valori, allegoria che può subordinare il racconto a un insieme di contraddizioni psicologiche tipiche di una personalità repressa e comuni negli autori di fiabe dell'epoca vittoriana e tardo-edeoardiana.

Se in *Pinocchio* la figura femminile subisce parecchi mutamenti adattandosi al diverso valore simbolico che assume, qui, al contrario, sono presenti tre figure femminili concorrenti, ognuna con una connotazione e un ruolo differenti. Wendy, in primo luogo, rappresenta l'amore romantico: «“I think it's perfectly sweet of you,” she declared, “and I'll get up again,” and she sat with him on the side of the bed. She also said she would give him a kiss if he liked, but Peter did not know what she meant, and he held out his hand expectantly» (15). Le sirene, invece, rappresentano, nel loro scomparire e riaffiorare dal mare, il desiderio sessuale e, infine, Campanellino un oggetto di sfogo misogino:

He had to translate. «She is not very polite. She says you are a great [huge] ugly girl, and that she is my fairy.»

He tried to argue with Tink. «You know you can't be my fairy, Tink, because I am a gentleman and you are a lady». (15)

Si riscontra poi un utilizzo quasi funzionalista – come avrebbe scritto Genette – del testo, nel senso che sono presenti molti riferimenti estremamente espliciti alla vita dell'autore.¹⁰ I tre più lampanti sono: Peter, che è il nome di uno dei bambini adottati da Barrie; James, il nome dell'autore stesso, quasi come se il drammaturgo volesse ingenuamente ribadire la contraddittorietà del desiderio di regressione provato intimamente; il personaggio di Mrs. Darling, ispirato alla sua prima moglie Mary. Si

¹⁰ Le parole di Genette citate di seguito mi sembrano perfette per descrivere i paradossi della struttura di questo testo: «Questa è la logica paradossale della finzione, che obbliga a definire ogni elemento, ogni unità del racconto al suo carattere funzionale, ossia alla sua correlazione con un'altra unità, e a motivare la prima (nell'ordine della temporalità narrativa) attraverso la seconda, e via di seguito – per cui l'ultima è quella che regge tutte le altre e che non è retta da nessuna: luogo essenziale dell'arbitrarietà almeno nell'immanenza del racconto stesso, giacché è lecito in seguito cercargli altrove tutte le determinazioni psicologiche, storiche, estetiche, che si vorrà» (65).

potrebbe rilevare la differenza, per quanto semplice, indicativa, fra l'onomastica di un testo come *Alice*, e il citazionismo che ci si presenta davanti adesso.

Pur essendo un personaggio fiabesco e fantastico, Peter Pan non ha più i connotati propri descritti da Todorov nel novero dei temi dell'io della *Letteratura fantastica*, e non rassomiglia nemmeno alle figure grottesche osservate in *Pinocchio* e in *Alice*; non per niente si è guadagnato la definizione di *tragic boy*: «Peter Pan had known many tragedies, but he'd forgotten them all» (74). Come fa il grecista Sir Barrie a tenere insieme questo sistema di valori così rigido all'interno di una storia fantastica col mondo, tutto reale, dei bambini londinesi cui la storia è ispirata? Come tiene insieme fantasia e realtà, l'isola incantata e la *nursery* dei fratelli Darling? Tramite, vedremo, non più un meccanismo di sublimazione di istanze psichiche, ma di loro *rimozione*.

4.2. Wendy, Peter e l'ombra di Freud

Per capire dunque in cosa consiste il nuovo tipo di compromesso tra fiaba e romanzo che si verifica in *Peter Pan*, passo a un ultimo contributo critico. Abbandoniamo l'analisi storico-sociale fornita dalla critica marxista e passiamo allo studio della figuratività letteraria freudiana approfondendone alcuni aspetti, cruciali per il prosieguo del discorso.

Come abbiamo avuto modo di premettere, le formazioni di compromesso sono forme discorsive che accolgono, secondo la definizione che lo studioso ricava da Matte Blanco, «contenuti psichici eterogenei e contrapposti, spinte logiche e anti-logiche» (*Statuti* 199). A dire di Orlando, all'interno di queste formazioni, l'orizzonte pragmatico entro il quale il soprannaturale viene percepito risulta cruciale per la sua inteliezione:

Nelle sue articolazioni letterarie, le sole di mia competenza, il soprannaturale non può che venire configurato, tratteggiato, ritagliato da regole, al punto da tendere a consistere in esse [...]. [Il soprannaturale] è supposizione di entità, rapporti, eventi in contrasto con leggi della realtà sentite come naturali e come normali. (199)

La scoperta orlandiana è, in altri termini, che il principio di realtà su cui si regge la forma narrativa è descrivibile su presupposti semiotici che ne definiscono le regole. In un testo tardo (Tortonese 211) Orlando sintetizza in termini di categorie testuali e stilistiche il principio teorico che lega le formazioni discorsive alle sue forze eterogenee, da lui stesso qui denominato «rapporto fra mimesi e convenzione», chiarendo anche dunque, definitivamente, che esiste un'identità perfetta fra le strutture convenzionali di un genere e le regole del soprannaturale. Da ciò consegue che lo statuto di realtà di un testo letterario ha due sponde: da un lato le poetiche, i canoni e i codici di riferimento, dall'altro i referenti: è per questo che nelle favole di Esopo il fatto che gli animali parlino non è cosa che rompe qualche legge, mentre in un romanzo di Balzac la cosa risulterebbe tale.

A partire da questa premessa possiamo procedere alla nostra interpretazione. In *Peter Pan* il compromesso strutturale compiuto tra fiaba e romanzo è di segno inverso rispetto a quello effettuato nei testi precedenti: esso non racconta il ritorno del superato, che si oppone simbolicamente a un ordine ideologico (*Pinocchio*), né tantomeno è un'espressione astrattamente edonistica, come nei testi di Carroll. Al contrario, ogni segno tramite il quale identificavamo il bambino e il suo mondo fantastico nei testi precedenti viene utilizzato nel romanzo di Barrie per descrivere un sovrasenso la cui interpretazione risulta cruciale per la comprensione del testo (sia il corpo, sia la natura, sia le figure grottesche che quelle femminili, nel caso di *Pinocchio*, che l'ossessione per gli

oggetti, sono tutte costanti apprezzabili fra i testi). Ora, poiché è la forma in cui il tema dell'innocenza viene rappresentato ciò che ci interessa di questi tre testi, se per *Pinocchio* avevamo ripreso il grottesco, nel caso di *Peter Pan* torniamo a parlare di realismo magico: di esso Barrie si serve per animare il suo mondo fantastico, che è anche, però, un mondo molto realistico.

Il realismo magico in *Peter Pan*, infatti, può essere tale perché non corrisponde al soprannaturale, ma al contrario lo normalizza. Gli elementi irreali risultano imbrigliati in una struttura coerente sul piano del significato ma contraddittoria sul piano del referente, adombrando così costantemente significati ulteriori. Per dimostrare questa tesi, osserviamo come Barrie fonde realtà e immaginazione sfruttando il labile spazio convenzionale della fiaba. La prima comparsa di tale fenomeno avviene nel contesto più realista di tutti nella storia, la cameretta di Wendy. Lì, dove l'Ombra di Peter è stata prima riposta in un cassetto e poi gettata per terra spiegazzata, senza che la cosa rompa minimamente la struttura della mimesi, avviene una sovrapposizione fra realtà e fantasia (e del significato sul significante). Tutti i lettori ricorderanno la scena in cui la bambina trova Peter che cerca di riattaccare l'Ombra con ago e filo:

Wendy, however, felt at once that she was in the presence of a tragedy. «O Peter, no wonder you were crying» she said, and got out of bed and ran to him. «I wasn't crying about mothers» he said rather indignantly. «I was crying because I can't get my shadow to stick on. Besides, I wasn't crying». «It has come off?» «Yes». Then Wendy saw the shadow on the floor, looking so dragged, and she was frightfully sorry for Peter. «How awful!» she said, but she could not help smiling when she saw that he had been trying to stick it on with soap. How exactly like a boy! Fortunately she knew at once what to do. «It must be sewn on», she said, just a little patronisingly. (22)

È facile notare quanto quest'episodio, con la sua collocazione quasi all'inizio del romanzo, introduca la forma fiabesca là dove la fiaba non c'è, e crei un regime di ambivalenza sovrapponendo ancora una volta il potere magico delle lacrime del bambino al realismo quotidiano di cui la scena è candidamente intrisa. Non c'è traccia di quello che Orlando chiama soprannaturale, se non nel leggerissimo velo di ironia che il lettore può cogliere o meno: il fatto che Wendy stia per cucire l'Ombra di Peter con ago e filo è un evento irreali. Tale evento inverosimile avviene all'interno dell'ambiguità creata dal compromesso tra fiaba e romanzo. Questa nozione è la più importante, ancora un volta, perché è grazie a essa che, anche in *Pinocchio*, coll'irrompere nella mimesi dell'oggetto grottesco, il burattino, sono concepibili gli altri elementi fiabeschi, dalla Volpe e il Gatto al Grillo Parlante fino ad arrivare a tutti gli animali di mediazione o all'uso della metamorfosi in asino per l'apologo realista, elementi la cui presenza la teoria dell'*Inconscio Politico* di Jameson non potrebbe motivare. Possiamo, credo, spingerci oltre: il rapporto fra mimesi e convenzione, all'interno di questi due testi, avviene secondo criteri diametralmente opposti. Riprenderei l'analogia evocata nel capitolo su *Alice*: come in *Cuore* il momento melodrammatico era un modo per sfogare le istanze tradite dalla struttura ideologica dei grandi, così in *Pinocchio* la rottura della mimesi implica l'invasione del romanzo nel mondo della fiaba, è un modo per sfogare istanze narcisistiche conciliandole con un sistema significante esterno; come ne *I ragazzi della via Pál* il momento commovente è quello in cui, per converso, viene sottolineata la solitudine del protagonista e l'impossibilità di conciliare il suo punto di vista con il mondo dei grandi, così in *Peter Pan* la forma fiabesca serve precisamente per conferire una struttura narrativa all'impianto ideologico del testo, ed evitare questo ritorno, dato che il punto di

vista, le attese e il regime di significati fondamentali che sottendono l'opera rimangono contro tale principio. Nel primo caso, insomma, la fiaba irrompe nel principio di realtà del romanzo sconvolgendolo, nel secondo, lo ridefinisce ideologicamente: si tratta, come si diceva, di una necessità che viene dal retaggio del *Bildungsroman*, che qui più che altrove vede però la sua funzione totalmente frustrata. Questa inversione del rapporto convenzionale tra fiaba e romanzo, come vedremo subito di seguito, è il vero tratto genealogico messo in campo da queste formazioni di compromesso.

5. Avanguardia e letteratura fantastica

Per dimostrare che questi compromessi semiotici sono tracce di un'evoluzione profonda delle strutture della narratività, va compresa quale sia la reale funzione del loro surrealismo ottocentesco, legato strettamente ad alcune implicazioni epistemologiche portate con sé, essenzialmente, dal coevo avvento della psicanalisi.¹¹ Per farlo vorrei partire da tre passi dello stesso Orlando, estrapolati dal saggio sugli *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in cui il critico lascia aperte e non risolte le seguenti questioni:

- il rapporto fra il Surrealismo e il soprannaturale;
- il soprannaturale d'indulgenza nel romanzo;
- il rapporto fra la trasposizione della credenza soprannaturale e la sua progressiva rimozione.

Primo passo:

Che ne sarà, fra cinquant'anni, della parola Surrealismo? Verrà anch'essa usata, com'è accaduto per il Romanticismo, in un senso storico-letterario più estensivo dell'accezione rigorosa di scuola d'avanguardia? [...] E nella narrazione surrealista più celebre, Nadja di Breton, il partito preso di veridicità autobiografica, la presunzione che il meraviglioso sia diffuso nel quotidiano preclude il ricorso all'invenzione [...] per un effetto di veti incrociati il soprannaturale risulta tutto sommato contumace. (225)

In questo passaggio Orlando auspica all'assimilazione di Kafka e Borges al Surrealismo, per un motivo semplice: in questi due autori, così come nelle scuole d'Avanguardia, Orlando vede lo stesso modo di rappresentare il soprannaturale, quando c'è, ovvero un'irruzione immotivata e irrazionale di credenze rimosse. La tesi che intendo argomentare, tuttavia, vuole dimostrare che proprio le tre fiabe prese in esame, grazie alla continua negoziazione del rapporto fra realtà e fantasia, rappresentano un ponte

¹¹ In questo paragrafo sosterrò implicitamente che la figurazione del soprannaturale ottocentesco, intesa come metafora cognitiva nel senso elaborato da Orlando, può essere vista anche come quello che Gaston Bachelard ha chiamato «ostacolo epistemologico», ovvero quell'insieme di strutture discorsive che impediscono e limitano lo sviluppo della conoscenza. Sosterrò poi che le formazioni qui studiate possono essere lette anche come degli espedienti per ridefinire il rapporto con tali ostacoli epistemologici in una traiettoria culturale che tende a superarli: è noto che lo stesso Bachelard si interessò all'epistemologia della psicanalisi nel suo saggio su *La Formazione dello spirito scientifico*. Cito di seguito un passo tratto da Ludovico Geymonat, che interpreta lucidamente tale concetto: «L'ostacolo epistemologico non dipende solo dalla complessità del reale, [...] ma da qualcosa che si radica negli strati più profondi dello spirito: dai nostri istinti, da inveterate abitudini intellettuali, dall'inerzia che domina tutte le culture, dal tipo di scienza che ci è stata insegnata, dalle ideologie che ne stanno alla base» (24). In questa luce, potrà apparire evidente come a preparare e ad accompagnare la proposta epistemologica della psicanalisi vi sia, come presupposto, la ridefinizione del rapporto con le credenze legate al soprannaturale.

privilegiato di passaggio dal fantastico e soprannaturale ottocentesco classico al soprannaturale tipico del Novecento, che, come noto, Orlando definisce per imposizione, nonché a un tipo di Avanguardia che, come il Surrealismo, sfrutterà il nuovo statuto rimosso delle credenze soprannaturali per ardite sperimentazioni.

Di qui il secondo passo, che tratta della forma del soprannaturale di indulgenza, cioè quello in cui le trasgressioni al principio di realtà sono compensate da una sorta di riso, di comicità, che tradisce l'indulgere nel soprannaturale. Orlando scrive:

È il solo statuto che non saprei documentare nel romanzo, almeno non nel romanzo per adulti. Con le fiabe di Perrault, nel 1697, esso entrava nella letteratura a destinazione infantile, dove sarebbe perdurato fino all'Ottocento, a *Le avventure di Pinocchio* di Collodi, ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll. (225)

La ragione per cui il soprannaturale per indulgenza è quasi del tutto assente nel romanzo moderno deriva essenzialmente dal fatto che, come sembra trasparire dalla stessa classificazione del critico, alle forme del soprannaturale novecentesco il romanzo e il fantastico classico giungono a causa di un progressivo rinvio allegorico-referenziale. Man mano che ci si avvicina al secolo breve, le credenze soprannaturali ritornano, ma diventano sempre meno tematizzabili come tali, in una linea di ambiguo rinvio a qualcosa di angosciante e inaccettabile che, come tale, non può essere esorcizzato come avveniva nel primo Ottocento: esso diventa qualcosa che risulta sempre meno identificabile come perturbante e più vicino alla realtà concreta delle cose. Leggiamo:

Proprio a partire dalla svolta storica che accelerò come mai prima i ritmi del progresso, il presente cominciava ad avere aspetti sentiti come enigma, oltre che come trauma. Trasporli nel soprannaturale, al fine di significarli, voleva dire ricorrere a ciò che è misterioso per eccellenza [...]. E tali referenti, luoghi di minor resistenza della realtà, trovano nel soprannaturale un'espressione enigmatica adeguata. (218)

Col progressivo rimotivare le angosce dovute al progresso in un fenomeno soprannaturale – ed è notorio come gli esempi non manchino, in un arco cronologico ipotetico che va da *Frankenstein* (1818) a *Dracula* (1895), passando per i racconti di Burbey d'Aureville – si giunge ai cupi universi dei racconti di Kafka, dove compaiono eventi soprannaturali angoscianti sulla scena senza che questi siano immediatamente identificabili nel loro statuto ontologico. Questo tipo di soprannaturale risulta minaccioso e tutt'altro che innocente: come dimostrerebbe un'analisi sia di *Dracula* che dei racconti di D'Aureville, tali formazioni di compromesso esprimono desideri della psiche che vengono ritenuti troppo scabrosi o paurosi attraverso credenze che le rendano socialmente accettabili. Questo compromesso sociale e culturale può essere facilmente sintetizzabile nella seguente frazione:

Fenomeno soprannaturale progressivamente
mascherato da un fenomeno reale

Desideri inconsci repressi e poi rimossi

A ben vedere però, abbiamo avuto modo di constatare come in questo progressivo gioco di rimozione e ritorno delle credenze soprannaturali ci sia di fatto un'altra possibilità per dare sfogo alle angosce legate alla modernità, rispetto al soprannaturale per trasposizione e imposizione. Mi riferisco al compromesso tra fiaba e romanzo che,

sconfinando costantemente in generi diversi e rinegoziando altrettanto costantemente lo statuto dei fatti soprannaturali, permette non più di celare tali ansie come referenti espressi dal soprannaturale metaforicamente, bensì di esorcizzarli metonimicamente in una rappresentazione fiabesca.¹² Il ruolo dei personaggi del terrore qui evocati non è molto diverso, in effetti, dal volto grottesco di Fagin nella scena di *Oliver Twist* citata: anch'essi esprimono paure sociali che la formazione di compromesso tra fiaba e romanzo permette di sublimare e poi rimuovere.

In questa luce non sembra un caso che questo processo coincida con il momento in cui si definisce il rapporto fra la realtà e la struttura psichica codificato storicamente dalla psicanalisi. E infatti la prima rappresentazione drammaturgica di *Peter Pan* è del 1904, i *Tre saggi sulla sessualità* freudiani, così come il cruciale saggio *Sul motto di spirito*, del 1905; l'ultimo libro del ciclo fiabesco che Barrie dedicò al suo amato personaggio è del 1912, il saggio sulla *Psicopatologia della vita quotidiana* e *Introduzione al narcisismo* sono del 1914. E non sembra neppure casuale che gli anni in cui le nozioni basilari della configurazione psicanalitica della soggettività finalmente emergono sono gli stessi in cui il rapporto con le credenze soprannaturali si ridefinisce. Sublimazione e rimozione sono, infatti, esattamente i procedimenti psicologici tramite cui il soggetto assorbe e rimuove istanze che, in altri contesti cronologici, sarebbero state invece rappresentate in forma di soprannaturale. Sebbene il pieno credito dato al soprannaturale sia stato respinto in un primo momento con l'avvento dell'Illuminismo, e in un secondo, definitivamente, con la fine dell'Ottocento, agli inizi del '900 già si sperimentano forme e modi per riproporre la libertà semantica di quello che Todorov definisce il «meraviglioso» – che noi sappiamo essere un'altra forma di soprannaturale – attraverso due fasi di compromesso con le forme della fiaba. Si torni, ad esempio, ad *Alice*: «There was nothing so *very* remarkable in that: nor did Alice think it so *very* much out of the way to hear the rabbit say to itself, “O dear! Oh dear! I shall be too late!» (29). Questo passo, con il significativo corsivo che, dal testo di Carroll, sottolinea il *very* di *remarkable*, mettono in evidenza come l'irruzione della fantasmagoria e della fiaba nel romanzo permette di ridere, più che di schernire, il fenomeno soprannaturale in atto.

Indulgere in una credenza passata è dunque il mezzo per compiere tutti quegli esorcismi retorici già abbondantemente analizzati e che sono la vera ragione della rifunzionalizzazione di questa forma così antica. La stessa cosa avviene in *Pinocchio*. Qui, infatti, inizialmente il soprannaturale colpisce come qualcosa di inaspettato e violento: «Ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi: “non mi picchiar così forte!”» (361). Ma poi, subito dopo, non appena il narratore si trova a dover giustificare il suo *pastiche* fra romanzo risorgimentale post-unitario e fiaba di magia, l'ironia regna

¹² Da questo passaggio in cui mi sono trovato a menzionare di nuovo metafora e metonimia si intravede in tralice quanto la descrizione tradizionale dell'apparato psichico freudiano che usa le figure retoriche di metafora e metonimia, per quanto efficace euristicamente, possa essere discutibile e sia stata discussa in senso strettamente scientifico. Il soprannaturale per trasposizione può essere definito, è noto, come una metafora che usa pregiudizi sociali per contenere le pulsioni psichiche. È utile in questa sede rammentare che, nel suo *I fondamenti della psicanalisi*, l'epistemologo americano Adolf Grünbaum ha estesamente mostrato come non molto dissimili pregiudizi culturali potrebbero inficiare il lavoro dell'analista che vuole trarre un'interpretazione metaforica dalla dimensione metonimica dei sintomi del suo paziente. In sintesi estrema, l'argomento principale di Grünbaum è che qualunque diagnosi clinica psicoanalitica avrebbe mero valore induttivo e non deduttivo, nonostante gli sforzi di Freud di convalidare in tal senso la propria scienza (168).

sovrana, permettendo di confondere, come visto, organico e inorganico, animato e inanimato: «Ma figuratevi come rimase quando, nel cercargli gli orecchi non riuscì a trovarli, e sapete perché? Perché aveva dimenticato di farglieli» (361). Qui il procedimento è sottile: attraverso un gioco ironico l'autore mette sullo stesso piano il fenomeno soprannaturale e la realtà. Come si sarà capito, a questo punto, siamo ancora in uno statuto di indulgenza, ma l'ironia del procedimento, per quanto per negazione, consente di godere del fatto soprannaturale in una cornice realista.

Passando a *Peter Pan*, direi che lo statuto cambia, e si passa definitivamente a un orizzonte in cui le credenze fantastiche ritornano sì, ma vengono ormai esposte tematicamente come rimosse. Si pensi alla scena, completamente priva di ironia, in cui Mrs. Darling scopre l'Ombra di Peter tra le fauci del suo cane: «She returned to the nursery, and found Nana with something in her mouth, which proved to be the boy's shadow» (11). È la stessa condizione che caratterizza fiabe coeve, non a caso tutte scritte nell'arco di questo ventennio, come *The Wind in the Willows* o *The Wonderful Wizard of Oz*. In generale, è possibile affermare che dopo questa cesura epistemologica, in cui le credenze soprannaturali ritornano appunto oramai solo come rimosse, è impossibile distinguere fra generi come fiaba e romanzo, poiché la seconda viene assimilata dal primo. È proprio a partire da tale cesura data dall'avvento di Freud che la realtà viene rinegoziata non più, come in passato, effettuando un compromesso tra credenze imposte dalla società e le istanze della psiche, ma al contrario liberando queste ultime attraverso i procedimenti di sublimazione e rimozione e permettendo a esse di ridefinirla. Si tratta, per l'appunto, delle funzioni che Freud ha chiamato Es e Super-io o – più precisamente – la sua sottostruttura originaria, «l'ideale dell'Io». ¹³

Si osservi ora il rapporto tra fantasia e realismo in *Pinocchio*:

Realismo quotidiano: ideologia borghese post-unitaria,
struttura attanziale rigida (seconda versione di *Pinocchio*), *Principio di realtà*

Realtà fantastica: forma grottesca di *Pinocchio*, fenomeni soprannaturali e fiabeschi,
struttura attanziale debole, *Es*

Il rapporto fra gli elementi soprannaturali e gli elementi realisti e ideologici della fiaba di Collodi produce una forma, una rappresentazione semiotica dell'Es, in cui le istanze della psiche premono per uscire fuori, e l'allegoria ideologica imposta dalla società preme per contenerle: è per questo che, secondo la logica dell'inconscio politico, il secondo dei due *Pinocchio* prevale.

¹³ Quando Freud introduce il concetto di Super-io, ne l'Io e l'Es i due termini «ideale dell'Io» e «Super-io» vengono usati esplicitamente come sinonimi: «Si può dunque supporre che l'esito più comune della fase sessuale dominata dal complesso edipico sia [...] questa alterazione dell'Io [che] conserva una posizione particolare contrapponendosi al restante contenuto dell'Io come ideale dell'io o Super-io» (446). Tuttavia Freud utilizza i due concetti in forme sempre correlate ma anche diverse. Come riassume efficacemente Jean Laplace: «Se si assume il concetto di Super-io in un senso lato e poco differenziato – come avviene ne "l'Io e l'Es", esso comprende le funzioni di divieto e di ideale. Se si conserva, almeno come sottostruttura particolare, l'ideale dell'Io, allora il Super-io appare soprattutto come un'istanza che incarna la legge e vieta che la si trasgredisca» (622). Seguendo quest'indicazione mi riferirò alla formazione come «ideale dell'Io», avendo interesse a definire la funzione di creazione di ideale da cui questa funzione psichica procede.

La seconda funzione è rappresentata plasticamente in *Peter Pan* ed è quella che permette alla formazione semiotica di ridefinire, per l'appunto, il principio di realtà, che passa dal primo al secondo termine, mentre nel compromesso simbolico la realtà fantastica passa al primo:

Realtà fantastica: Isola che non c'è, Ombra di Peter, *Ideale dell'io*

Realismo quotidiano: nursery dei fratelli Darling, Londra urbana, *Principio di realtà*

In sintesi: se queste due formazioni sono la traccia dell'emergere dell'apparato psichico freudiano da formazioni di compromesso precedenti, queste sono anche una traccia esatta di come esso ridefinisca il proprio rapporto con le credenze, di qui la necessità di invertire da un testo all'altro il rapporto fra realismo e convenzioni della fiaba. Prima di Freud la letteratura è dominata da fenomeni soprannaturali che soverchiano l'uomo, danno forma alle sue angosce e alle sue paure sociali più profonde. Dopo Freud, indubbiamente, il soprannaturale ritorna progressivamente come rimosso ma, come non trascurabile conseguenza, la sovrapposizione «in contumacia» di cui parla Orlando di soprannaturale e reale, la confusione del loro statuto ontologico, produce anche la terza formazione di compromesso.

Sofferamoci ora, dunque, sull'ultima frazione. Come Freud chiarisce nel suo studio sulla *Psicologia delle masse* (292), l'ideale dell'Io (*Ich-Ideal*) non è altro che una formazione simbolica che porta il soggetto a crearsi una visione idealizzata di sé e del proprio rapporto con la realtà sociale, come avviene nell'isola incantata la quale, per l'appunto, sembra costruire, attraverso una narrazione molto strutturata e dunque pienamente simbolica, un'allegoria fantastica dei propri desideri. Lo stesso Freud, nell'*Introduzione al narcisismo*, sembra ipotizzare che la rimozione presupposta da tale compromesso semiotico proceda necessariamente da istanze dell'Io ideale (*Ideal-Ich*), un'altra formazione che si fonda sulla percezione narcisistica di se stessi.¹⁴ Anni dopo Jacques Lacan chiarirà autorevolmente che l'Io ideale è una formazione legata al narcisismo primario ed appartiene all'immaginario, mentre l'ideale dell'Io permette al soggetto di accedere al mondo simbolico.¹⁵ La tensione insaldata fra le istanze narcisistiche e la

¹⁴ Sebbene vada chiarito come nel 1914, all'altezza di questo saggio, né in seguito Freud faccia distinzione esplicita tra una formazione narcisistica primaria (*Io ideale*) e una secondaria (*ideale dell'Io*), appare evidente come, nelle fasi dello sviluppo dell'Io, la formazione dell'ideale dell'Io, successivamente codificata, debba muovere dal punto di partenza di istanze narcisistiche primarie: «Abbiamo imparato che i moti pulsionali libidici incorrono nel destino di una rimozione patogena quando vengono in conflitto con le rappresentazioni della civiltà e dell'etica proprie del soggetto [...]. Abbiamo detto che la rimozione procede dall'Io. Potremmo essere più precisi e sostenere che procede dalla considerazione che l'io ha di sé: le stesse impressioni, esperienze, impulsi e moti di desiderio nei quali indulge, o che quantomeno elabora consapevolmente [...]. Possiamo dire che un individuo ha costruito in sé un ideale rispetto al quale misura il proprio Io attuale. La formazione di un ideale sarebbe da parte dell'Io la condizione per la rimozione. A questo Io ideale si rivolge ora quell'amore di sé di cui l'Io reale ha goduto nell'infanzia» (*Narcisismo* 464). Ecco perché, poi, nel saggio del '23, Freud si richiamerà esplicitamente al passo appena citato: «I motivi che ci hanno indotto ad ammettere un gradino, una distinzione, all'interno dello stesso Io, ideale dell'Io o Super-io, sono stati esposti altrove» (*Es* 501).

¹⁵ Scrive Jacques Lacan: «Osserviamo ora che per differenziare l'Io ideale dall'ideale dell'Io nella funzione, se non nella struttura, Daniel Lagache prende la strada di ciò che è clinicamente osservabile: l'ideale dell'Io, seguendo la legge di piacere, porta il soggetto a dispiacersi in conformità al

necessità di rappresentare il resto del mondo secondo un ideale proprio, che caratterizza l'ideale dell'Io, è esemplificata, all'interno del nostro testo, dalla contraddizione – che abbiamo messo in luce nella precedente analisi – fra piano referenziale e piano dei significati, che chiarisce l'inconciliabilità fra i desideri narcisistici e la realtà.¹⁶

Riferendoci ad alcune righe tratte dal primo *Manifesto del Surrealismo*, possiamo infine agevolmente dimostrare che, senza ormai espedienti provenienti dal soprannaturale o dalla fiaba,¹⁷ la sovrapposizione ostentata fra meraviglioso e quotidiano in Breton deriva proprio dall'emergere delle istanze narcisistiche primarie dell'Io ideale, che si definiscono in netta opposizione alla realtà, desiderano esprimersi chiaramente, senza volontà di mediare in nulla le loro istanze immaginarie: «Ridurre l'immaginazione in schiavitù, fosse anche a costo di ciò che viene sommariamente chiamato felicità, è sottrarsi a quel tanto di giustizia suprema che possiamo trovare in fondo a noi stessi» (12). In questo punto Breton dichiara quanto la creazione letteraria debba essere conforme all'immagine di se stessi, che viene dunque vista in contrasto con il mondo esterno. A conferma di quanto detto possiamo notare che il soddisfacimento di tali istanze, così come il programma politico di Breton, possono riuscire solo sospendendo surrettiziamente il rapporto fra realtà e fantasia che il compromesso psichico tiene insieme secondo una gerarchia definita. *Nadja* cerca di abolire questa gerarchia eliminando ogni distinzione ontologica, ostentando la natura immaginaria delle pulsioni dell'Io ideale. Dunque l'ostentata sovrapposizione delle varie visioni di Nadja con la vita parigina, raccontate con la pretesa di una costante relazione paritaria fra surreale e reale, se non con una preminenza della prima componente sulla seconda, non fa altro che replicare il compromesso tra principio di realtà e fantasia della frazione di prima, facendo emergere così le pulsioni immaginarie precedentemente sopite. Anche stavolta ciò avviene prendendo spunto da fatti biografici dell'autore, e con l'effetto di invertire anche in questo caso le prime due frazioni quanto a rapporto fra istanze della psiche:

Realtà fantastica: Visioni di Nadja, fenomeni surreali costantemente sovrapposti ai fatti autobiografici, *Io ideale*

Realismo quotidiano: biografia di Breton, follia di Nadja, *Principio di realtà*

comandamento; l'Io ideale, a rischio di dispiacere, trionfa proprio nel fatto di piacere a dispetto del comandamento» (667). In questa luce l'Io ideale andrebbe letto come una espressione delle istanze immaginarie che, in una fase successiva, dopo la castrazione, trovano un compromesso simbolico nell'ideale dell'Io; ma mentre l'uno rappresenta una conciliazione del principio del piacere con l'ordine simbolico, l'altro cerca la sopraffazione di esso (675).

¹⁶ È proprio tale tensione insaldata fra istanze narcisistiche e rappresentazione della realtà – compresenti in questa formazione – che fa emergere, nella visione freudiana, l'introiezione inconscia del Super-io in quanto legge esterna, man mano che l'io si distacca dall'ideale da essa preconizzato e al cui modello rimane fissato inconsciamente (Freud, *Es* 491).

¹⁷ A proposito del surrealismo, così scrive Francesco Muzzioli: «Nel surrealismo, l'immaginario è perfettamente reale, anzi di più (super-reale, appunto), è l'emergenza dell'inconscio represso, che sgorga violentemente nei modi dell'insubordinazione e della rivolta». E, poche righe più sotto, si esprime così a proposito del realismo magico: «nel complesso realismo e magia sembrano stare in equilibrio, adeguatamente contemperati» (239). Ciò mi sembra illustrare bene il processo messo qui in luce, che passa attraverso alternate fasi di espressione e contenimento, secondo diversi gradi, emergendo da forme di compromesso sociale.

Anche questa formazione sembra procedere, insomma, dal ritorno di istanze narcisistiche fino ad allora implicite e represses nella letteratura soprannaturale del secolo precedente. Tale processo non è altro, in effetti, che la conseguenza del progressivo emergere formale di un fortunatissimo concetto in ambito novecentesco: l'istanza di innocenza poetica, di cui proprio questi tre testi sono espressione. Tra figure grottesche, realismi magici e pianti, consumati nei giardini d'infanzia.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Stanze. La parola e il fantasma nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Asor Rosa, Alberto. "Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino". *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, III. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1995. 879-950. Stampa.
- Bachelard, Gaston. *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*. Ed. e trad. Enrico Castelli Gattinara. Milano: Cortina, 1995. Stampa.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. Romano Mili. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Barrie, James. *Peter Pan*. London: Methuen, 1985. Stampa.
- Basile, Giovan Battista. *Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti, 1998. Stampa.
- Breton, André. *Manifesti del Surrealismo*. Torino: Einaudi, 1966. Stampa.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1972. Stampa.
- Calabrese, Stefano, *Letteratura per l'infanzia: Romanzo di Formazione, Fiaba, Crossover*. Milano: Mondadori, 2013. Stampa.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*. London: McMillan, 1962. Stampa.
- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino. Opere*. Ed. Daniela Marcheschi. Milano: Mondadori, 1995. Stampa.
- Gardner, Martin and Mark Burnstein, eds. *The Annotated Alice. The definitive edition by Lewis Carroll*. New York: Northon & Company, 1999. Stampa.
- De Amicis, Edmondo. *Cuore. Opere Scelte*. Ed. Folco Portinari e Giusi Baldissoni. Milano: Mondadori, 1995. Stampa.
- Deleuze, Gilles. *Logica del senso*. Trad. Mario De Stefanis. Milano: Feltrinelli, 2014. Stampa.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. London: Penguin, 2003. Stampa.
- Familiari, Rocco. "Realismo magico: un logo di successo". Eds. Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli. *L'illuminista* 46/47/48, anno XVI (*Il realismo magico*). 157-202. Stampa.
- Freud, Sigmund. "Tre saggi sulla teoria sessuale". "Introduzione al narcisismo". "Psicologia delle masse e analisi dell'Io". "L'Io e l'Es". *Opere Complete*. Ed. Cesare Luigi Musatti. Milano: Bollati Boringhieri, 1976. Vol. IV 441-556; vol. VII 439-480; vol. IX 475-524. Stampa.
- Fusillo, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna: il Mulino, 2012. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure II*. Trad. Franca Madonia. Torino: Einaudi, 1972. Stampa.

- Geymonat, Ludovico. *Storia del pensiero scientifico e filosofico*. Milano: Garzanti, 1997. Stampa.
- Grünbaum, Adolf. *I fondamenti della Psicanalisi*. Trad. Silvia Stefani. Milano: Mondadori, 1988. Stampa.
- Goldberg, Michael K. *Carlyle and Dickens*. Atene: University of Georgia, 1972. Stampa.
- Habermas, Jürgen. *Dialettica della razionalizzazione*. Trad. Emilio Agazzi. Milano: Unicopli, 1983. Stampa.
- Jameson, Frederic. *L'inconscio politico*. Trad. Stefano Velozzi. Milano: Garzanti, 1990. Stampa.
- Kristeva, Julia. "La parola, il dialogo, il romanzo". *Semeiotiké: Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli, 1978. 119-143. Stampa.
- Lacan, Jacques. *Scritti*. Trad. Giacomo Contri. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- Laplanche, Jean et Jean Baptiste Pontalis. *Enciclopedia della psicanalisi*. Ed. e trad. Luciano Meccacci, Giorgio Fua e Carlo Puca. Roma, Bari: Laterza, 2005. Stampa.
- Marx, Karl. *Il Capitale*. Ed. e trad. Delio Cantimori. Roma: Editori Riuniti, 1964. Stampa.
- Matte Blanco, Ignacio. *L'inconscio come insieme infinito. Saggio sulla bi-logica*. Ed. e trad. Pietro Bria. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2010. Stampa.
- Molnár, Ferenc. *I ragazzi della via Pál*. Ed. e trad. Raffaele Borrelli. Milano: Feltrinelli, 1995. Stampa.
- Moretti, Franco, ed. *Il romanzo, la cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 1974. Stampa.
- , *Segni e stili del moderno*. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- Muzzioli, Francesco. "Le diverse funzioni del realismo magico: una nozione ossimorica e le sue metamorfosi". *L'illuminista* 46/47/48, anno XVI (*Il realismo magico*). Eds. Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli. 237-254. Stampa.
- Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973. Stampa.
- . "Statuti del soprannaturale nella narrativa". *Il romanzo. La cultura del romanzo*. Ed. Franco Moretti. Torino: Einaudi, 1998. 196-226. Stampa.
- . "Codes littéraires et Référents chez Auerbach". *Auerbach, la littérature en perspective*. Ed. Paolo Tortonese. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2009. 211-261. Stampa.
- Propp, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. Trad. Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966. Stampa.
- Tempesti, Ferdinando, ed. *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*. Atti del convegno. Firenze: La Nuova Italia, 1994. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Trad. Elyna Klersy. Milano: Garzanti, 1983. Stampa.
- Šklovskij, Viktor. *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su "Guerra e Pace"*. Trad. Monica Guerrini. Parma: Pratiche, 1978. Stampa.
- Woolf, Virginia. *The Moment and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1946. Stampa.