

Pinocchio: tracciato fra modernità, migrazione, e tecnologia.

Percorso breve, verso la dinamica delle immagini.

William Anselmi, Lise Hogan

Pinocchio, se non in letteratura almeno nei film che lo vede protagonista come personaggio che celi un'ambiguità irrisolta, riesce a muoversi senza troppe difficoltà tra le varie modernità come attore di una continua transizione, o dell'incompiuto. Nonostante una critica parziale lo riconduca ad una voluta essenzialità interpretativa ed associativa, divenire adulto e quindi responsabile – azione che smarca la comunità dalla sua riserva infantile – permane il dubbio che l'immagine dinamica, in alcuni casi, riduca intenzionalmente le tracce del testo scritto al processo di sociabilità, paradossalmente enfatizzando l'aspetto narcisistico, infantile.

Indubbiamente, nel testo di Carlo Lorenzini, il personaggio è anche questo: un vademecum per un neo *homo italicus*. Eppure, a distanza, non solo temporale ma all'interno del processo di uno spaesamento continuo, mediatico e non, Pinocchio non si lascia prendere per il naso. Resiste in lui, maschera artigianale che si confronta con l'industrializzazione, un residuo di smascheramento dei processi che attengono alla deumanizzazione del mondo contemporaneo. E' forse la pecca del lettore ascrivere ad un pupazzo tale considerazione, ma il burattino sfilava via dai latenti processi di potere sia nel bambino che nell'adulto del sistema socio-culturale che lo ha eletto come simulacro. Specialmente se si veda in Pinocchio un successo di marketing che valichi i confini nazionali, e diventi foriero dell'innocenza del sogno americano, Disney faber, l'American dream, faro illuminante la *noche oscura* della nostra povera materialità. Nel passaggio dalla modernità a quello che è stato definito in svariati modi ma che più si auto-definisce

postmoderno, è sempre Pinocchio a mostrarne limiti, convenzioni, ed in special modo i linguaggi che accompagnano questa continua transizione. Nel burattino senza fili, come cantava Bennato troviamo la spettacolarità abbinata alla tecnologia, sorveglianza e controllo sociale, Pinocchio contiene in se' un occhio speciale, ciò che continuamente lo tenta da soggetto ad oggetto. E', questo, l'occhio di un potere che smarcatosi dalla dicotomia pubblico-privato, tutto contiene e che nel suo sguardo infinito, porta a termine, a compimento la mercificazione del corpo. Lasciando, per futuri antropologi alieni, l'alibi di un'invenzione, il postumano come superamento della materialità che condanna la coscienza all'horror vacui nella sua accezione solipsistica. Forse, è nella soluzione provvista da David Chase, facto-factotum del serial filmico-tv *The Sopranos* trovare una via di uscita, per quanto provvisoria, e li ritrovarsi a far i conti con il naso sopraffino di Pinocchio.

I. Della frattura: Benigni, Spielberg.

Il problema di fondo, per un lettore contemporaneo divenuto ormai pubblico spettatore, lo possiamo evincere da un evento mediatico: la notte degli Oscar americani del 1998. Roberto Benigni è in gara con il suo *La vita è bella*, film ostico a Steven Spielberg per una serie di ragioni, prima fa le quali il senso di un'invasione di campo, ovvero che il tema scelto da Benigni fosse appannaggio solo di registi come lo Spielberg. E' qui che la frattura tra una collaborazione possibile sul tema del burattino e una divisione di compiti individuali si consuma. Ciò porterà a delle rappresentazioni diammetricamente contrapposte, *Artificial Intelligence: AI* di Spielberg (2001) e *Pinocchio* di Benigni (2002), le quali ironicamente ripercorreranno l'incipit del moderno, ovvero la tensione mai risolta tra tecnologia e ambiente umano all'interno di un discorso dominante che dall'economia sfocerà, riducendoli egemonicamente, in ambiti apparentemente impervi a tale discorso. In fin dei conti il discorso culturale sull'umano in Occidente, attraverso i secoli, aveva indicato una serie di percorsi auto-sufficienti,

contrastanti il più delle volte, ma irriducibili ad una visione totalizzante nonostante vari tentativi come, e soprattutto quello del discorso religioso.

Della frattura quindi, di un progetto che prevedeva la collaborazione tra due registi e due culture per una messa in gioco di un personaggio, il burattino, che avendo oltrepassato i confini nazionali era riuscito a divenire *topos*, aggregante culturale oltre la specificità della lingua. Quindi, immagine capace di condensare in se' una serie di tensioni irrisolvibili – oltre la specificità di strutture culturali-linguistiche – come ad esempio il passaggio dal soggetto auto-referenziale alla comunità, ma anche soggetto tra natura e cultura, ed anche industrializzazione e visione ecologica, narcisismo e integrazione. Tensioni che sebbene irrompino nel moderno, si attengono ad una base di fondo arcaica: la trasgressione. E dove è trasgressione, è Legge.

Ritorniamo alla notte degli Oscar. Ciò che fa evento, e scandalo, è l'irrompere di Benigni sulla scena. Una vitalità che si rifletterà a suo discapito nell'opera in via di composizione, il Pinocchio a venire. In effetti, Benigni personaggio in bilico tra televisione e cinema possiede quella fluidità che Bauman ha invece indicato negativamente come indice della nostra contemporaneità, in breve la mancanza di solidità, di referenzialità, che aveva in qualche modo finora caratterizzato la cultura occidentale. Nell'attore e personaggio italiano riscontriamo invece l'ambiguità del fluire: il continuo passaggio tra pubblico e privato di un quid, di un essere-fare, forse poiesi, che mette in crisi la rappresentazione stessa, i suoi limiti. E' il corpo che si fa trasgressione, che smaschera i limiti della Legge, e che oltrepassandoli indica altri scenari. Tutto ciò nella notte dei premi hollywoodiani? Sì, non è solamente quel saltare sopra le sedie, persone, sostenuto da Spielberg, ma quel rendere l'Altro familiare, che saltellando arriva sul palco, abbraccia Sophia Loren, e cita un verso di William Blake in un inglese cadenzato sull'italiano. Benigni è già Pinocchio, prima ancora del film, umanamente troppo umano nel suo rappresentare il piacere, la gioia della trasgressione come metodo di vita. Ed il film per cui è stato premiato, è un film che per quanto in maniera controversa indica nell'immaginazione, nell'abilità tutta umana, un metodo di vita. Echi di Laborit, forse, ma una risposta centrata sull'esperienza dell'umano nel tempo, non la sua divisione, non la parcellizzazione e riduzione tecnologica bensì *corps vécu* nell'accezione

di Merleau-Ponty. La frattura si evince nell'evento, la premiazione l'accentua come scontri di civiltà prima ancora di una teorizzazione fallace: da una parte il cinema inteso come evocazione, dall'altra quel mostrare direttamente supportato dall'enfasi tecnologica che rende la rappresentazione più vera del reale, iper-reale infine. *La vita è bella* sta a *Schindler's List* o *Saving Private Ryan*, come il sangue alla salsa di pomodoro. Nell'intervista con Brian Logan per il giornale inglese *The Guardian*, nel gennaio del 1999 Benigni a proposito del suo film sull'Olocausto userà quelle parole per indicare la differenza: "Io rispetto questa tragedia così me ne sono tenuto fuori. E' più forte evocarla. Io non uso salsa di pomodoro. Non faccio del sangue falso." (1, Traduzione degli autori, T.A., Logan on-line)

Anche se abbiamo già affrontato questo tema in un precedente articolo dove si evidenziava la rottura di una possibile cooperazione tra Benigni e Spielberg sul topos Pinocchio (2), varrà riportarne i due punti essenziali. Da una parte il fatto che *Artificial Intelligence* era, inizialmente, un progetto di Stanley Kubrik. Dall'altra, come riportato nell'intervista con il giornalista inglese, l'intenzione di Federico Fellini di fare un film con Benigni sempre nel ruolo di Pinocchio. Ora, nonostante il regista inglese avesse cercato di lavorare sul progetto di un burattino-androide a partire dagli anni Settanta, egli aveva indicato in Spielberg colui la cui sensibilità era più consona al progetto. Benigni, poco dopo l'intervista inizia il suo lavoro sul burattino. La frattura indicata dall'evento dell'invasione di campo benigniana, secondo Luca Simonato in "Siamo tutti Pinocchio" doveva risolversi tramite una collaborazione su Pinocchio:

La pace fra questi due grandi dell'arte cinematografica fu siglata nel 2000 a Roma, quando si incontrarono per discutere di un progetto caro ad entrambi: narrare la storia del più famoso burattino di legno del mondo. Appurata l'impossibilità di realizzare un unico progetto, i due registi hanno proposto due letture dell'universo di Collodi, lontane tra loro per sceneggiatura, ambientazione e ideologia, ma accomunate dall'idea di far risplendere sugli schermi l'affascinante storia del burattino che sogna di diventare un bambino vero. Poco importa se alla

ricostruzione di Benigni, fedele al testo originale di Collodi, il cineasta americano abbia risposto con un burattino-robot programmato per voler bene a chi lo acquista. (3)

Si può veramente indicare con il *doppelgänger* semantico di ‘pace’, ovvero ‘guerra’, quello che è avvenuto tra i due registi? Non si tratterà invece di una visione imperniata su di un determinato retroterra culturale, dove il rapporto tra tragedia, commedia, e rappresentazione si lega a sua volta, oltre al discorso economico, all’intreccio tra pragmatismo tecnologico e resistenza (della solarità)? Non è forse la notte degli Oscar la messa in scena di una crisi della rappresentazione che travalica le due realizzazioni, i rispettivi territori di competenza, e si lega indissolubilmente all’Evento, ovvero all’immagine dell’Olocausto che si manifesta come razionalizzazione e tecnica del Male, come anche la bomba che tutto illumina e tutto scinde?

Se il ventesimo secolo è fondamentalmente marcato dal genocidio che lo attraversa nel suo intero, nel suo processo reso visibile e negli aspetti rimossi, lo è in quanto determinato da una logica tecnologizzata che trasforma ogni soggetto in oggetto-scarto. Ed anche per questo che l’Adorno di *Dialettica negativa*, ritornerà sulla discussione dell’orrore dell’evento e ciò che esso afferma:

La morte, con l’assassinio burocratico di milioni di persone, è diventata qualcosa che non era mai stata tanto da temere. Non c’è più alcuna possibilità che essa entri nella vita vissuta dei singoli come un qualcosa che concordi con il suo corso. L’individuo viene spossessato dell’ultima e più misera cosa che gli era rimasta. Poiché nei campi di concentramento non moriva più l’individuo, ma l’esemplare, il morire deve attaccarsi anche a quelli sfuggiti a tale misura. Il genocidio è l’integrazione assoluta che si prepara ovunque, dove uomini vengono omogeneizzati, “scafati” – come si dice in gergo militare – finché li si estirpa letteralmente, deviazioni dal concetto della loro completa nullità. Auschwitz conferma la norma filosofica della pura identità come morte. (4)

Si può allora parlare di una frattura che viene da lontano, erutta durante la seconda guerra mondiale, e che si ripercuote in ogni possibile declinazione, come ed oltre il cinema in quanto arte?

II. Mostro di Frankenstein versus Pinocchio, industrializzazione e artigianato

Il rapporto dell'essere umano con la tecnologia intesa non solo come supporto del progresso dell'industrializzazione, ma specialmente come alterazione fattuale dell'umano è stato messo in evidenza da un testo fondamentale del diciannovesimo secolo, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* di Mary Shelley. Pubblicato per la prima volta anonimamente nel 1818 a Londra, il testo di Shelley affronta sistematicamente il corpo-soggetto come oggetto-incrocio di ogni attività e discorso legato alla sistematizzazione culturale e politica della rivoluzione industriale. Il titolo evidenzia ed incornicia questo aspetto, se il titolo per cognome indicherà lo scienziato il sottotitolo evidenzia un contrasto reso palese: il moderno, che mostrando la consapevolezza di scarto culturale rispetto al passato descrive il mito: Prometeo. Ed è in questa descrizione, il mito moderno, da cui si possono evincere le tensioni culturali e sociali che sottengono allo scienziato. Il moderno, contrapposto al passato, è già un concetto che oltre al senso di contemporaneità descrive un modello di vita e di pensiero. Implica una visione critica, che fruisce dei vari sconvolgimenti, o cambiamenti paradigmatici, che attraversano la cultura occidentale e che si possono riassumere con il passaggio al Rinascimento, la centralizzazione del corpo-soggetto. Simbolo perenne, l'uomo di Vitruvio nella rappresentazione di Leonardo da Vinci si iscrive all'interno di una visione dove attraverso la tecnica l'essere umano epistemologicamente definisce il mondo essendone ontologicamente se non cosmologicamente il centro. Ma, se la modernità irrompe sulla scena simbolicamente in questo disegno, nel sottotitolo del romanzo di Shelley essa paradossalmente si contrappone ad un mito, quello di Prometeo che contiene in sé una finalità distruttiva. Prometeo, che trasgredisce il suo mondo per una specie di impulso compassionevole per l'umanità bruta, viene castigato dai suoi simili per tale azione. Il

dono del fuoco – la scienza come arma di dominio, e per contropartita mitologica tramite il vaso di Pandora fonte di ogni male dell'uomo – lo trasforma in sacrificio divino, poco conta che egli sia o no liberato. Prometeo è già l'anello che incatena il divino all'umano e che per questo – come percepito da Nietzsche nella sua lettura del Cristo e di Dionisio – fautore dell'orrore che dall'essere umano si può riversare nella vita. Tralasciamo se sia o no il linguaggio, infine, oltre ad atto di dominio sulla natura indice di sopraffazione, virus che nell'elogiare corrompa finitamente il mondo. (5)

Cos'è allora 'il moderno Prometeo'? Un sistema d'allarme avanzato, od anche un indizio subito visibile, la traccia che Frankenstein lascia nel suo apparire al lettore-mondo? Più che interessante notare questo gioco di pluri-contrapposizioni denominative e amalgama culturale: lettore-Frankenstein e dolore-Prometeo, scienziato-modernità e lettore-investigatore, curiosità-conoscenza e archetipo-tradimento, contrapposizioni che sfociano uno nell'altro e che nello sguardo veloce di una lettura interessata si riducono ad avvertimento primario, l'eco di quel "The Horror! The Horror!" barlume di co(no)scenza pronunciato dal Kurtz di Conradiana lettura che Coppola riprenderà come incipit visivo per il suo *Apocalypse Now*. Tutto ciò contenuto in un titolo dove Shelley lascia immaginare l'Altro, il mostro: creazione rigorosamente scientifica supportata dalla nuova tecnologia, l'elettricità. Dal fuoco all'elettricità, come dall'osso percussore di progresso all'astronave in viaggio verso la stazione orbitale di Kubrik, il filo culturale che lega Frankenstein al mito della modernità, il progresso inarrestabile, si dipana a frammenti assumendo nell'epistola la sua forma narrativa. Forma che rispecchia le parti di poveri corpi diversi che costitueranno il corpo del mostro di Frankenstein. Mentre l'intreccio letterario mostrerà punti di vista conflittuali, la finalità del corpo ricostituito non è individuale ma generale, la massa a venire. Un'analisi che evidenzia l'aspetto politico in maniera concisa e illustrativa si trova in Franco Moretti, nel suo *Segni e stili del moderno*. Qui, il mostro di Frankenstein trova la sua corrispondenza sociale:

Nel mostro si riunificano e si riportano in vita le membra di coloro – i "poveri" – che la dissoluzione dei rapporti feudali ha costretto al brigantaggio, alle miseria, alla morte. Solo la scienza moderna – questa metafora dei *dark satanic mills* – può

offrir loro un futuro. Essa li ricuce insieme, li plasma secondo la sua volontà, infine gli dà vita – *ma nell'attimo in cui il mostro apre gli occhi*, il suo creatore si ritrae inorridito.... Tra Frankenstein e il mostro esiste un rapporto ambivalente, dialettico, uguale a quello che, secondo Marx, connette il capitale e il lavoro salariato. (6)

Il mostro contiene nella sua creazione non solo la massa a venire, una determinata classe sociale, ma anche una razza, una peculiarità ben evidenziata da Immanuel Wallerstein nel binomio proletario-etnia. Di nuovo Moretti, riprendendo da Shelley:

“Razza diabolica”: in quest’immagine del proletariato sta uno dei nuclei più retri di dell’ideologia di Mary Shelley. Il mostro è un prodotto storico, un essere artificiale: ma una volta trasformato in “razza” rientra nel regno della Natura e dell’immutabile. Può divenire oggetto di un odio istintivo, elementare: e gli “uomini” hanno bisogno di quest’odio per controbilanciare la forza scatenata del mostro. La cosa è tanto vera che la discriminazione razziale non è sovrimposta allo sviluppo narrativo, ma ne scaturisce direttamente: non è solo la Shelley a voler fare del mostro un essere di un’altra razza, *ma lo stesso Frankenstein*. Frankenstein, infatti, non vuole creare (come asserisce) un uomo: ma appunto un mostro, una razza. (7)

Razza come mostro, prodotto diretto dall’industrializzazione. In nuce, uno degli aspetti più problematici del ventesimo secolo legato alla scienza dell’eugenetica, e nella accezione postumana, ovvero della trascendenza stessa del corpo organico, al cyborg. Si annuncia in realtà una delle caratteristiche che definiranno il passaggio dal testo di Shelley a quello di Collodi, la trasposizione all’interno della produzione culturale delle tensioni che partendo dall’industrializzazione abbracciano il moderno in una stretta laocoontiana da cui, fuoriuscito l’ibrido cyborg e tramite di esso, se ne evincerà l’ideologia taciuta del postmoderno. L’umano, già individuato nella critica nichilista nietzschiana è ciò che si deve oltrepassare in silenzio, così rendendo in chiave ironica (in

una dislocazione continua) l'enunciato wittgensteiniano. Sia Nietzsche che Wittgenstein si pongono verso un 'nuovo uomo': il ponte che unisce due secoli e che sfocia nell'orrore che il postmoderno ha saputo silenziare attraverso le nuove tecnologie di comunicazione. Tecnologie che accentuando la simultaneità nella comunicazione, la velocità di una presenza immanente, sono al contempo panopticon decentralizzato nelle sue incorporazioni e sollecitazione narcisista. In questo il postmoderno riesce abilmente: nel rimuovere il soggetto dalla Storia, tramite un'ideologia, quella neoliberale, ormai naturalizzata come status ontologico e che nei suoi sviluppi tecnologici aspira all'assoluto dell'immortalità scindendo finalmente il pensiero, la mente, lo spirito o che dir si voglia dal suo involucro mortale. Oltre Prometeo, coscienza infinita: hic et nunc dell'allucinazione divina. E, fondamentale al processo un apparato dai numerevoli risvolti, occhio di Medusa, la televisione. L'immagine che inesauriente afferma passivamente il suo riflesso, lo scindibile umano, in uno spaesamento continuo.

Ma queste variazioni di un percorso annunciato, quello del nostro Pinocchio, devono attendere un proprio svolgimento. Bisognerà ripartire da ciò che Wallerstein enuncia attraverso un lavoro che nella sua brevità coglie succintamente, e che i passaggi a seguire puntellano a critica di base. Nel testo *Historical Capitalism*, apparso nel 1983, sono tre i punti che sottendono al nostro discorso: l'istituzionalizzazione del sessismo; lo sviluppo tecnologico come prodotto del capitalismo; e, l'invenzione dell'etnia come correlativo allo sfruttamento della forza-lavoro. Per quanto riguarda il sessismo, anche se la divisione lavorativa in età e genere non è di per se' un'invenzione del capitale, è comunque del capitalismo storico di renderlo fruibile economicamente:

What was new under historical capitalism was the correlation of division of labour and valuation of work.... Whereas in other systems men and women did specified (but normally equal) tasks, under historical capitalism the adult male wage-earner was classified as the 'breadwinner', and the adult female home-worker as the 'housewife'. Thus when national statistics began to be compiled, itself a product of a capitalist system, all breadwinners were considered members

of the economically active labour-force, but no housewives were. Thus was sexism institutionalized. (8)

Ritorniamo al linguaggio, al potere che il linguaggio esercita ideologicamente, come già riportato da Augusto Ponzio nel suo *Man as Sign*. Definizioni come limiti, dove si irrigidisce la divisione dei ruoli all'interno del discorso dominante: 'breadwinner' (sostegno della famiglia), 'housewife' (casalinga). Se poi il capitalismo storico inventa nuove scienze, come la statistica, linguaggio secondario che afferma un linguaggio primario: i numeri che non possono essere per natura falsi e che non perdonano, la compartimentalizzazione del genere diventa, de facto, imperante. A questo si riporterà la proletarizzazione dell'umano, quando "... we should consider the process of technological change which has been less the motor than the consequence of historical capitalism." (9) (W. 37). Sarà opportuno considerare che lo sviluppo tecnologico non appare come processo parallelo, o a se stante rispetto al capitalismo, ma come conseguenza del capitalismo storico così da creare scarsità di prodotti, quelle nicchie che fanno la gioia sempre rinnovabile – feticismo delle merci – della nostra contemporaneità: "Each major technological 'innovation' has been primarily the creation of new 'scarce' products, as such highly profitable..." (10), e che si pone anche come rimedio alla problematica del processo di proletarizzazione su grande scala. Per ricollegare il tutto alla lettura di Moretti, è di Wallerstein offrire oltre al concetto di razza, una variante post-coloniale:

We have already discussed how the lower rates of pay for peripheral economic activities in the world-economy were made possible by the creation of households in which wage labour played a minority role as a source of income. One way in which such households were 'created', that is, pressured to structure themselves, was the 'ethnicization' of community life in historical capitalism. What we mean by 'ethnic groups' are sizeable groups of people to whom were reserved certain occupational/economic roles in relation to other such groups living in geographic proximity. The outward symbolization of such labour-force allocation was the

distinctive 'culture' of the ethnic group – its religion, its language, its 'values', its particular set of everyday behaviour patterns. (11)

Razza-etnia, doppio termine condivisibile a seconda della necessità. E' forse in questo senso che troviamo quella critica da parte di Toni Negri e Michael Hardt per quanto riguarda la produzione degli studi postcoloniali come supporto alla pratica del neoliberalismo imperante? Critica che è presente in *Empire*, scritto durante la metà degli anni novanta del secolo scorso ma pubblicato solo nel 2000 ed immediatamente assunto come *bibbia* dal movimento anti-globale, ormai defunto, insieme al *No Logo* di Naomi Klein, sempre del 2000. Entrambi i testi scaturiscono oltre la proletarizzazione ancora in corso del mondo nella sua globalità, e nel loro tentativo di indicare un discorso critico-utopico si ergono come colonne d'Ercole per il passaggio verso il nuovo secolo. Purtroppo, come poi dai fatti visibilmente mostratisi attraverso l'Evento mediatico par excellence ridotto a formula numerica 9/11 che a sua volta definisce un altro tipo di passaggio, finiscono a loro volta per diventare, *manu visibile* status symbol di un mondo *artificialmente* in rivolta. Se, come cercato di dimostrare, in Shelley abbiamo il tentativo, nella sua confusione ideologica accertata da Moretti, di mostrare la critica che si può portare all'industrializzazione imperante cosa è *Pinocchio*, cosa fa Collodi?

E' importante sottolineare che Collodi vuole Pinocchio – questo personaggio-percorso di una certa modernità – morto, e che solo la reazione del pubblico, un pubblico specifico, colto, borghese, assume la responsabilità di farlo rivivere nella serialità che ne fa anch'esso prodotto mitologico. Come se, abbracciandone le gesta, nel personaggio si possa ricostruire, oltre la sua materialità tutta una Storia dove è la cultura scritta – da Dante in poi – a cercar di forgiare la patria a venire. Qui bisogna ascrivere all'autore fiorentino il mancato successo di poter costruire attraverso la parola scritta un'identità nazionale per le nuove generazioni se non nel presentare un'indole, quell'arte dell'arrangiarsi che si nutre di furbizia, non di intelligenza. Pinocchio è subito un'arma a doppio taglio: da una parte discorso normativo, dall'altra esposizione con tratti buffoneschi di una caratteristica già presente nella Commedia dell'Arte. Un po' Pulcinella, un po' Arlecchino, nella sua diffusione in Italia Pinocchio finisce per

caratterizzarsi come astuzia infantile, quindi valore di sopravvivenza sia per chi è estraneo – che ha altri mezzi come l’oralità, con poca possibilità di tramandare il suo sapere – alla produzione culturale dominante, sia per chi invece si fa partecipe in senso strumentale e domina i vari mezzi di comunicazione. Pinocchio è in primo luogo un senso comune mancato, non riesce a normalizzare in senso positivistico le molteplici storie che sfociano nello stato-nazione Italia. Incompiuto, e per questo strumentalizzabile, il burattino di Collodi potrà comunque servire altri scopi, più precisamente accompagnerà la migrazione italiana in America come l’altra faccia del pensiero lombrosiano.

Di certo è che con questo testo, Carlo Lorenzini, uomo politico e di cultura che si sdoppierà nell’autore di Pinocchio, risponde al ‘corpo mostruoso’ di Mary Shelley. Con ciò egli mette in gioco verso la fine dell’Ottocento, volente, un’alternativa al processo d’industrializzazione che nell’arco dei sessanta e passa anni che separano i due testi, si è ormai affermato come braccio armato della modernità. Necessario è definire en passant il contesto, storia ormai compiuta e banalizzata dalle più recenti vicissitudini di una unità più portata alla dis-gregazione contemporanea che festività-ricorso ideologicamente data. L’Italia di Lorenzini, quando si accinge alle avventure del burattino nel 1880, dieci anni prima della sua morte a sessantatré anni, è una realtà sulla soglia della maturità: 19 anni la separano da una frammentazione che, in quanto costruzione culturale ha invece avuto secoli e secoli di storia. Ed è ovvio al nostro che, per quanto lo si voglia e/o lo si ritenga necessario il processo di industrializzazione, la modernizzazione che scuote e trasforma altri stati-nazioni, sarà latente, ed incontrerà tutta una serie di difficoltà che hanno a che fare con la costruzione politico-militare ed economica dell’Italia. Perciò, nel fare di un possibile male necessità, Lorenzini si affida ad una lettura alternativa, che possiamo a questo punto definire come visionaria, del futuro prossimo italico, e che sarà poi confermata nel recente recupero storico-culturale dell’emigrazione in Nord America come ad esempio nella semplicità della coltivazione del proprio orticello.

La risposta all’avvento della trasformazione industriale, crisi e progresso, alienazione e reificazione, per Lorenzini inizialmente si trova nell’evidenziare un altro percorso storico, fare della necessità virtù. Non è nel dominio della natura la risposta, come da un

certo illuminismo serbatoio e pratica del rapporto tra homo faber e mondo, ma dell'homo ludens, espressione questa legata per contro al tentativo di armonizzare la presunta divinità del mondo della natura all'esistenza umana. Cosa già tentata in Inghilterra e subito persa con lo scrittore proto-romantico, William Blake. Se poi questa 'divinità' sia manifestazione di un certo sapere magico, che si tramanda attraverso i secoli come sottotraccia della religione ufficiale, non fa di Lorenzini uno scrittore pagano e moderno. Semmai, si riafferma una realtà contadina e subalterna nel senso pasoliniano del termine, quelle voci più femminili che maschili che attraversano indefesse i secoli e che accompagnano la costruzione dell'Italia, e che per quanto si voglia svelano le radici dell'immagine dello Stivale. In questo fare, viene a mancare l'hubris che cinge lo scienziato Frankenstein. Pinocchio non è un mostro ma un burattino fatto di legno, non legno di lusso ma di catasta, da bruciare, anche se è legno parlante, dispettoso, irriverente. Non abbiamo a che fare con la massa proletaria, bensì l'artigiano, la poiesi al posto della prassi meccanizzata dal capitale. Ed in quanto poiesi, individuale, singolare: vitale. Si contrappongono alla scrittura-thanatos di Shelley due aspetti ben definiti da Lorenzini: l'individuo sociale rispetto alla massa amorfa, e la natura rispetto alla tecnologia. In questo troviamo l'indice di un'alternativa, che sembra già criticare l'industrializzazione di massa, il feticismo delle merci, la disparizione del soggetto nel sempre uguale, consumo di se' nel nichilismo già prossimo nell'orizzonte, allo sguardo. Possiamo allora indicare in Lorenzini, per quanto tardivo, uno sguardo ecologico che dalla giovine Italia penetra, criticamente e ludicamente, nel cuore del problema che l'industrializzazione rimuove in quanto consumo del soggetto reso oggetto? Come non vedere in Pinocchio un'italianità infantile, che si sfilava dal processo che attanaglia l'Europa e le sue colonie, il mondo intero, e che, per un brevissimo lasso di tempo, il tempo della lettura, indica un altro percorso, forse un altro mondo possibile?

III. 1. Immigrazione italiana, 2. L' americanizzazione di Pinocchio

1. *Wop!* Epiteto, ingiuria. Espressione fumettistica nella sua brevità linguistica anglo-americana, non tanto rock quanto pochezza materiale nel contenere, limitandola, un'esperienza del vissuto dell'emigrazione. Anche, canzone:

si te crir ca o munn ce l'ave cu tè
si va tutt stuort e nun sai neanche pecchè
no nu vale a pena e ce penzà
a nuttat è cort e adda passà....

a chi rice ca tutt chill comme me
parlan' accussi' pecchè nun vonn sapè
i rispong nun m'ata scuccià
pe chiagnr tiemp nun ce ne stà (12)

Le due strofe sono parte di una composizione dell'ex-cantante degli Almamegretta, nome d'arte Raiz (Gennaro della Volpe), che in "W.O.P." (2004) si pronuncia in dialetto napoletano sul termine usato per descrivere una persona di origini italiane in Nord America. Non siamo alla celebrazione metamusicale di un Dalla in "Caruso"; in questa canzone si indicano aspetti particolari dell'esperienza migratoria, sempre in negativo. Le due strofe, ludicamente, mettono in risalto una particolare violenza verso l'immigrante, come anche la sua ignoranza linguistico-culturale che hanno da secoli caratterizzato nello stereotipo una particolare italianità. Non è solo un recupero nostalgico, semmai un riposizionamento, una ri-territorializzazione del vissuto in un'Italia a sua volta divenuta spazio di migrazioni accentuato da meccanismi razzisti esplicitati nella politica tout court.

L'oblio che accompagna questa interpretazione riduttiva ed automatizzata nei media specialmente, trova già sfogo in un film del 1994 che marca il giro di boa, da 'italiani buoni' a 'italiani razzisti', *L'america* del regista Gianni Amelio. Film prematuramente caratterizzato come ritorno della Storia, supponiamo anche in risposta alla tesi di Francis

Fukuyama che nella caduta reale e simbolica del muro di Berlino pontifica sulla fine della Storia, prima in un articolo del 1989 “The End of History?”, poi nella versione ampliata in libro: *The End of History and the Last Man*, 1992. Il postmoderno, che dall’architettura, lo spazio-costruzione vivibile, passa alla letteratura trova finalmente la sua più effimera elaborazione nel discorso politico di Fukuyama. Ma, se la Storia nonostante tutto continua a scavarsi percorsi sotterranei come una talpa, è nella testimonianza del vissuto che il lettore trova il suo proprio Altro. Salvatore J. LaGumina, nel 1973 pubblica per la prima volta *WOP! A Documentary History of Anti-Italian Discrimination*, che sarà ripubblicato dai tipi di Guernica (casa editrice canadese a cui fanno riferimento svariati scrittori italo-canadesi) nel 1999. Raiz, visto il genere da lui usato, non può di certo storicizzare quel percorso che LaGumina delinea già decenni fa. Riesce comunque a Raiz di sintetizzare a livello impressionistico il percorso migratorio di chi non ha avuto voce al suo interno. LaGumina invece evidenzia come la discriminazione contro gli italiani sia già una realtà concreta per gli immigrati dal Nord Italia prima dell’arrivo di masse d’immigrati dal Sud Italia. LaGumina declina il percorso in questi termini:

The dichotomous picture of how Americans beheld Italians is not new, for it was also true of the pre-1880 period. During that era Americans could read popular accounts about Italy in which they quickly learned that it was a land of beautiful scenery, ancient ruins, and old churches. They also learned, however, that it was a land of ragged beggars, voracious *banditti* (sic), and violent feuds. Thus, Italians were pictured as people whose distinguished achievements in the arts went along with unsound character. (13)

Ed inoltre, riportando in gioco la costruzione dell’etnia come strumento di proletarizzazione visto in Wallerstein:

The arrival of Italians in large numbers in this period [1880-1890] coincided with the rise of Social Darwinism.... The hypothesis thus gave new prestige to racism as scholars taught that the “Teutonic” race was superior to all others.

Applied to immigration, it meant that the superior stocks carried their institutions from Great Britain and Germany to the English colonies. Particularly sensitive to the possibility of degeneration, they cautioned articulately against weaker races and nationalities. Accordingly, Social Darwinism provided a supposedly scientific sanction for ethnic and racial prejudice. From this perspective, Italians along with other representatives of new immigration, Jews, Poles, Greeks, etc. clearly remained undesirable. As the largest group of these newcomers, Italians seemed least likely to satisfy the requirements of assimilation. (14)

L'artista è già, platonicamente, da emarginare in una società utilitariamente fondata sul consumo e progresso. Il passaggio da artista a *banditto* necessita solo un avvertimento, poi discorso razionalizzato; la costruzione razza-etnia, nella sua formazione da darwinismo sociale ne è la conseguenza assurda a livello scientifico. Eppure, si nota un'assenza che dia una nota di colore al discorso di proletarizzazione nella sua interezza. Per questo dobbiamo aspettare fino al 2003, per una raccolta di interventi critici a cura di Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, *Are Italians White? How Race is Made in America*. Ma prima di passare all'introduzione di Jennifer Guglielmo, una piccola pausa filmica servirà a far da cornice. Una breve scena a scopo illustrativo tratta da *True Romance* (1993), film sceneggiato da Quentin Tarantino e girato da Tony Scott. Più che il contesto, un duello linguistico tra un civile ed un mafioso, è il dialogo tra Clifford Worley, C. W. (Dennis Hopper) e Vincenzo Coccotti, V. C. (Christopher Walken) ad essere punto di risoluzione:

C. W.: You're Sicilian, huh?

V. C.: Yeah, Sicilian.

C. W.: You know, I read a lot. Especially about things... about history. I find that shit fascinating. Here's a fact I don't know whether you know it or not. Sicilians were spawned by niggers.

V. C.: Come again?

C. W.: No, it's a fact. Yeah, you see, huh, Sicilians have black blood pumping in their veins. (15)

E, prima di essere ammazzato dal mafioso in apparenza divertito dalla lezione, il nostro americano riuscirà anche a dare una specie di lezione di storia come spiegazione per il fatto che i siciliani derivano dai negri. Infatti, Worley, conclude il suo breve monologo dove storia e presa in giro delle origini di Coccotti s'intrecciano, partendo da un fatto, l'invasione della Sicilia per concludere con una specie di sillogismo. I mori hanno conquistato la Sicilia. I mori erano negri. Un moro ha fottuto la bis-nonna di Coccotti, ergo nel sangue del mafioso circola sangue negro.

Nell'introduzione del libro riportato sopra, la prima pagina mette subito in risalto questo fatto: "Italians were not always white, and the loss of this memory is one of the tragedies of racism in America." (16) L'assenza di questa particolare memoria deriva anche dal tipo di negoziazione intrapresa dalla comunità italiana a proposito del proprio collocamento in una scala gerarchica razziale in America, avente in cima quel "whiteness", quel bianco che più bianco non si può per parafrasare un vecchio personaggio di Carosello, il pulcino nero Calimero. Per gli immigranti italiani ad attenderli era un preciso processo di collocamento razziale, derivato paradossalmente dall'esercizio di potere dello stato italiano:

The racialization of the South became pronounced during the late nineteenth century when the northern bourgeoisie sought to unify disparate regions of the peninsula and surrounding islands into a single nation. Crafting a national identity from the history of medieval city-states, the Renaissance, and the "glory" of the Roman Empire, they attempted to discipline the "barbarous" South through a process of military occupation and mass arrests of anyone who opposed the new taxes, private land-owning practices, and other impoverishing policies brought about by the government. (17)

Prima ancora di arrivare in America, gli italiani del sud erano già stati denominati in termini razziali, indicati come “barbari”. Non può sorprendere il fatto che in un certo senso fossero già marchiati a vita per generazioni una volta passato l’oceano. Per di più accompagnati da un tragico risvolto pseudo-scientifico che ben si ricollega a quanto già evidenziato da LaGumina. Ancora, Guglielmo:

Northern political leaders confronted southern resistance movements against the state not only with martial law but also by stigmatizing peasants “as criminal members of a racially inferior people who preferred the superstitions of religion to *civiltà italiana*.” To justify such beliefs, they relied on the “evidence” provided by Italy’s leading positivists anthropologists, who argued that the darker “Mediterranean” southerners were racially distinct from the lighter “Aryan” northerners because they possessed “inferior African blood” and demonstrated “a moral and social structure reminiscent of primitive and even quasi-barbarian times, a civilization quite inferior.” Southern Italy’s location as a crossroads joining Africa, Europe, and the East, they believed, had given birth to a people with an “inherent racial inferiority.” (18)

Questa raccolta di saggi è un contributo essenziale allo smascheramento della complicità del nascente stato italiano alla caratterizzazione barbara e criminale dell’immigrante prima ancora che egli intraveda la Statua della Libertà che aspetta con trepidazione i disperati. Dire che la cordicella che lega la famosa valigia di cartone, è l’intreccio di due spaghi: criminalizzazione e razzializzazione, non è tanto metafora quanto metonimia. Non sarà poi difficile trovare all’interno di questa raccolta di saggi critici l’utilizzo sociale degli immigranti italiani come cuscinetto razziale tra i WASP (White Anglo-Saxon Protestant) e gli Afro-americani. Dati questi presupposti, la domanda pertinente al nostro percorso è banale nella sua semplicità: perché Pinocchio ha successo in America?

2. Il dislocamento di un testo X nel senso lotmaniano del termine, prima ancora del processo di traduzione ed/o adattamento del suddetto testo, produce una problematica precisa dove il rapportare X dalla cultura originaria alla cultura di approdo fa scaturire processi che attengono primariamente alla conoscenza, all'alterità, infine al rapportarsi. Si può ridurre il tutto metaforicamente allo sguardo: lo sguardo che processa le informazioni di ciò che si vede prima ancora che esse giungano al cervello. Ricostruire il mondo con cui si interagisce presume inesorabilmente una riduzione di tutto il flusso di informazioni a ciò che si può gestire. In questo senso, l'interpretazione è già gestione in partenza di una censura originale. A questa si aggiunge poi la codificazione del linguaggio, la resa comunicabile della gestione. E qui subentra un problema di fondo della conoscenza, cosa so di sapere che può essere rappresentato? Quali forme attueranno ciò che si vuole comunicare? Quale distinguo tra finzione e realtà?

Si può rispondere ora ludicamente alla domanda posta in conclusione della prima parte di questo capitolo. Il successo di Pinocchio in America è basato su di una bugia. Se l'arte è illusione necessaria come da Nietzsche, la risposta è: perché l'America è terra che tutto accoglie, e che tutto libera. Ai piedi della statua della libertà in calce una poesia che riportiamo nella sua interezza del 1883 scritta da Emma Lazarus (omen nomen), "The New Colossus":

Not like the brazen giant of Greek fame,
With conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
A mighty woman with a torch, whose flame
Is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glow's world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame.
"Keep, ancient lands, your storied pomp!" cries she
With silent lips. "Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,

The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!" (19)

Se la statua donata dai francesi è il nuovo colosso, quale sarà il vecchio? A quale rimando storico e mitologico assieme si lega, e per quale motivo? Dei vari colossi che mitizzano il passato occidentale, il colosso di Rodi si erge a rappresentante della colossità del potere economico di una singola potenza. Per cui troviamo conferma nel primo verso “Non come il gigante sfrontato di greca fama” e che pone in risalto, come da quarto verso fino al sesto ciò che lo rimpiazza: “Una donna potente con torcia, la cui fiamma / è lampo prigioniero, ed il suo nome / Madre degli Esiliati.” sempre rimanendo al rimando prometeico.

Una delle sette meraviglie del mondo, la statua di Rodi celebrava Helios, il dio sole, i cui occhi erano capaci di penetrare ovunque, il mondo stesso racchiuso nel suo sguardo. La struttura semiotica che emerge finora mette in relazione un triplo triangolo dagli aspetti molto interessanti: **potere** (economia, sociale, capitalismo), **energia** (elettricità, luce, industrializzazione), ma la cui terza parte è necessariamente subalterna, fonte di energia primaria da socializzare all'interno del sogno americano. E per questo la statua della libertà ri-chiede dal decimo al dodicesimo verso “Datemi i vostri stanchi, i vostri poveri / le vostre masse confuse anelanti del libero respiro, / il miserabile scarto della vostra costa formicolante.” (T.A.). In questo senso, il nuovo colosso manifesta la rappresentazione di un potere economico in via di affermazione, che deve strutturalmente basarsi sulla menzogna dell'accoglienza: manodopera a basso costo, proletarizzazione dovunque uno provenga, libertà imposta a questo tipo di partecipazione; sono questi la parte, la **massa** sui cui poggia la terza parte del triangolo-*American Dream*.

L'americanizzazione di Pinocchio passa attraverso questo schema. Pinocchio è prima di tutto l'altra visione – l'occhio in Pin-occhio deve riflettere lo sguardo della statua-medusa. Abbiamo già definito come il testo di Collodi si ponga in alternativa all'industrializzazione, evocando un rapporto privilegiato con la natura. Inoltre, il

burattino senza fili è da recuperare strumentalmente anche come maschera che cancelli ogni passato. Ex novo, Pinocchio conferma il nuovo paradiso terrestre del sogno americano sia rubricato come razza-etnia (il colore presunto e manifesto del corpo-Pinocchio), sia come strumento di controllo sociale. La sua innocenza è necessariamente la stessa del sogno americano. Il sogno che *crede* nella sua manifestazione-propaganda dove i termini di ospitalità, libertà, e sfruttamento si confondono attivando un processo che avrà bisogno non solo del New Deal rooseveltiano per sormontare la crisi capitalistica del 1929, ma nuovamente di Pinocchio, questa volta come componente delle nuove tecnologie di comunicazione. Il passaggio del testo collodiano dalla traduzione all'immagine avviene nell'arco di circa mezzo secolo: la prima traduzione è del 1892 ad opera di M. A. Murray, Walt Disney lo fa film nel 1940.

L'americanizzazione di Pinocchio procede in parallelo a quella delle masse di origine italiana. Di ciò la coppia di valori colore-calore, nel processo del loro addomesticamento americano, permette una lettura fluida capace di far emergere il latente nel sogno americano. Come queste masse sono tradotte fedelmente – la loro resa specificità subordinata le rappresenta barbare, subumane – così Pinocchio inizialmente è ancora fedelmente reso in traduzione. Al sistema gerarchico del colore che ha come riferimento ultimo il buon cittadino bianco, così il calore (emotività, passione) come energia da utilizzare deve essere manipolato, e rapportato dal suo stato brado, distruttivo, in un certo senso “raffreddato” in modo da diventare proficuo, strumento duttile ma focalizzato che possa forgiare ciò che si ritiene necessario. In un sistema che si fonda sull'illusione necessaria, la menzogna come vita, non è difficile mostrare il connubio trascendente tra sistema economico e spiritualità. La famosa “mano invisibile” che armonizza i vari rapporti economici della struttura capitalistica, nella sua trasparenza, nella sua invisibilità, nella sua naturalizzazione è la meta ultima a cui si aspira nella culturalizzazione della coppia colore-calore. Per ciò tutto deve divenire invisibile, trasparente, spirito: postumano. Come il mostro di Frankenstein, così Pinocchio. Sussunte e globalizzate in proletario le masse sono la fonte dell'energia che anima il sogno e che nel consumarsi sparisce in esso. Il passaggio da testo tradotto, poi sempre più manipolato, a film, avviene secondo delle modalità che sono ampiamente illustrate in

un testo fondamentale per ciò che ci concerne. In *Pinocchio Goes Postmodern - Perils of a Puppet in the United States*, 2002, Richard Wunderlich e Thomas J. Morrissey, gli autori riportano il seguente:

.... faithful translations of Pinocchio.... once enjoyed great popularity in the United States, especially until the 1930s. The emergence around 1910 of highly didactic pedagogical versions of Pinocchio did nothing to stem the rise in sales of Collodi's tale. These schoolroom Pinocchios were harshly critical of the puppet and emphasized obedience to authority. By the early 1920s they had all but disappeared, suggesting that publishers were making more money on Collodi and his imagery of the puppet. New adaptations began to appear and flourish in the late 1930s. The Disney film of 1940 owes its imagery to some of these adaptations. In these adaptations, Geppetto's motivation for carving Pinocchio, the nature and extent of the puppet's rebelliousness, the relative harshness of the larger world, and the significance of Pinocchio's metamorphosis are altered. (20)

Da testo tradotto fedelmente dai suoi inizi, 1892, alle elaborazioni scolastiche che appaiono verso il 1910 come strumento di insegnamento di sottomissione all'autorità, Pinocchio rispecchia attentamente l'acculturazione degli immigrati di origine italiana in termini di rappresentazione di criminalità diffusa, il potenziale negativo del sogno americano. Ed è la nascente industria cinematografica a catturare e rappresentare questo passaggio, a formulare quello "spazio bianco", *white space*, che Gwendolyn Audrey Foster nel *Performing Whiteness - Postmodern Re/Constructions in the Cinema*, 2003, utilizza per destabilizzare la naturalizzazione del termine stesso: "I call white space a postmodern concept of on-screen space where identity is negotiated, mutable, and transitory." (21) L'analisi di Foster dimostra come il *rendere bianco* sia uno strumento culturale di controllo sia culturale che giuridico: "It is also important to remember that whiteness is not merely a social construction; it is a legal construction as well. Whiteness defined citizenship, freedom: blackness connoted slavery, savagery." (22)

L'industria cinematografica americana già nel 1906 inizia a rappresentare la variazione italiana del *wretched refuse*, il miserabile scarto, come sostanzialmente criminale:

Early ethnic stereotypes branded Italian immigrants as highly emotional and sometimes prone to violence.... This theme is central to Thomas Ince's *The Italian*, perhaps the most remarkable film made about foreign immigration in the silent era. Even before Ince produced his 1915 classic, however, crime in Little Italy had attracted a good deal of attention. One of the earliest silent films that must be linked to the Italian American gangster genre is *The Black Hand: True Story of a Recent Occurrence in the Italian Quarter of New York* (1906). (23)

Peter Bondanella, uno dei più famosi critici di cinema italiano in America, mette ben in luce lo stretto rapporto tra Hollywood e l'utilizzo, in chiave di strumento di controllo della società americana, del "raffreddamento" di cui sopra, dell'immigrante. Il cinema hollywoodiano sviluppa un genere, quello del gangster Italo-Americano, che sfocerà poi con *The Sopranos* in una rilettura, secondo noi, del mezzo televisivo per una critica a tutto campo dei nuovi mezzi e tecnologie della comunicazione.

The Sopranos has changed the face of American television and has done more to popularize Hollywood's vision of Italian Americans than any single film or group of films since *The Godfather* trilogy. Perhaps less noticeable to the general public is the fact that *The Sopranos* also represents the historical culmination of a long process of assimilation of Hollywood Italian images into the mainstream of American culture. (24)

L'arrivo di Pinocchio in Nord America, abbiamo detto, è anche l'arrivo delle masse da sfruttare, masse barbare, che vivono a livello animale, potenziale di schiavitù. La strategia retorica che ha permesso prima la trasformazione di un essere umano in merce grazie al suo colore-calore quindi il dominio di un gruppo su di un altro, può spaziare ora all'interno di questo progetto di addomesticamento al sogno. Pinocchio rispecchia

questo processo materialmente in quanto burattino senza fili. Nonostante la sua costruzione plastica, la sua permutazione dal mondo naturale ad oggetto – pezzo di catasta da bruciare, da rendere gamba da tavolo – lo renda controllabile, il burattino è già lo schiavo che sfugge e su di cui quindi bisogna porre il massimo dell'attenzione. Il controllo del burattino va l'oltre l'immediato, quei fili mancanti che ne farebbero più marionetta che pupazzo. Difatti, è il sistema culturale che lo circonda ad esercitare il controllo, le strategie di contenimento e di educazione al lavoro. Di fronte all'analisi molto educativa della "pinocchiologia" – lo studio che si svolge intorno al burattino divenuto figura retorica – che Suzanne Stewart-Steinberg illustra nel suo *Pinocchio Effect On Making Italians (1860-1920)* varrà aggiungere nella dislocazione del personaggio questo aspetto: Pinocchio è lo schiavo *ad intermittenza*, la cui ambiguità deve essere ricondotta al disegno sovrano. Ne' bianco ne nero', ma segno fluttante tra i due, il burattino di origini italiane emblematicamente ammette un continuo *contenimento culturale*. Siamo oltre al binomio burattino-bambino, il tratto che principalmente lo codifica secondo Stewart-Steinberg come rappresentante degli italiani da plasmare per la nuova Italia. Entra in scena la trasmutazione del soggetto in oggetto-merce il cui valore all'inizio risiede nel suo potenziale forza-lavoro. Detto questo, la criminalizzazione dell'immigrante non è solo nell'indicare il nemico potenziale, effetto coagulante del sociale. Non è solo il bambino (natura) da far diventare adulto (cultura). Ma, l'apparente oggetto di manipolazione continua fa di Pinocchio un caso più emblematico del mostro di Frankenstein, e forse proprio per le sue origini naturali dono più che artificio.

Pinocchio, nel testo originale, entra in scena già possedendo la facoltà della comunicazione prima ancora di avere una forma concreta, cosa che indubbiamente nella sua costruzione rimuove ogni possibilità di dargli filo, di tenerlo legato al suo non creatore ma modellatore. E' il linguaggio l'unica trappola che può tenere a bada, plasmare l'ambiguità produttiva. Non servirà scomodare Rossi-Landi per indicare nel linguaggio una tipologia del lavoro dominante, più precisamente l'immaterialità del lavoro contemporaneo che si svolge tutto all'interno del campo di comunicazioni: tecnologie, ambienti, ed il residuo umano. Il tragitto verso l'immaterialità di Pinocchio nella sua messa in scena, nel suo divenire immagine è tutto qui: per strumentalizzare quel

potenziale che fa dello schiavo homo sacer e proletario allo stesso momento, e renderlo consumatore felice ed indefesso ci si affiderà alla forza dell'immagine, alla sua istantaneità consumista. In fin dei conti, il *paradigm shift*, il cambiamento di paradigma di kuhniana memoria da una cultura orale a quella scritta ha voluto dire prima di tutto memoria storica. La linea tracciata su carta diventa da telegrafica a telefonica e così nel ventesimo secolo, il cambiamento si è saldato con un ritorno ad una nuova oralità. Un'oralità questa prodotta dall'immagine dinamica, dall'artificio della rappresentazione (25). Non più riflessione o Storia, la nuova cultura si annuncia nella gratificazione immediata come narcisista e ubiqua diventa la presenza umana dal cinema alla televisione, infine al computer; ciò che possiamo definire, nel suo dispiegarsi, come *immanenza emotiva*, il grado massimo di un divertito infantilismo cronico. Gli ambienti artificiali che il sistema comunicativo mette in onda durante il ventesimo secolo sono per così dire l'utero che nutre il cyborg, il cui linguaggio è la riduzione dell'emotività nell'espressione binaria: off/on.

IV. Da Disney al confessionale

Quando Walt Disney prende in mano, per modo di dire, il Pinocchio ready-made siamo sull'orlo della metamorfosi da umano a postumano dato che la seconda guerra mondiale contiene al suo interno l'Evento che annuncia questo passaggio in duplice forma: la Shoah, e Hiroshima-Nagasaki. Ma, prima ancora di questo annullamento collettivo toccherà a Disney, con il film *Pinocchio* (1940) riformulare il sogno americano nella sua immediatezza. Questo avviene nella riformulazione dell'innocenza come debolezza guaribile, amministrata dalla Blue Fairy, la fata blu, che Mark I. Pinsky (26) riprende come manifestazione mariana, e dalla coscienza esternalizzata fautrice del perdono nella nuova figura di Jiminy Cricket (*Jesus Christ?*). La riduzione a film di *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, passa come già indicato attraverso una transizione che culmina nella massima semplificazione possibile. L'immagine dinamica di Pinocchio non può essere che la banalizzazione del soggetto divenuto immagine-merce.

Allo stesso tempo, l'immagine-merce meglio riflette la ricostruzione affidando alla stessa l'abilità di immanenza. Per certi versi Disney prepara il pubblico a fuoriuscire dalla Storia, moralmente giustificando la ricerca di verità come affermazione della credenza nel sogno, finzione che giustifichi la realtà. La crisi, prima ancora esistenziale che economica, si può contenere specialmente grazie alla tecnologia, alle manipolazioni del reale ridotto a terreno di conquista. Non a caso il trionfo del film *Slumdog Millionaire*, 2008, è essenzialmente la riproposta del Pinocchio di Disney *outsourced*, esternalizzato, per ridare fiducia prima di tutto al consumatore americano. L'assimilazione dell'Altro, l'egemonizzazione delle realtà vissute e vivibili nello sguardo-medusa si riducono a variazioni del grado di colore-calore. Il melting pot deve per forza essere l'export business: rendere il mondo riflesso di se', e nella tautologia dissolvere finzione e realtà.

La fine della seconda guerra mondiale si celebra non in quale ideologia abbia vinto (il bene che trionfa sul male, la libertà sul fascismo-nazismo), ma nella massima manifestazione della tecnologia: *the Atom bomb*. Sganciare la bomba atomica su degli obiettivi civili ha voluto significare rescindere la tecnologia dall'etica, illuminarne la retorica obbiettività-oggettività. Solo a questo punto l'umano è divenuto quel potenziale manifesto dell'immaginario: il divino. Distanziandosi infinitamente dalla scelta di aver dato ordine finale, 'pura identità come morte', l'umano ha finalmente trasceso se stesso. Dalla fine della seconda guerra mondiale al presente la prassi del capitale è stata di accentuare questo fine. Per questo crediamo che John McMurtry nomini piuttosto che metaforizzi in metastasi questa evoluzione del capitalismo nel suo *The Cancer Stage of Capitalism*. E' il corpo reale, luogo della trasgressione e della Legge, della conoscenza e del linguaggio, ad essere la meta da trascendere per raggiungere l'utopia perfetta del capitale: il valore totalizzante dell'Idea-Spirito. Il consumo totale è la cesura sacra che relega la vita alla morte nella perfezione dell'entropia. Che poi questo svolgimento porti all'immortalità dell'essere è l'ombra assoluta della scommessa pascaliana.

Senza per questo porre in discussione i vari contenuti (capitalismo industriale, tardocapitalismo, neoliberalismo ecc.) del processo sopra delineato il postumano si compie in ogni variante tecnologica di comunicazione. Eppure, per ogni variazione aggregata di apparente espansione dell'essere la manifestazione di ritorno è sublimata

nella coppia sorveglianza-controllo. Il Pinocchio infantilizzato da Disney è la moltiplicazione dello schermo televisivo all'interno di ogni habitat comunitario a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso. Anche se non è ancora la mostruosità cronenbergiana del *Videodrome*, idealizzazione ironica del "villaggio" McLuhaniano, è la presenza stessa del televisore a valorizzare lo sradicamento che tale tecnologia procura. Perno della famiglia atomica, il televisore diventa il meccanismo perfetto per cancellare i confini tra realtà e finzione, così creando a nuovo il mondo nell'istantaneità. L'occhio diventa il ricettacolo della trasformazione in atto, l'immagine dinamica lo sposa al costante fluire. La resistenza implicita al percorso finora illustrato è da scovarsi più sul terreno delle immagini che nelle parole-atto di rivoluzione. Pertanto, gli slogan del maggio francese sono già piccole pubblicità, spettacoli in miniatura. Viene da chiedersi quale sia più efficace nel distogliere l'occhio dallo sguardo che lo acceca: la morte che deve infilarsi dei guanti per passare attraverso lo specchio-liquido che la porta nel suo regno (Jean Cocteau, *Orphée*, 1950), o "sotto l'asfalto la spiaggia"? È il delirio artistico o la mobilitazione desiderante a far perdere la testa a Medusa?

Da *Metropolis* (1927) a *2001: Odissea nello spazio* (1968), il percorso pinocchiesco passa dal corpo in quanto soggetto da controllare all'occhio che tutto sorveglia e controlla. Il dislocamento metonimico è indice dello scomparire progressivo del soggetto fino alla sua riduzione narcisista confermata dalla sorveglianza insita allo sguardo. Per Fritz Lang la critica della tecnologia si ridurrà ad una schematizzazione dicotomica dove Maria nella doppia ambiguità come donna e macchina assume in sé sia la maledizione del mostro di Frankenstein sia la naturalità magica di Pinocchio. Per contro, Stanley Kubrick metterà in risalto l'emanciparsi della tecnologia dall'umano con HAL, il computer di bordo, ponendo l'accento sul pericolo fondamentale della tecnologia come Altro che nel suo sguardo universale è oltre ogni aggancio etico nella finalità del viaggio: *navigare necesse est, vivere non est necesse?* Di fatto l'errore-orrore che Pinocchio cela allo sguardo del lettore prima e dello spettatore poi, si svela come imperfezione: naso che cresce ad ogni bugia. Il fatto che il burattino sia, in fin dei conti, auto-generantesi tramite il linguaggio cortocircuita il logos in un vortice di sofismi approssimativi. Emanciparsi a questo modo dalle fondamenta religiose è sconvolgente in quanto mina alla base il pensiero-linguaggio

stesso. Per la cultura occidentale, l'incipit del Vangelo di San Giovanni *in principio era il Verbo* è rapportabile all'atto della creazione, dove Dio nomina ciò che crea, ma l'auto-referenzialità del linguaggio che scaturisce dalla bocca di Pinocchio dove menzogna e verità sono intercambiabili in quanto riducibili ad un sistema di espansione-riduzione del proprio corpo, della propria presenza nel mondo, riporta alle origini del linguaggio: non più nomi propri poi comuni come dominio del mondo, ma suoni che ritmando il pulsare del corpo scompaiono in esso. A questo punto l'errore-orrore insito in Pinocchio si dissolve trascinando con sé ogni possibile costruzione permessa dal linguaggio, anzi in questo solipsismo immanente è tutto ciò che è comunicabile alterandosi ad essere errore ed orrore. Era forse per questo massimo pericolo che Collodi fa impiccare Pinocchio? E farlo rivivere, passaggio da Giuda a Lazzaro, non sarà una destabilizzazione di ogni atto culturale non importa quale forma esso assumi?

Costretto dal suo pubblico a far rivivere Pinocchio, Collodi non può che trasformarlo infine in bambino come se nella doppia alterazione fosse possibile recuperare quella mina vagante. Così si uccide un burattino sfilato via dalle mani prima ancora di saperlo. Anche per il creatore di Pinocchio la natura deve essere superata se l'umano vuole continuare a fare, e consumare. In questa specie di tautologia epistemologica si compie il dramma del burattino: la trasgressione riportata alle leggi. Walt Disney sminuendo il dramma, riducendo le ansietà del soggetto ad una morale di fondo afferma la capacità del melting pot come formula magica: il sogno americano. Tradotto in altri termini, Disney conferma nel suo spettatore l'incanto dell'egemonia, la formula che rapporta ogni diverso lido alla sua nuova base primaria: America, land of the free. *Arbeit macht frei*, posto come insegna all'entrata del campo di concentramento non stona più come una parodia, un assurdo, ma conferma banalmente la razionalità del progetto: se vogliamo consumare ciò che produce, eccesso o non, il soggetto deve morire. La mano invisibile che ha scritto quelle parole fluisce dallo sguardo di HAL, il progetto deve continuare dato che il corpo non è che scarto.

Rimane un'ultima tappa per questo percorso che attraverso Pinocchio si articola in tre momenti che attendono al postumano: HAL conduce inesorabilmente alla confessione; il cyborg porta al superamento dei generi; la finzione diviene realtà nel suo superamento.

Ogni momento delineato ha alle sue origini la menzogna, finendo per collocarci nella stessa domanda di Žižek enunciata nell'articolo "L'ideologia nell'epoca post-ideologica": "... perché, in questo nostro preciso momento, c'è un tale rinnovato bisogno di Menzogna per mantenere il sistema sociale?" (27). Da Hal alla Reality TV è lo sguardo a padroneggiare il campo: l'occhio dello spettatore si riflette in quello dei partecipanti. Che li neghi, li deridi, o li assolvi in quanto intrattenimento non fa differenza. E' lo sguardo stesso ad essere maestro delle cerimonie. Quello che comporta è il disporsi verso questo meccanismo di infinita seduzione, gli atteggiamenti che ne derivano sono semplicemente manifestazioni o contenuti del processo eternizzato. Nella ripetibilità la chiave del successo assurge a pratica di vita, imponendo al corpo la mimesi della riflessione emotiva. Nella confessione da HAL ai partecipanti, confessione che delinea la strumentalizzazione del gioco imposto, è il binomio controllo-sorveglianza a trasformarsi nel piacere narcisista. Individuato da Mark Andrejevic in *Reality TV: the work of being watched*, l'idea che essere sorvegliati come in un programma di reality tv sia uno stimolo al narcisismo imperante porta di conseguenza alla distruzione del confine tra pubblico e privato, trasmuta il soggetto visibilmente in oggetto-feticcio, e immette ogni spettatore nel circolo vizioso del voyeurismo. Siamo di nuovo all'auto-referenzialità di Pinocchio, solo che partendo dalla finzione abbiamo oltrepassato la realtà.

Donna Haraway nel saggio fondamentale agli studi del cyborg del 1991 "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century"(28), versione rifatta del saggio originale del 1985, nell'ambiguità che contraddistingue la presentazione del suo discorso teorizza tramite il cyborg il superamento della problematica dei generi. Nella sua traccia di come il corpo umano sia già un cyborg, misto di organico e tecnologico, si rimanda alla questione taciuta che segue discreta lo sviluppo del discorso. Non sarà che questa trasformazione, indiscussa, sia la manifestazione di un sottofondo fanatico e religioso al tempo stesso che aspira a lasciare la mortalità dell'involucro-corpo per assicurarsi l'immortalità del pensiero? Il Pinocchio di Disney è già formalmente bambino, la sua trasformazione è già avvenuta: immagine dinamica a sostegno di una ideologia. Non di certo quello di Collodi che rimane problematico e che la versione di Benigni accentua anche dopo la sua

trasformazione in sangue e carne. Ma, e questo è punto fondamentale: il David-Pinocchio di Spielberg è precisamente l'anello che lega l'umano alla transustanziazione: dal corpo all'entità metafisica. Ritroviamo il nesso del nostro percorso iniziale: da Shelley a Spielberg, da Collodi a Benigni. Sia l'autore che il regista italiano pongono il rapporto con la natura come necessario, possiamo indicarne a proposito una posizione ecologica. L'autrice inglese ed il regista americano d'altro canto anche se divergenti nella loro lettura della tecnologia, attendono al problema metafisico che la loro creazione annuncia, trascendendo di fatto la natura.

Rimane da smascherare l'ultima menzogna. Per questo dobbiamo riportarci ad un altro momento del nostro tragitto: il rapporto tra Pinocchio e immigrazione italiana in America. Riprendiamo le parole di Bondella: '... *I Soprano* rappresentano anche il culmine storico di in lungo processo di assimilazione delle immagini italiane di Hollywood nella corrente principale della cultura americana'. Ecco, è in questo processo di assimilazione che troviamo il culmine del percorso di Pinocchio. Nel corpo che diventa spettacolo possiamo collassare ogni variazione di lettura critica finora eseguita. Non più finzione né realtà, la rappresentazione è infinita, illimitata, a dispetto delle varie posizioni assumibili che si rifanno a *I limiti dell'interpretazione* di Eco, il quale cautamente aveva posto dei picchetti specifici all'interpretazione già nei primi anni novanta del secolo scorso nel pieno dello tsunami postmoderno. David Chase, padre padrone di Tony Soprano, capomafia e perno del programma, agisce in due maniere per svelare la menzogna, immettere infine dei limiti. Nel personaggio di Tony, crea con malizia e ludico fare una nuova versione di Pinocchio che si riflette in almeno due film che niente hanno a che vedere con il genere del gangster italiano: *Bladerunner* del 1982, il secondo, del 1998, *Truman Show*. Entrambi film derivati da testi di Philip K. Dick. Nel primo, la domanda che viene posta è: cosa vuol dire essere umani? Nel secondo la domanda è: quali sono i confini dell'umano? Praticamente le due domande si assommano in: perché l'umano? La risposta di *Bladerunner* è paranoicamente ambigua, la ritroviamo adeguata ad una piattaforma fluida in Haraway. Nel *Truman Show*, la risposta si trasforma in una critica del binomio controllo-sorveglianza che deriva dal discorso religioso prima capitalistico poi. La libertà è un aspetto critico dell'auto-riflessività?

Vale un distinguo che afferma Collodi piuttosto che Shelley: il Tony-Pinocchio cresce, invecchia, agisce all'interno del linguaggio, ne percepisce wittgensteinianamente l'aspetto terapeutico, *ma non può essere altro che se stesso*. Non era questo il progetto iniziale di Collodi? Mostrare tramite la finzione, una fiaba, la delineazione di cosa si intendeva per industrializzazione, ponendo la natura come limite insormontabile? Chase si ritrova con un pubblico che vuole non educare ma sottoporre a terapia linguistica, ricondurre ogni spettatore ammaliato dal nuovo Pinocchio, un Pinocchio bloccato che ogni sguardo vorrebbe condurre verso un qualche oltre, ad intervenire criticamente nei vari ambienti tecnologici di comunicazione. In breve, la scommessa fallisce, dato che David Chase finisce per prendere per mano Tony Soprano, da personaggio diventa figlioccio avvicinandosi troppo ad un ruolo già prescritto. Solo due sono le scelte a lui date dal pubblico che ha creato: ucciderlo ovvero rinnegarlo, o farne *soap opera*. Rimane solo una maniera per smascherare questa menzogna così seducente. La terapia visiva fallisce nel tempo, il televisore come occhio dell'uragano informatico può essere solo spento. Così fa: l'ultimo episodio finisce *media res*, improvvisamente lo schermo televisivo si oscura. Nessuna musica, nessun titolo di coda per dei secondi. Il postumano si dissolve così, nella volontà di un'azione necessaria: spegnere le nuove tecnologie di comunicazione. In principio era l'azione.

William Anselmi, Lise Hogan

Note

1. B. Logan, "Does this man really think the Holocaust was a big joke?", <http://www.guardian.co.uk/culture/1999/jan/29/awardsandprizes>, Traduzione degli autori (T.A.)
2. Si veda, W. Anselmi, "*Ars bellica*, or how Spielberg Read *Pinocchio* to Benigni in the Land of the Free", in *Quaderni d'Italianistica*, Volume XXV, No. 1, 2004, pp. 93-119.
3. L. Simonato, "Siamo tutti Pinocchio", www.deagostini.it/dea/notizie/pinocchio.html.
4. Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1975, pp. 326-327.
5. A proposito del linguaggio come virus oltre alla canzone di Laurie Anderson "Language is a virus" dall'album *Home of the Brave* (1986), si veda il film canadese *Pontypool*, 2009, tratto dal romanzo di Tony Burgess, *Pontypool Changes Everything*. Sia la canzone che il film illustrano in maniera ironica l'aspetto ontologico del linguaggio.
6. F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, p.106.
7. *Ibid.*, pp. 108-109.
8. I. Wallerstein, *Historical Capitalism with Capitalist Civilization*, Verso, London-New York 1983, p. 25.
9. *Ibid.*, p. 37.
10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 76.

12. Raiz, "W.O.P", 2004.

13. S. J. LaGumina, *WOP! A Documentary History of Anti-Italian Discrimination*, Guernica, Toronto 1999, p.12.

14. *Ibid.*, p.15

15. *True Romance* (1993), Regia di Tony Scott, scena 15: The Origins of the Antichrist.

16. J. Guglielmo, S. Salerno, *Are Italians White? How Race is Made in America*, Routledge, New York-London 2003, p. 1.

17. *Ibid.*, p. 9.

18. *Ibid.*

19. E. Lazarus, "The New Colossus", <http://www.statueliberty.net/statue-of-liberty-poem.html>

20. R. Wunderlich, T. J. Morrissey, *Pinocchio Goes Postmodern. Perils of a Puppet in the United States*, Routledge, New York-London 2002, p. xiv

21. G. A. Foster, *Performing Whiteness. Postmodern Re/Constructions in the Cinema*, SUNY, Albany 2003, p. 3.

22. *Ibid.*, p.30

23. P. Bondanella, *Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, Continuum, New York-London 2006, p. 176.

24. *Ibid.*, p. 297.

25. W. Anselmi, L. Hogan, *L'immagine della parola. Verso una nuova oralità*, testo inedito. Gli autori tracciano lo sviluppo della neo-oralità come conseguenza del trionfo del mondo dell'immagine dinamica. Ciò pone l'individuo all'interno di un circuito mediatico, narcisista e auto-referenziale, dove la parola scritta come riflessione è stata scavalcata dall'emotività che emana dall'immagine, e che pone come confine del sapere l'istantaneità.

26. M. I. Pinsky, *The Gospel According to Disney. Faith, Trust, and Pixie Dust*, Westminster John Knox Press, Louisville-London 2004.

27. S. Zizek, "L'ideologia nell'epoca post-ideologica: cinque tesi", in *Nuovi Argomenti*, N. 49, Gennaio-Marzo 2010, p. 158.

28. D. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp.149-181.