

## PARALLELISMI E TRADUZIONE: IL CASO MANGANELLI<sup>1</sup>

Gianfranco Marrone

*Un prete travestito da mummia non è né prete né mummia, ma forse sta raccontando qualcosa su entrambi gli affascinanti argomenti. [LP, p. 11]*

### *1 Fra pinocchiesco e pinocchiologia*

“Le avventure di Pinocchio” – oggi – può significare due cose: il titolo del libro di Collodi, ovviamente, ma anche le peripezie che questo libro ha vissuto nel tempo e nello spazio. Da un parte ci sono, nel testo, le avventure del burattino protagonista; dall’altra, nella semiosfera, le avventure del testo stesso, che ha attraversato culture, lingue, media, arti molto diversi, restando però, in un modo o nell’altro, sempre uguale a se stesso. Il problema, per noi, è quello di mettere in relazione queste due parti, di cercar di comprendere e di spiegare se e in che modo la struttura del libro (ai suoi diversi livelli) possa motivarne il successo. Si riuscirebbe così ad agganciare la presunta unicità e autonomia dell’opera alla sua base culturale o, viceversa, a ricostruire il contesto pragmatico della sua ricezione, più che come una catena unidirezionale di fonti, come una rete di traduzioni, con regole discorsive locali volta per volta esplicitabili dall’analisi.

In occasione del centenario dell’apparizione del personaggio sul *Giornale per i bambini*, Italo Calvino aveva provato a fornire una spiegazione testuale interna della straordinaria fortuna dell’opera di Collodi:

Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama sia decisa volta per volta a ogni puntata di quel settimanale [...], sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua sintassi d’immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deva seguire un altro in una concatenazione propulsiva. (Calvino 1981, p. 803)

Questo ritmo narrativo efficace, secondo Calvino, è la ragione delle due grandi caratteristiche del libro che ne hanno garantito “la fama estesa a tutto il pianeta e a tutti gli idiomi”, nonché “la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d’eclisse e d’oblio” (*id.*, p. 801). La prima caratteristica de *Le avventure di Pinocchio* è per Calvino quella di possedere un enorme “potere genetico”, tale per cui il romanzo di Collodi è diventato più o meno consapevolmente un modello per qualsiasi narrazione e, addirittura, per qualsiasi forma di scrittura (“dato che questo è il primo libro che tutti incontrano dopo l’‘abecedario’ (o prima)”, *id.*, p. 803). La sua seconda caratteristica sta invece nella capacità “d’offrirsi alla perpetua collaborazione del lettore, per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato, operazioni sempre utili se compiute rispettando il testo e solo quello che c’è scritto” (*id.*, p. 804). Si spiega così l’infinito proliferare di testi

---

<sup>1</sup> Di prossima pubblicazione in *Le avventure di Pinocchio*, a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini, Roma, Meltemi.

intorno a *Pinocchio*, e si stabilisce al tempo stesso una prima grande tipologia di questi testi, un abbozzo d'articolazione della rete intertestuale post-collodiana: da un lato le operazioni di scrittura o, meglio, di riscrittura, come le continuazioni, le attualizzazioni, le modifiche della trama e dei personaggi etc. (ossia tutto ciò che potremmo chiamare il *pinocchiesco*); dall'altro lato le operazioni di lettura e d'interpretazione, di chiosa e di commento (che potremmo indicare genericamente come *pinocchiologia*).

C'è però un testo, dice Calvino, che riesce a mescolare sapientemente pinocchiesco e pinocchiologia, essendo al tempo stesso una scrittura e una lettura, una riscrittura e un commento, una nuova narrazione intorno al personaggio e un'ennesima interpretazione del libro che lo contiene. Si tratta di *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli (1977)<sup>2</sup>: "l'uso più appropriato [di Pinocchio] – scrive allora Calvino (*id.*, p. 804) – è quello che ne ha fatto Manganelli [...] scrivendoci un libro sopra (letteralmente) senza cancellare il libro che c'è sotto".

Appropriata o meno, certamente l'operazione compiuta da Manganelli nei confronti di *Pinocchio* merita una particolare attenzione, non foss'altro perché questa sua doppia valenza rilevata da Calvino ci permette di ricostruire alcuni nodi della rete semio-culturale generatasi intorno al romanzo di Collodi – offrendoci contemporaneamente l'occasione di tornare a riflettere da una nuova angolazione sul problema, particolarmente dibattuto nella ricerca semiotica attuale, sui nessi fra interpretazione e traduzione<sup>3</sup>.

## 2 *Un trickster suicida*

Prima di affrontare il suo curioso testo del '77, vale la pena di soffermarsi rapidamente su altri scritti di Manganelli che possono in vario modo riguardare *Pinocchio*.

Innanzitutto, va ricordato che Manganelli è l'autore di una raccolta programmatica di scritti letterari intitolata *La letteratura come menzogna* (1964)<sup>4</sup>. In essa ci potremmo aspettare, del tutto a ragione, di trovare il nostro burattino, nota antonomasia d'ogni forma di bugia eticamente riprovevole. Ma non è così: sebbene nel saggio omonimo la scrittura letteraria venga definita, appunto, come attività immorale e menzognera, e tacciata d'aggettivi pinoccheschi come "illusoria", "ambigua", "utopica", "cinica", "insolente" e simili, né in quelle pagine né negli altri saggi del volume appaiono riferimenti al personaggio collodiano. Così, osserviamo immediatamente che un autore che s'è accanitamente occupato sia di menzogna sia di Pinocchio non associa

---

<sup>2</sup> Nel corso di questo articolo indicheremo questo libro con la sigla LP, rinviando alle pagine della prima edizione einaudiana presente in bibliografia.

<sup>3</sup> Anche all'interno della ricerca semiotica, come già in altri campi del sapere, si è recentemente sviluppato un dibattito fra i sostenitori del primato della *traduzione* (come pratica trasformativa dei sistemi e dei processi di senso, a tutti i suoi possibili livelli) e i sostenitori della primarietà della *interpretazione* (come motore di qualsiasi semiosi). Molto in sintesi, laddove per es. Fabbri (1989, 2000) sostiene che v'è traduzione già alla base di qualsiasi rapporto di significazione, nonché di qualsiasi processo discorsivo e sociale, Eco (2000) preferisce usare il termine 'traduzione' in senso tradizionale, pensando invece alla interpretazione come genere complessivo di cui il passaggio da lingua a lingua sarebbe un caso specifico. A partire dalla nota tipologia delle traduzioni proposta da Jakobson (1959), e soprattutto dall'idea (presente in quella tipologia) di una traduzione fra linguaggi con sostanze espressive diverse (o *traduzione intersemiotica*), in molti sono tornati su questa alternativa, che al di sotto di una semplice scelta terminologica rivela, molto chiaramente, una radicale differenza di impostazione teorica, se non addirittura epistemologica. Per una panoramica su questo dibattito, cfr. Dusi e Nergaard, a cura, 2002.

<sup>4</sup> Su questa raccolta di saggi cfr. Marrone (1986).

mai le due cose, per il semplice motivo che dal suo punto di vista Pinocchio non è affatto l'eroe eponimo della bugia. E nelle centosettantadue pagine di LP infatti, quando si parlerà di menzogna, non la si attribuirà mai al burattino ma semmai alla fata dai capelli turchini: è lei che, se pure a fini pedagogici, propina al burattino una triste sequela di inverosimili menzogne, non il burattino stesso, impegnato in faccende e problemi di tutt'altro tipo. Ecco già una prima, manganelliana inversione del senso comune, appartenente a una lunga serie che in LP ci abitueremo presto a riconoscere.

In secondo luogo, va ricordato che prima di LP Manganelli aveva scritto due brevi articoli su *Pinocchio*, nei quali si fornisce una precisa interpretazione del libro di Collodi, la quale riecheggia in parte nel libro del '77. Il primo di questi scritti (Manganelli, 1968) enuncia una tesi che anticipa – e oltrepassa – la nota interpretazione pinocchiologica fornita da Garroni (1975): per Manganelli, Pinocchio sarebbe una particolare manifestazione del trickster, ma con una caratteristica molto particolare, quella d'essere strutturalmente *suicida*. Il ragionamento è il seguente: in quanto irregolare<sup>5</sup>, Pinocchio vive una tragica situazione di solitudine nella quale è costantemente in relazione con esseri che ne vogliono la morte (“Pinocchio deve morire”). Ma alla morte egli sfugge proprio grazie alla sua diversità, al suo essere burattino di legno “senza origine né nascita”: galleggia quando viene gettato in mare, i coltelli gli si spezzano contro, guarisce presto dalle malattie, non può nemmeno strapparsi i capelli perché gli sono stati dipinti sulla testa. Di conseguenza, Pinocchio resiste a qualsiasi reale trasformazione narrativa, non fa passi avanti, non impara nulla, non si forma un carattere o una personalità adulti, e semmai sono gli altri – dai “genitori” Geppetto e Fata turchina a molti altri – che si modificano al suo cospetto<sup>6</sup>. Ma questa situazione di irrealtà, questa sua radicale negatività non può durare in eterno: e l'unica soluzione è quella di darsi la morte, di decidere di punto in bianco, senza alcuna motivazione intrinseca, di cambiare, di diventare un “bambino normale”, sostanzialmente di suicidarsi.

Nell'articolo successivo (Manganelli, 1970) l'idea viene ripresa dal punto di vista del lettore: “la conclusione di *Pinocchio* fu per molti di noi il primo trauma intellettuale”; questo perché la metamorfosi porta Pinocchio a perdere “l'unicità e la libertà” e a diventare un ragazzino “come tutti gli altri”. Diventare adulti è diventare uguali, e Pinocchio decide di farlo nonostante sappia che si tratta di una perdita irreparabile, violenta, senza scampo o possibilità di ritorni.

Manganelli insomma, com'era suo costume, legge il libro di Collodi in chiave antifrastica, invertendo sia gli stereotipi più triti relativi al personaggio sia la tradizionale chiave di lettura pedagogica. Ritroveremo in LP questa tendenza a invertire le valorizzazioni: tutto ciò che la morale comune pone come positivo (le istituzioni scolastiche, il pedagogismo, il buon senso, la giustizia etc.) per Manganelli sono negative, e viceversa, tutto ciò che generalmente è negativo (per es. la prigione) in LP diviene positivo. Per Manganelli la coazione a ripetere di Pinocchio, il suo essere refrattario all'esperienza, il suo restare sempre uguale a dispetto delle continue metamorfosi che tutti cercano di imporgli fanno sì che il libro non sia affatto – come

---

<sup>5</sup> Il tema della irregolarità di Pinocchio è molto dibattuto: cfr. fra gli ultimi Wunderlich (1995) e Lanza (1997).

<sup>6</sup> Questa dinamica permetterebbe di mettere in relazione, come è stato fatto, *Pinocchio* con *Candide*, dove alla non trasformazione del protagonista corrispondono i molteplici cambiamenti di altri personaggi. Cfr. Marrone (1990, 1995). Su Pinocchio e la stoltezza, cfr. di nuovo Lanza (1997).

molti pensano<sup>7</sup> – un romanzo di formazione, ma la storia di una morte annunciata e raggiunta solo, diciamo così, per stanchezza. Alla fine, Pinocchio si suicida decidendo di fare tutte quelle cose che aveva sempre odiato, innanzitutto lavorare, e che gli consentono di diventare finalmente un ragazzino come tutti gli altri, rinnegando la sua natura fantastico-vegetale, e soprattutto il suo celebre, fanciullesco programma narrativo: “mangiare, bere, dormire, e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”.

### 3 *Due tipi di parallelismo*

Passando infine a LP, cerchiamo di capire innanzitutto che cosa significhi l'espressione “libro parallelo”. Potremmo dire che il libro è parallelo già dal punto di vista della sua organizzazione testuale: è diviso in trentasei capitoli, tanti quanti quelli delle *Avventure di Pinocchio*; in ognuno di essi ci si sofferma sul capitolo relativo, dando l'immediata impressione di voler raddoppiare il palinsesto collodiano con un testo che gli si sovrapponga del tutto. L'ombra di Pierre Menard incombe sull'operazione manganelliana. Ma viene immediatamente denegata: il parallelismo è illusorio, e la lettura “passo passo” – che già Barthes aveva inutilmente tentato in *S/Z*<sup>8</sup> – fallisce, per così dire, costituzionalmente: nessuna lettura è lineare, sa Manganelli, non foss'altro perché essa è sempre inevitabilmente una rilettura: è un andare avanti che si configura per forza di cose come un tornare indietro, un recupero del già-letto alla luce di ciò viene dopo. Non a caso, molto spesso LP anticipa quanto accadrà successivamente (“presto sapremo”, “Pinocchio incontrerà”, “rivedremo”, “rincontreremo”, “troveremo altri casi del genere” etc.) o ritorna a quanto ha già raccontato (“abbiamo già visto”, “abbiamo già incontrato”, “per Pinocchio non è il primo caso di” etc.); si sofferma su singoli punti, saltandone altri, enumera, mette in relazione, collega, rimugina: il tutto, sempre, con patafisica puntigliosità.

Del resto, già dalla prima pagina, la nozione stessa di parallelismo viene problematizzata:

Si suppone in genere che un “libro parallelo” sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina [...] In realtà, chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare – giacché scrivere in nessun modo è possibile – presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all'esterno del libro; ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il libro parallelo è tale all'interno del libro che persegue. Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto a un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo” (LP, p. V).

Da un lato ci sarebbe dunque un *parallelismo esterno* tra due libri-lamine, dove il secondo deve per forza di cose mantenere un incontro all'infinito con il primo, ricalcandone forme e percorsi. È il parallelismo, potremmo dire, alla Genette (1982),

---

<sup>7</sup> Cfr. per es. Spinazzola (1997).

<sup>8</sup> Sui problemi di una lettura “passo passo” mimata da una successiva operazione di scrittura, cfr. Marrone (1996), relativamente a Barthes, e Cavicchioli (1996), in generale sull'analisi semiotica del testo.

quello del palinsesto e della parodia, della catena di testi che si copiano e si modificano fra loro, secondo una tassonomia preordinata di regole di passaggio. Dall'altro lato, ci sarebbe invece un *parallelismo interno* a un libro-cubo<sup>9</sup>, dove la molteplicità dei possibili percorsi di lettura può essere più o meno magnificata, più o meno narcotizzata. È il parallelismo, per usare un altro celebre autore, alla Jakobson (1985), quello dei meccanismi poetici presenti nella struttura testuale, che implicitamente accompagnano il lettore comune nella fruizione estetica, e che l'analisi critica ha il compito di indicare.

Se dunque a livello della manifestazione testuale LP presenta il primo tipo di parallelismo (la lettura-scrittura "passo passo" dei trentasei capitoli), la sua iniziale dichiarazione di intenti va nella direzione del secondo: il parallelismo del libro è più jakobsoniano che genettiano; i parallelismi rilevati dal meta-testo di Manganelli sono interni al testo di Collodi; sono paradigmi dispiegati nel sintagma, non operazioni parodistiche.

Detto ciò, si tratta adesso di vedere quali siano i criteri espliciti e impliciti che portano Manganelli a ricostruire questi meccanismi, e conseguentemente a occultarne degli altri, all'interno di *Pinocchio*. Grosso modo, provando a separare il generale dal particolare, direi che potremmo distinguere in LP due diverse maniere di costruzione dei parallelismi: la prima, legata a una pratica para-decostruttiva della lettura; la seconda, legata invece al "parallelismo" di secondo tipo.

#### 4 *Lunghezza e larghezza del testo*

La teoria letteraria che, in senso generale, regge la produzione di LP, e dunque permette di rintracciare parallelismi in *Pinocchio*, è, potremmo dire, di marca fortemente decostruzionista. La tesi estetica che Manganelli propone in questa sua operazione è quella secondo la quale esistono infinite letture di un testo, date dal fatto che in quel testo è possibile mettere in correlazione qualsiasi cosa con qualsiasi altra:

Sotto questo scartafaccio [...] sta una fantasia sul modo di leggere i libri [...]. Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. [...] Ma che è mai codesto "stare insieme" delle parole? Come accade che lo spazio bianco che separa due parole sia superato, e che anzi le parole si chiamino di riga in riga, di pagina in pagina? Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parola il lettore. Non disegni solamente, giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi dove si edifica. [LP, pp. 10-11].

L'infinità della lettura è radicale, di modo che LP arriva e negare qualsiasi forma di chiusura testuale: "Nessun libro finisce: non esistono libri lunghi ma solo larghi" – scrive Manganelli in chiusura [LP, p. 161], cosa che gli permette di travalicare costantemente qualsiasi elemento strutturale possa costituire un qualche limite all'interpretazione, misconoscendo altresì l'esistenza di una struttura profonda che possa fare da base alla semantica narrativa. Prive di tale base, le isotopie si moltiplicano negli spazi aperti della lettura, per venire poi abbandonate e rimpiazzate da altre, che ben poco hanno a che vedere con le prime.

---

<sup>9</sup> La metafora del testo-cubo, che raddoppia la linearità della lettura con il reperimenti di ulteriori possibili percorsi di lettura, è già in Barthes (1970), al quale Manganelli anche in questo caso non può non far implicito riferimento.

Così, per esempio, per quel che riguarda la natura degli attori e le loro relazioni reciproche, Manganelli torna spesso sulla distinzione tra uomini, animali e vegetali (tre condizioni a cui Pinocchio partecipa, in modo diverso a seconda delle varie situazioni narrative), senza però correlarla a un qualche altro paradigma testuale che possa farle semi-simbolicamente da contenuto. Viene osservato per esempio che gli unici umani ad Acchiappacitrulli sono il carceriere della prigione e il giovane imperatore. Vengono distinti gli animali che parlano da quelli che non lo fanno. Vengono notati gli animali che sostituiscono il grillo (come la lucciola) e, in generale, i vari tipi di animali (per es. tutti i cani: Medoro, Melampo, Alidoro...). Tra i vegetali, infine, ci sono le marionette del teatrino di Mangiafuoco (unici esseri legnosi come Pinocchio), ma anche il martello “consanguineo” del protagonista, la porta in cui egli rimane incastrato o il geranio appassito del IV capitolo. Un'altra isotopia su cui LP si sofferma parecchio è quella dei colori, che porta per esempio a mettere in relazione la barba nera di Mangiafuoco con quella bianca dello scimmione giudice della città di Acchiappacitrulli, o a mettere in relazione il verde del Serpente (cap. XX) con quello del ranocchio (cap. XXVIII) e, ovviamente, quello del pescatore (cap. XXIX).

L'ansia strutturale sembra sostituire il saussuriano “tutto si tiene” con una specie di “troppo si tiene”, sino quasi a scoppiare. Non mancano per esempio, a livello figurativo, pedanti ricostruzioni di totalità partitive, come la collezione degli elementi acquatici (acqua, acquaccia, mare, fiumi) o ignei (fuochi vari, pentola che bolle nel *trompe-l'œil* di Geppetto, giochi d'artificio, fulmini etc.). E al medesimo livello discorsivo vengono rintracciate complesse articolazioni di totalità integrali: per esempio, se la barba di Mangiafuoco si oppone per colore, come abbiamo visto, a quella del giudice scimmione, essa si correla – vedremo meglio più avanti – con l'inchiostro (che connota la scuola), la notte (dove circolano gli assassini) e altri elementi sparsi nel testo. Persino le ricorrenze grammaticali (i diminutivi di “vocina”, “tavolino” e simili) vengono catalogate con maniacale attenzione.

In generale, sembra che la tendenza principale di LP sia quella di forzare appositamente il tono fantastico del libro, sottoponendolo a una strettissima quanto improbabile logica della verosimiglianza. Per cui si interroga su cose come: che cosa contiene l'armadio di mastro Ciliegia? chi ha dipinto il *trompe-l'œil* a casa di Geppetto? chi sono i nemici battuti dall'imperatore giovane di Acchiappacitrulli? Cosa che non impedisce però di ragionare sulla questione del genere fiabesco, dal “c'era una volta” iniziale, collegato alla mancanza del Re [LP, pp. 3-5], sino al fatto che molti personaggi, dal Grillo in poi, come in molte favole sembrano conoscere il protagonista ben prima di incontrarlo [LP, p. 23].

Tutto in *Pinocchio*, per Manganelli, può avere un significato, dai nomi propri dei personaggi (Geppetto, Eugenio, Alidoro) agli esseri senza nome (il colombo del XXIII capitolo, portando Pinocchio nel nuovo mondo, viene battezzato Cristoforo [LP, p. 105]), sino agli stessi refusi (“era una nottataccia d'inverno”, nell'incipit del VI capitolo, diviene “era una nottataccia d'inferno” in una delle versioni consultate, aprendo così una lunga isotopia diabolica facilmente giustificabile da molteplici elementi testuali [LP, pp. 28, 30-32]). E questi significati vengono attribuiti secondo criteri molteplici e multiformi, dove anche la psicanalisi (la pancia del pesce-cane come utero materno [LP, p. 156]) e la tradizione evangelica (Geppetto, falegname, è Giuseppe, falegname [LP, p. 20]) vengono tirati in ballo.

Da tutto ciò l'affermazione seguente:

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo, non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In un libro stanno tutti gli altri libri; in una parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in una parola, tutti i libri. Dunque questo “libro parallelo” non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta ‘dentro’, come tutti i libri, giacché non v’è libro che non sia “parallelo”. [LP, p. 101]

## 5 *Scrivere in parallelo*

Ma questa diffusa pratica testuale para-decostruzionista, collegata a una esplicita teoria della mancanza di confini testuali per l’interpretazione (“il testo è assolutamente senza limiti” [LP, p. 79]), non è l’unica che possiamo ritrovare in LP<sup>10</sup>. Alcune delle osservazioni proposte da Manganelli, infatti, vengono accompagnate da un esplicito richiamo alla pratica della scrittura in parallelo, additate cioè come evidenti esempi di ciò che questa pratica comporta, dal punto di vista dell’esegesi testuale, e significa, dal punto di vista della letterarietà. Non a caso, si tratta sempre di osservazioni in cui vengono rintracciati parallelismi interni a più livelli diversi del testo di *Pinocchio*, parallelismi che, alla maniera del già menzionato Jakobson (1985), si mescolano regolarmente a sistematiche inversioni.

Due esempi saranno sufficienti a intendere il senso del lavoro manganelliano.

### 5.1 *Le due bare*

Come si ricorderà, nel XVII capitolo *Pinocchio*, in cura dalla Fata dai capelli turchini, non vuol prendere la medicina (“una certa polverina bianca”) perché “troppo amara”, e adducendo una infinità di altre banali scuse. Dopo tre pagine di animata discussione con la Fata, quest’ultima gli preannuncia la morte (“La febbre ti porterà in poche ore all’altro mondo”). Ma *Pinocchio* non cede, affermando impavido: “Piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva”. A questo punto, la porta della camera improvvisamente si spalanca ed entrano “quattro conigli neri come l’inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto”. *Pinocchio* capisce di rischiare grosso, si impaurisce, prende la medicina, e i conigli vanno via “bofonchiando e mormorando”, infastiditi d’aver “fatto il viaggio a ufo”.

A proposito di questa scena Manganelli commenta: “In quel luogo vi è un gran traffico di bare da bambini” [LP, p. 77]. E ricorda che “non molto tempo prima” – esattamente nel celebre XV capitolo, relativo alla morte di *Pinocchio* per impiccagione alla Quercia grande – *Pinocchio* aveva incontrato la Fata (lì ancora “una bella bambina dai capelli turchini”), la quale gli aveva annunciato: “Sono morta [...]. Aspetto la bara che venga a portarmi via”. Così, la bara del XVII capitolo si trova nello stesso posto di quella del XV, è egualmente “piccola”, ed è immediatamente pronta non appena *Pinocchio*, con i suoi capricci, sta per morire “di morte naturale”: insomma, ne conclude Manganelli, si tratta della medesima bara che, arrivata in quella casa fatata per prendere la bambina, serve adesso per portar via *Pinocchio* con “una naturale cerimonia funebre”.

Questo parallelismo fra la bara del XVII e quella del XV capitolo, assimilando le due figure, permette una precisa interpretazione funzionale della morte di *Pinocchio*:

---

<sup>10</sup> Faldi (1995), sulla base del dattiloscritto di Manganelli e delle due copie del *Pinocchio* su cui questi ha effettivamente lavorato (scrivendoci su), ricostruisce il metodo di costruzione materiale dei parallelismi – rivelando interessanti similarità con l’analisi qui compiuta.

noi sappiamo che in quella notte – la notte della morte di Pinocchio – la Bambina non venne portata via in una bara; ma sospettiamo che quella notte la bara fosse veramente arrivata – quando Pinocchio si ammala è già in casa – ma che la morte di Pinocchio avesse salvato la Bambina dal suo funerale, funerale, si noti, che avrebbe definitivamente demolito la casa bianca. La morte di Pinocchio coincide con la salvezza della bambina e della casina bianca. [LP, p. 80]

Questa osservazione si aggancia inoltre a una doppia isotopia cromatica che regge l'assiologia di base presente nel testo: in questo caso, osserva Manganelli, tutti gli elementi positivi sono bianchi (i topini che tirano la carrozza che va a recuperare Pinocchio, la parrucca del cane in livrea Medoro, le palline di zucchero sgranocchiate durante la malattia dal protagonista, la polverina che lo fa guarire), mentre quelli negativi sono neri (la barba di Mangiafuoco, l'inchiostro scolastico, la notte, gli assassini, i conigli che portano la bara, l'"acquaccia" caffè e latte attraversata per giungere nel bosco). Ci sarebbe insomma "una battaglia cromatica tra Neri e Bianchi" [LP, p. 80], perduta dai primi grazie al fatto che Pinocchio, "legno sacrificale", ha attraversato la morte riuscendo a sconfiggerla.

Ora, al di là delle inferenze più o meno testualmente giustificate proposte da Manganelli ("sappiamo", "sospettiamo"), su cui si potrebbe ragionare a lungo, è indubbio come la messa in correlazione delle due figure, e delle due scene che le contestualizzano, faccia emergere l'esistenza di ben due trasformazioni narrative che avvengono proprio fra – o grazie a – queste due scene. La prima è quella della Bambina in Fata, che potrebbe anche essere letta come un recupero della condizione originaria di maga millenaria, regina dei boschi e padrona degli animali – sicché "questa trasformazione ci mette in guardia: la Fata può essere polimorfa, ma anche instabile" [LP, p. 81]. La seconda è quella del personaggio principale, o meglio del suo destino, soggetto adesso non più a rischi di morti violente (bruciato, mangiato, impiccato etc.), ma a disturbi "naturali", civili, rituali, in una parola: umani. Il passaggio da *Pinocchio I* a *Pinocchio II* – per usare la terminologia di Garroni (1975) – viene così spiegato in termini testuali, "poetici" forse, legati alla presenza contemporanea di un parallelismo (delle bare) e di un'inversione (dei colori).

## 5.2. *I tre Paesi*

L'altro esempio di parallelismo teorizzato e praticato da Manganelli è quello che – collegando diversi punti del libro – mette in relazione la città di Acchiappacitrulli (XVIII capitolo), il Paese delle Api industriali (XXIV e sgg.) e il Paese dei Balocchi (XXXI). Quest'ultimo, innanzitutto, è il contrario del Paese delle Api industriali: come qui tutti lavorano, lì tutti giocano. In effetti però, osserva Manganelli [LP, pp. 137-138], le cose non stanno proprio così, perché il Paese delle Api industriali è pieno di carabinieri incapaci, ladri, pescatori e mostri verdi, mastini amici dei carabinieri; e il Paese dei Balocchi, a sua volta, non è per nulla l'utopia realizzata del programma narrativo di Pinocchio ("mangiare bere dormire..."): chi si reca lì è tiranneggiato da esseri come l'omino di burro i quali non vedono l'ora che i ragazzi si trasformino in somari per poterli vendere al mercato. Poi, a ben vedere [LP, p. 132], c'è una forte differenza passionale tra Pinocchio (che ai Balocchi viene trascinato) e Lucignolo (che lo trascina): Pinocchio vuole partire all'alba, euforico e fortemente convinto, per fare la vita del vagabondo; Lucignolo parte invece a mezzanotte, somnesso e furtivo, senza alcuna vera gioia. All'euforia tesa dell'uno corrisponde la disforia intensa dell'altro.

Il Paese dei Balocchi, dunque, non è l'antitesi del Paese delle Api industriali se



non ideologicamente, sul piano di una assiologia troppo palese per non essere parziale. Nella sua ambiguità di luogo intrinsecamente punitivo (che porterà Pinocchio al suicidio) viene invece prefigurato dalla città di Acchiappacitrulli. Questa è descritta da Manganelli [LP, pp. 90-92] in modo complesso: innanzi tutto, si trova a ridosso del campo dei miracoli, il quale a sua volta, sappiamo dal XII capitolo, è nel Paese dei Barbagianni. Acchiappacitrulli è la capitale del Paese dei Barbagianni? Il pappagallo che ride di Pinocchio imbrogliato dal Gatto e la Volpe parla in effetti dei numerosi barbagianni che si son fatti prendere in giro in quel campo, lui compreso. E poi: nella città ci sono imbrogliati (pavoni senza più coda, farfalle senza più ali, pecore tosate che muoiono dal freddo) e imbroglianti (volpi, gazze e uccellacci di rapina che passano in carrozza), “inefficienti” involontari, come Pinocchio, e quelli volontari, che potrebbero essere i malandrini che fruiscono dell’ammnistia dell’imperatore giovane. Se in prigione vengono mandate le vittime, si chiede Manganelli, chi sono i malandrini? E la risposta ne discende: quelli che volontariamente si fanno imbrogliare. In più, c’è il problema del “giovane” imperatore, che ha vinto i nemici (chi sono questi nemici? chi è nemico dei citrulli?) e vuol fare una festa fatua: “luminarie, fuochi d’artificio, corse di barberi e di velocipedi”. Perché giovane? perché vittorioso, perché fa festa? Insomma, se ne potrebbe ricavare che i pavoni, le pecore e le farfalle di Acchiappacitrulli sono quelli stessi che, preventivamente, hanno sperimentato le malie del Paese dei Balocchi e, come accadrà a Lucignolo e Pinocchio, ne sono stati fregati.

Diremo insomma che sul piano dell’apparire Balocchi si oppone ad Acchiappacitrulli sulla base della categoria *euforia/disforia*, mentre Balocchi si oppone ad Api industriali sulla base della categoria *gioco/lavoro*. Sul piano dell’essere invece ci sarebbe una linearità narrativa: Api industriali (lavoro, ma pieno di ladri e incompetenti) → Balocchi (gioco, ma catastrofico) → Acchiappacitrulli (punizione, inversione rivelata). Ma si tratta forse di una circolarità: Acchiappacitrulli e Api industriali sono poi così diverse fra loro [LP, p. 118]? In ogni caso, se ne conclude, Acchiappacitrulli, nella sua somma disforia (Pinocchio fugge al momento della festa), è la “verità” di tutte le città dell’intera topologia pinocchiesca [LP, p. 87].

## 6 *Una traduzione discorsiva*

Come si vede, questi due ultimi esempi di parallelismi rintracciati da Manganelli all’interno di *Pinocchio* finiscono per far proliferare il testo con narrazioni e figurazioni ulteriori che nel testo, in senso stretto, non sono presenti. Sì, ma che vuol dire in effetti “in senso stretto”? Che cosa significa che qualcosa è o non è presente all’interno di un testo? Sino a che punto è stato Manganelli, lettore maniacalmente attento, ad aggiungere le storie delle due bare e dei tre Paesi alla vicenda di Pinocchio, e sino a che punto, invece, è il testo a suggerire tali storie? E le domande potrebbero continuare: il testo sta prima del lettore, nelle intenzioni dell’autore, o nasce successivamente, nell’incontro storicamente e culturalmente situato con un lettore empirico che lo legge ogni volta in modo diverso? Esistono limiti testuali all’interpretazione, come ritiene Eco (1990), o, come lo stesso Manganelli lascia intendere proprio in LP, a partire dagli spunti testuali infinite letture divengono possibili?

Ecco insomma che la curiosa operazione “parallelista” manganelliana riapre questioni basilari per la semiotica testuale, su cui s’è spesso discusso e tuttora si continua e riflettere. Il problema è che in questo caso, al di là delle dichiarazioni di principio in esso presenti, è effettivamente difficile trovare un chiaro discrimine tra ciò che in LP è testualmente giustificato e ciò che invece è opera d’inventiva. Per certi

versi, LP è una iper-interpretazione di *Pinocchio*, nella quale emerge una visione dell'opera che – come s'è detto – tende a ribaltare molti stereotipi della pinocchiologia più tradizionale. Per altri versi, però, LP propone chiavi di lettura che s'avvicinano molto, più che a una lettura critica, a una vera e propria analisi testuale – o, per dirla con Eco (1990: 29), più che a una interpretazione semantica, a una interpretazione semiotica. Il caso delle due bare, per esempio, è indubbiamente un accostamento figurativo che fa emergere un'isotopia tematica e, al di sotto di essa, ben due trasformazioni narrative. Allo stesso modo, la messa in relazione dei tre Paesi è un'operazione consentita, se non addirittura necessaria, per qualsiasi esame delle strutture topologiche presenti nella vicenda, strutture che, fra l'altro, vengono rette da una articolazione narrativa soggiacente.

Come qualificare allora l'operazione compiuta in LP? Dobbiamo considerarla come un'interpretazione del testo, come un suo uso extratestuale, come un'analisi semiotica (in disordine), come una parodia, come una riscrittura? Probabilmente, è conveniente considerarla in tutto e per tutto come un *rewording* infralinguistico, ovviamente, ma soprattutto come una *traduzione interdiscorsiva*. Da una parte, infatti, LP, in quanto testo parallelo a *Pinocchio* scritto nella medesima lingua, ne è una sorta di grande parafrasi, una chiosa, un'interpretazione. Da un'altra parte, però, pur mantenendo le medesime forma e sostanza dell'espressione, ne modifica parzialmente il contenuto, quanto meno per quel che concerne il tipo di discorso in cui esso – fondandolo – si inserisce. Al modo di certe poetiche postmoderne (Lyotard 1986), il testo di Manganelli compie una doppia, concomitante operazione: produce un testo al cui interno vengono esplicitate le proprie regole di genere (“scrivere in parallelo”); traduce in questo genere un testo precedente, ossia, appunto, *Pinocchio*.

Si tratta dunque di una traduzione che ingloba in sé una certa interpretazione, o di una interpretazione fra le tante possibili che nulla ha a che vedere con la prassi traduttiva? Diciamo che, se si intende la traduzione solo dal punto di vista dei sistemi (linguistici o semiotici che siano), nei quali è in gioco una modifica (ora della forma ora della sostanza) del piano dell'espressione che mantiene un determinato contenuto, LP non è altro che un particolare *rewording* – la cui natura, come molti hanno osservato (Eco 2000, Calabrese 2000), è molto varia e complessa, e va dunque sciolta in una tipologia più attenta di casi specifici. Se invece, come altri propongono (Fabbri 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), si amplia la nozione di traduzione sino a comprendere anche le *trasposizioni fra tipi di discorso*, a prescindere dal lavoro compiuto sul piano dell'espressione, ecco che LP trova la sua collocazione precipua.

Sarebbe lungo, in questa sede, motivare la scelta del termine e della nozione di *traduzione* per i casi di contaminazione fra generi come quello qui considerato. Lo s'è fatto altrove (cfr. appunto Fabbri 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), e altrove lo si tornerà a fare con maggior agio. Diciamo soltanto, qui e adesso, che l'esempio di LP ci mostra ancora una volta come le relazioni semiosiche non avvengano soltanto tra un piano dell'espressione (che, per così dire, è solo materia fisica semioticamente formata) e un piano del contenuto (che, parimenti, è solo purport semantico culturalmente articolato). All'interno di ciascun piano, infatti, vi possono essere altre possibili relazioni semiosiche, ulteriori rapporti di significazione. Basti pensare, per esempio, al noto caso delle immagini, il cui piano dell'espressione può in determinati casi – non solo artistici – riarticolare la sostanza per produrre ulteriori contenuti, eminentemente plastici, che nulla hanno a che fare con la semantica figurativa (Greimas 1984, Floch 1985). Allo stesso modo, sul piano del contenuto, va

inteso il fenomeno della spazialità narrativa (cfr. Marrone 2001: 298-300), che pur ponendosi sul versante semantico del testo, ridiviene espressione per contenuti altri da sé, di tipo sociale, storico o quant'altro. Oppure, sempre sul piano del contenuto, potremmo ricordare la questione dei rapporti tra livello tematico e livello figurativo, dove, seconda dei casi, l'uno fa da piano dell'espressione e l'altro da piano del contenuto: più spesso, sono le figure a far da espressione e i temi da contenuto, ma – dalle parabole (Geninasca 1987) al telegiornale (Marrone 1998b) – può anche accadere il contrario. Ciò già consentirebbe di poter parlare di traduzione quando si è all'interno della discorsività, ovvero del solo piano del contenuto, e di riflettere sul problema della traduzione degli assetti enunciativi, per esempio, nel passaggio dal mito alla pubblicità (Marrone 1998a), o di pensare alle metafore come forme di traduzione (Montanari 2000).

Così, quando Manganelli mette in parallelo le due bare o i tre Paesi, non sta soltanto esplicitando ciò che Collodi aveva mantenuto implicito, e dunque interpretando il testo di partenza aggiungendoci del suo (Eco 2000: 77); egli sta soprattutto compiendo un'operazione di traduzione: il medesimo contenuto macrotestuale – la vicenda di Pinocchio – riceve infatti nuove espressioni. Nel primo caso, si manifesta una nuova isotopia figurativa che fa poi scattare il tema della metamorfosi della bambina in fata. Nel secondo, si fa emergere una complessa rete topologica che sottende il tema del fallimento d'ogni ordine costituito, fondato sul lavoro, e d'ogni alternativa ludica, destinata alla punizione, per approdare a un mondo dove gli imbrogliati vengono imprigionati e i rei confessi liberati.

Come ogni traduzione, modificando il piano dell'espressione per trasporre il medesimo contenuto – o meglio, modificando l'intera relazione fra espressione e contenuto (Dusi 2000: 8) –, LP riesce a produrre un nuovo testo, arricchendo al contempo il testo di partenza, rendendo cioè attuali percorsi di senso che in esso erano allo stato virtuale (Fabbri 2000). Se la semiotica è una scienza delle forme invariante che mette fra parentesi le sostanze variabili, ne dobbiamo concludere che la contaminazione fra generi e la traduzione interlinguistica compiono le medesime operazioni formali: meritano dunque, nel metalinguaggio dell'analisi, lo stesso nome.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Paris, Seuil; trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi 1973.
- Calabrese, Omar, 2000, *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta*, in Dusi e Nergaard (2000).
- Calvino, Italo, 1981, "Ma Collodi non esiste", *la Repubblica* 19-20 aprile 1981, Id. ora *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori 'Meridiani', vol. I, pp. 801 sgg.
- Cavicchioli, Sandra, 1997, "La vocazione al testo della semiotica", in Cavicchioli, a cura, 1997; ora in Cavicchioli (2002).
- Cavicchioli, Sandra, 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Cavicchioli, Sandra, 1997, a cura, *Le Sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, Bologna, Clueb.
- Dusi, Nicola, 2000, *Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, Introduzione a Dusi e Nergaard (2000).
- Dusi, Nicola e Nergaard, Siri, 2000, a cura, *Sulla traduzione intersemiotica, Versus*, nn. 85/86/87.
- Eco, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto (2000), *Traduzione e interpretazione*, in Dusi e Nergaard (2000).

- Fabbri, Paolo (1995), *L'intraducibilità da una fede all'altra*, in *Carte semiotiche*, n.s. n. 2; ora in Fabbri (2002).
- Fabbri, Paolo (1998), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, Paolo (2000), *Due parole sul trasporre*, in Dusi e Nergaard (2000).
- Fabbri, Paolo (2002), *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi (II ediz. rivista e ampliata).
- Fabbri, Paolo e Marrone, Gianfranco, 2001, *Semiotica in nuce II: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Faldi, Cristina, 1995, *Le matite di Manganelli*, in *Inchiesta (letteratura)*, a. XXV, n. 110.
- Floch, Jean-Marie, 1985, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- Garroni, Emilio, 1975, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil; *Palinsesti*, Torino, Einaudi 1997.
- Geninasca, Jacques, 1987, "*La semence et le royaume*", in *Parole – Figure – Parabole*, a cura di Jacques Delorme, Lyon, Presses universitaires de Lyon; trad. it. *Il seme e il regno*, in Fabbri e Marrone, a cura, 2001.
- Greimas, Algirdas J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in *Actes Sémiotiques – Documents*, n. 60; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri e Marrone, a cura, 2001.
- Jakobson, Roman, 1959, "Linguistics Aspects of Translation", ora in Jakobson (1963).
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.
- Jakobson, Roman, 1995, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi.
- Lanza, Diego, 1997, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi.
- Lytard, Jean-François, 1986, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Minuit; trad. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli 1987.
- Manganelli, Giorgio, 1964, *La letteratura come menzogna*, ora Milano, Adelphi 1985.
- Manganelli, Giorgio, 1968, "Carlo Collodi: Pinocchio", in *Corriere della sera*, ora in Manganelli 1986.
- Manganelli, Giorgio, 1970, "La morte di Pinocchio", in *L'Espresso*, ora in Manganelli 1986.
- Manganelli, Giorgio, 1977, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi (ora anche Milano, Adelphi 2002).
- Manganelli, Giorgio, 1986, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- Marrone, Gianfranco, 1986, *Memoria, menzogna, scrittura. Lettura incrociata di Manganelli e Bufalino*, in *Acquario*, nn. 8/9/10.
- Marrone, Gianfranco, 1990, *Stupidità e scrittura*, Palermo, Flaccovio.
- Marrone, Gianfranco, 1995, "*La statua candida. Scoppi di guerra e invenzione del Nome in un testo di Leonardo Sciascia*", in *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, a cura di Gianfranco Marrone, Bologna, Esculapio.
- Marrone, Gianfranco, 1997, "*Narrazione e simbolismo. L'analisi testuale di Roland Barthes*", in Cavicchioli, a cura, 1997.
- Marrone, Gianfranco, 1998a, "*Identità visiva e traduzione*", in *L'emporio dei segni*, a cura di Guido Ferraro, Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco, 1998b, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco, 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Montanari, Federico, 2000, *Tradurre metafore? Metafore che traducono*, in Dusi e Nergaard (2000).
- Nergaard, Siri, 2000, *Intorno all'ipotesi della traduzione intersemiotica. Riflessioni a margine*, Conclusioni di Dusi e Nergaard (2000).
- Spinazzola, Vittorio, 1997, *Pinocchio & C.*, Milano, Il Saggiatore.
- Wunderlich, Richard, 1995, "*De-Radicalizing Pinocchio*", in *Functions of the Fantastic*, edited by Joe Sanders, Westport, Connecticut - London, Greenwood Press.