

Il Pinocchio di Paolo Fabbri

Stefano Traini

Abstract. Paolo Fabbri has dealt with Pinocchio over the years on several occasions, showing a passion for Collodi's puppet that bordered on obsession. In this article I try to reconstruct Paolo Fabbri's studies on Pinocchio, highlighting on the one hand the recurring themes and the main interpretative lines, on the other the tools used and the methodological choices. The work was also carried out by consulting the materials collected by Fabbri, now preserved at the "Paolo Fabbri" Library in Palermo, in Palazzo Tarallo.

1. Introduzione

Della passione di Paolo Fabbri per Pinocchio abbiamo alcune prove storiche. Innanzitutto, una conferenza tenuta nel luglio 1967 presso il Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino dal titolo "Analyse structurale de Pinocchio". Si trattava del "Primo seminario internazionale sui metodi d'analisi del racconto" e Aldo Rossi (1967) nella sua cronaca ricorda che il seminario si svolgeva "intorno a Propp" e più precisamente sulla *narratività*, transcategoria che all'epoca si stava imponendo con forza. Partecipavano al convegno – tra gli altri – Alan Dundes, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Umberto Eco, Paolo Fabbri appunto. Della relazione di Fabbri, tenuta in francese e citata da Gérard Genot (1970) e da Fernando Tempesti (1972), abbiamo oggi una registrazione audio lacunosa di cui abbiamo provato a fare una trascrizione e una ricostruzione¹. Fausto Colombo (1994, p. 96) segnala che nello stesso anno – il 1967 ma prima del seminario di Urbino – Fabbri ha tenuto un intervento dal titolo "Structures narratives et structures sociales dans Pinocchio" presso l'École Pratique des Hautes Etudes, in occasione di un seminario di Greimas². Il 19 agosto 1998 Fabbri partecipa a un programma televisivo di RAI Educational parlando di Pinocchio e della semiotica (cfr. Fabbri 1998b). Nel luglio 2001, sempre presso il Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino, Fabbri organizza, insieme a Isabella Pezzini, il convegno "Le avventure di Pinocchio". La sua relazione viene dapprima pre-pubblicata, nel 2002, nei Documenti di lavoro del Centro di Semiotica e Linguistica di Urbino (trascrizione parziale di Nicola Dusi, cfr. AA.VV. 2002a), quindi pubblicata in una forma più completa nel volume *Le avventure di Pinocchio* a cura dello stesso Fabbri e di Isabella Pezzini (Meltemi, 2002), quindi ripubblicato ancora nel 2012 (in Fabbri e Pezzini 2012). Va anche ricordato che nell'autunno del 2002 Fabbri è stato Visiting Professor presso il Department of Italian Studies di UCLA, Los Angeles, dove ha tenuto un corso proprio su Pinocchio: se ne parla nell'intervista rilasciata a A. Filippi, in cui Fabbri torna su alcuni aspetti semiotici di Pinocchio (cfr. Fabbri 2004). Se aggiungiamo che scrivendo di Fellini e soprattutto del suo Casanova, Fabbri ha diverse volte chiamato in causa Pinocchio (cfr. Fabbri 2019), ecco che la sua passione per il burattino di Collodi, ampiamente condivisa peraltro con il celebre regista riminese, assume i tratti dell'ossessione. Nell'arco della sua vita Paolo Fabbri non ha mai smesso di pensare a

¹ Per l'intervento di Fabbri si veda: <https://lc.cx/4NKuh8>. La trascrizione, a cura di Maria Viola Zinna, è in appendice a questo articolo.

² In una conversazione con Francesco Marscianni visibile in rete, Fabbri ricorda di aver fatto, prima di Urbino, un intervento su Pinocchio nel seminario che Greimas organizzava presso l'Istituto Poincaré nel periodo in cui vedeva la luce *Semantica strutturale*. Si veda: www.marscianni.net/seminario/pf-intervista1/. È probabilmente questa la relazione di Fabbri che Greimas cita nel suo saggio sugli oggetti di valore (Greimas 1973, trad. it. p. 27).

Pinocchio, ricercandone periodicamente i suoi tratti semiotici, e posso assicurare che questa passione/ossessione è confermata dai numerosi libri e dai materiali (appunti, note, osservazioni) su Pinocchio accumulati negli anni da Fabbri, oggi visibili e consultabili presso la Biblioteca “Paolo Fabbri” di Palermo, a Palazzo Tarallo. Mi sembra utile oggi riprendere questi studi sia per ricostruire i motivi ricorrenti delle sue analisi, sia per trarne dei suggerimenti metodologici.

2. Linee di analisi

Un primo punto messo in evidenza da Fabbri già nella sua conferenza del 1967 su cui poi torna in diverse occasioni è la *struttura paradigmatica della reciprocità*. All’inizio abbiamo un padre forte (Geppetto, essere umano demiurgo) e un figlio debole (burattino imperfetto): il padre dà molto a Pinocchio, fa dei sacrifici per lui, si indebolisce vendendo i vestiti per avere in cambio i soldi per un Abbecedario. Da parte di Pinocchio non c’è riconoscenza: Pinocchio scappa, abbandona la casa. Da qui tutta la prima parte in cui il padre cerca il burattino-figlio. A un certo punto però c’è una inversione ed è Pinocchio che comincia a cercare il padre. Il figlio, diventato più forte, ricerca il padre debole. Alla fine, come sappiamo, lo trova e va a vivere con lui. Insomma gli restituisce tutto in un’ottica di *reciprocità*. Dice Fabbri che lo scopo della sua ricerca non è affatto diventare un uomo: è trovare il padre. Nel testo c’è una lunga fase di formazione di Pinocchio, sul modello del *Bildungsroman*, e una fase breve finale che è il compimento dell’operazione fondamentale: rendere al padre (Fabbri 1998b). L’agente di questa inversione, secondo Fabbri, sembra essere la Fata-madre: è lei che spinge Pinocchio a cercare il padre e alla fine è lei che determina la metamorfosi decisiva. Pinocchio da un certo punto in poi è forte perché ha una fata-madre che lo assiste e lo guida. Peraltro la struttura della reciprocità sembra caratterizzare l’intera vicenda: per avere, Pinocchio deve dare (per avere gli zecchini da Mangiafoco, deve sacrificare la sua vita; per avere la trasformazione dalla Fata, deve studiare e lavorare); se ha avuto, deve restituire: è quanto avviene con il padre.

Un altro punto su cui Fabbri insiste già nella conferenza del 1967 è il ruolo di Pinocchio in quanto *intermediario tra mondo della natura e mondo della cultura*. Secondo Fabbri c’è una sequenza da questo punto di vista cruciale: è quella in cui Pinocchio si convince, in seguito all’azione persuasiva e fraudolenta del Gatto e della Volpe, che gli zecchini di Mangiafoco possono essere seminati e possono moltiplicarsi in modo miracoloso. Qui Fabbri vede una commistione tra culturale e naturale: il denaro appartiene a una dimensione culturale, ma l’idea che possa crescere come una pianta è del tutto naturale. Pinocchio, che appunto sembra svolgere un ruolo di intermediario tra natura e cultura, crede in questa possibilità. L’episodio si conclude con la delusione e la rabbia di Pinocchio per l’inganno subito. A seguire il burattino si reca in città, e precisamente nel tribunale della città, dove trova una sorta di giudice-scimmione che lo punisce mandandolo in carcere: questa punizione sembra assurda ma secondo Fabbri Pinocchio finisce in prigione proprio per aver confuso natura e cultura. In questo modo diventa chiaro che non è possibile seppellire dei soldi immaginando che possano crescere come una pianta. I colpevoli, pertanto, non sono il gatto e la volpe: il colpevole è chi ha creduto in una commistione indebita. Dopo qualche mese c’è un’amnistia e qui avviene qualcosa di paradossale: le amnistie valgono per i colpevoli, non per gli innocenti, quindi Pinocchio per usufruirne deve riconoscersi colpevole. Ma colpevole di cosa? Colpevole, appunto, di aver confuso la natura e la cultura. Pinocchio, quindi, riconosce la sua colpa. Questa sequenza paradossale sembra invertire il corso degli eventi. Fabbri dice che funziona come una sorta di interruttore per cambiare la corrente, per dare un’inversione di marcia.

Sempre nella conferenza del 1967 Fabbri prova anche a riflettere su un modello attanziale, in modo però – almeno sembra – ancora molto rudimentale. In questa prospettiva si pone il problema di identificare l’obiettivo del Pinocchio-Soggetto e Fabbri prova a dire che l’obiettivo di Pinocchio è quello di divenire membro della società (acculturata): per fare questo compie un tragitto tra i due mondi di cui è intermediario: da non-umano (vegetale/animale) a umano. Inoltre, da una prospettiva questa volta sintagmatica, Fabbri prova a individuare anche delle sequenze che sembrano ripetersi: *peccato, punizione, redenzione, ricompensa*. Non sempre le sequenze sono tutte presenti, ma la struttura sembra una costante morfologica. È l’idea proppiana (tema del seminario di Urbino) di una simmetria della forma narrativa

che in seguito verrà pienamente sviluppata da Genot (1970) il quale, come ho già sottolineato, cita indirettamente Fabbri.

Questi temi, ripresi anche in Fabbri (1998b e 2004), meritano una riflessione. Innanzitutto Fabbri mette in evidenza un tratto fiabesco del Pinocchio collodiano: la ricerca del padre con lo spostamento in spazi anche molto lontani è una tipica azione dell'eroe delle fiabe che deve acquisire un oggetto in un altro reame (Propp 1928). A partire dalla centralità della ricerca del padre alcuni studiosi hanno trovato delle analogie con la novella *Rosso Malpelo* di Verga pubblicata nel 1878 (Marcheschi 1995): non so fino a che punto il riferimento possa tenere perché è vero che come Pinocchio il piccolo Rosso Malpelo ricerca il padre (Mastro Misciu), ma Geppetto e Pinocchio si ritrovano mentre sia Mastro Misciu sia Malpelo muoiono nella cava dimenticati da tutti, il realismo tragico di Verga è del tutto assente in Collodi, e anche dal punto di vista plastico in Verga il padre muore nelle profondità di una cava seppellito dalla sabbia (verticalità) mentre in Collodi la ricerca di Geppetto avviene sulla terraferma e nel mare (orizzontalità). Tuttavia è anche vero che Malpelo è "ringhioso e selvatico" un po' come Pinocchio, invisce contro i maltrattamenti e i soprusi subiti dal padre e soprattutto ha degli "occhiacci" proprio come il burattino collodiano: "occhiacci invetrati", "occhiacci spalancati", "occhiacci grigi". Pietro Paolo Trompeo (1942) segnala invece *Les Aventures de Télémaque* di Fénelon, un libro che ai tempi di Collodi era molto letto da ragazzi e adulti. Anche lì c'è un ragazzo che ricerca il padre perduto e creduto morto; anche lì il ragazzo giunge a piena maturità dopo una serie di esperienze e di (dis)avventure; anche lì ci sono personaggi positivi che vorrebbero aiutare il protagonista e tentatori che vorrebbero farlo deviare; in Fénelon Minerva dagli occhi azzurri prende l'aspetto del vecchio Mentore e solo alla fine rivela la sua divinità, un po' come la Fata dai capelli turchini di Pinocchio; per non dire che Cipro, l'isola di Venere piena di falsi piaceri, sembra proprio il Paese dei Balocchi. Del resto il titolo, *Le avventure di Pinocchio*, sembra rimandare inequivocabilmente a *Le avventure di Telemaco*. Lo schema narrativo di Collodi, con la ricerca del padre al centro della struttura drammaturgica, sembra ripreso dunque da Fénelon, anche se Trompeo sottolinea che in Collodi c'è quella grazie artistica che manca nel romanzo pedagogico di Fénelon, oggi del tutto superato perché intriso di "classicismo da antiquariato".

Fabbri insiste sul fatto che alla base di questa ricerca c'è una *struttura di reciprocità*, o se si vuole c'è la forma di circolazione tipica del dono. Pinocchio acquisisce tutto ciò che gli viene donato, consuma tutto senza mai rendere (dalle pere a tutto il resto): Pinocchio è un "consumatore vorace senza restituzione" (Fabbri 1998b, p. 3). Questo fino a quando non comincia la *restituzione al padre*, diciamo dal ventre del pesce-cane in poi. Parallelamente si gioca però un'altra partita: Pinocchio è un *burattino intermediario* tra il mondo della natura – vegetale e animale –, e il mondo della cultura che caratterizza gli uomini. Pinocchio è uno *shifter* tra due mondi sempre in una posizione ibrida, dice Fabbri (2004). Ma questa sua essenza ibrida, questa oscillazione continua tra il mondo della natura e il mondo della cultura, fa emergere una struttura mitica che sembra svilupparsi parallelamente a quella fiabesca. È a questa componente mitica che Fabbri dedica il suo intervento di Urbino del 2002 (ripubblicato nel 2012).

Secondo Fabbri il "mitismo" può avere due accezioni. Nella prima è una valenza che si mantiene costante in diverse trasposizioni. Un modo per accedere a questo mitismo potrebbe essere quello di reperire dei tratti figurativi in altri miti. Per esempio in Edipo: il nome di Edipo significa "piede gonfio" e in effetti Pinocchio si brucia i piedi, scalcia la porta della fata e il piede vi rimane incastrato, da ciuchino si rompe una zampa. Oppure in Dedalo, che è il primo fabbricante di "automi" e ha un figlio disubbidiente che fa una brutta fine. Non è questa, però, la strada giusta. La seconda accezione guarda alla lezione di Lévi-Strauss (1958): questi dice, com'è noto, che il mito rende partecipative e compresenti sul piano immaginario della narrazione contraddizioni che sono intrattabili sul piano della realtà. Il racconto mitico racconta delle contraddizioni senza risolverle. Per questo è opportuno scendere nei livelli più profondi della significazione e ci si accorge che Pinocchio è sempre in bilico tra uno stato vegetale/animale e uno stato umano: "C'è un Pinocchio che aspira a diventare bambino, un altro che intende durare o regredire nel suo essere vegetale" (Fabbri 2012, p. 217). Più precisamente, Pinocchio oscilla tra i due valori semantici profondi "natura" e "cultura" senza individuarne uno dei due in modo definitivo: "Questo personaggio ambivalente tra natura e cultura è un trickster soggetto di metamorfosi, in equilibrio instabile tra le proprietà antinomiche della natura e della cultura" (Fabbri 2012 pp. 217-218). Ma Pinocchio è sempre in bilico anche tra "vita" e "morte": da un lato infatti spirigiona energia e vitalità, mostrando un netto attaccamento alla vita; dall'altro sfiora sempre la morte: quando sta per

essere bruciato da Mangiafoco, quando viene impiccato dagli assassini, quando rifiuta le cure in casa della Fata, quando rischia di essere fritto dal pescatore-verde, quando viene gettato in mare nello stato di asino, quando finisce nel ventre del pesce-cane, quando è stremato dal lavoro al bindolo, ecc. Identificati dei mitismi a livello profondo, Fabbri prova a vedere se si possono identificare analoghe “strutture partecipative” anche nel livello discorsivo. Sul piano attoriale Pinocchio è un ibrido: animato e inanimato, animato-uomo e animato-animale, inanimato eppure dotato di linguaggio, in grado di parlare anche con gli animali. Sul piano temporale: Manganelli (1977) dice che i tempi in Pinocchio sono sempre improbabili e assurdi e secondo Fabbri “Pinocchio sta nel contempo: abita ‘partecipativamente’ il tempo cronico, consequenziale del racconto e quello reversibile e metamorfico del mito” (Fabbri 2012, p. 220). Sul piano spaziale, come rileva Barcellona (2012) Pinocchio vive in uno spazio della casa – chiuso, disforico, spazio della colpa – e in uno spazio esterno – aperto, euforico, spazio anche del contrappasso. C’è però anche qui una circolarità, perché la narrazione torna a uno spazio chiuso di partenza, questa volta però euforico (o almeno sembra).

3. Il Casanova di Federico Fellini e Pinocchio

Com’è noto Fabbri dava grande importanza alle traduzioni, anzi alle traduzioni intersemiotiche che lui definiva *transduzioni* (Fabbri 1998a). Per quanto riguarda nello specifico le trasposizioni cinematografiche, a parte qualche giudizio negativo sul film di Benigni del 2002 (Fabbri 2004) e qualche riferimento al Pinocchio di Walt Disney e allo sceneggiato di Comencini, Fabbri non si sofferma sui film dedicati a Pinocchio: si sofferma però – e molto – sul Casanova di Fellini (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), un film molto legato, indirettamente, a Pinocchio. Fellini era affascinato da Pinocchio,³ ha spesso pensato a un film su Pinocchio e aveva già in mente attori ben precisi per il suo trattamento (Roberto Benigni, Paolo Villaggio), ma il progetto non è mai arrivato in fase di realizzazione. Tuttavia quando ha deciso di fare un film su Casanova gli è tornato in mente proprio Pinocchio. Nelle sue note Fellini (1980) confessa che la lettura della *Storia della mia vita* di Giacomo Casanova lo aveva deluso: quella elencazione arida di fatti ammassati in modo quasi statistico lo aveva infastidito, annoiato, disgustato. Da lì l’idea di raccontare la storia di un uomo di fatto mai nato, le avventure di uno zombi, le vicende di questa “funebre marionetta” senza idee personali, senza sentimenti, senza carattere, che vive gli eventi con una “raggelante ipnotica iterazione”. “Un film astratto e informale sulla “non vita”, dice Fellini (1980, p. 176): “Non ci sono personaggi, né situazioni, non ci sono premesse né sviluppi né catarsi, un balletto meccanico, frenetico e senza scopo, da museo delle cere elettrizzato. Casanova-Pinocchio”. Ecco, per raccontare la vita del suo vuoto e inesistente Casanova che osserva la realtà con occhio vitreo senza intervenire con un giudizio e senza interpretarla con un sentimento, Fellini pensa al burattino di Collodi. Il film mai realizzato sul burattino collodiano trova spazio in un nuovo progetto cinematografico in virtù di una omologia. Fellini vede il suo Casanova come un burattino senza personalità e senza sentimenti, che vive innumerevoli avventure amorose con ripetitività meccanica, e che non fa nulla per uscire da questa condizione di “non-vita”.

Così il Casanova infantile, vuoto e senza personalità di Fellini fa sesso come una sorta di marionetta – al ritmo di un *carrillon* a forma di uccello meccanico – con varie donne assai particolari: con suor Maddalena sotto lo sguardo dell’ambasciatore francese a Venezia; con Annamaria, giovane sarta anemica che sviene spesso; con la modella Romana in una gara di resistenza sessuale con tanto di pubblico in casa dell’ambasciatore inglese a Roma; con la marchesa Durfé a Parigi, che lo crede a conoscenza del segreto della pietra filosofale; con la giovane francese Enrichetta, che solitamente si traveste con abiti maschili. Le infatuazioni del Casanova-Pinocchio felliniano sono vacue e quasi sempre finiscono con grandi delusioni: si innamora di Enrichetta, che alla fine parte senza dirgli niente; di Isabella (figlia dell’entomologo Moebius), che gli promette di raggiungerlo a Dresda in una locanda in cui non si presenterà; di una donna-gigante che lavora in un circo ed è sempre accompagnata da due nani. Soprattutto si innamora di Rosalba, la bambola meccanica che trova nel castello del duca di

³ Nel film *La voce della luna* il malinconico Ivo (Roberto Benigni), chiamato Pinocchietto dalla nonna, nella sua stanza in casa della sorella ha un pupazzo di Pinocchio che conserva ancora da adulto.

Württemberg e con la quale dapprima balla uno straordinario valzer malinconico e poi ha un rapporto amoroso poeticamente meccanico, sentimentale e algido. Con la prodigiosa “marionetta senza fili” Casanova trova subito un’intesa, i due in un certo senso si riconoscono come nel Gran Teatro di Collodi Arlecchino e Pulcinella riconoscono Pinocchio: sono personaggi simili, “consanguinei”, “burattini” che condividono fattezze, provenienze, destini.

Non è un caso che Roland Barthes nel suo *La camera chiara* (1980) si sia soffermato proprio sulla scena del ballo con la bambola meccanica. Com’è noto in questo suo libro-testamento Barthes riflette sulla fotografia proponendo una dicotomia diventata poi celebre: da un lato c’è lo *studium*, una sorta di coinvolgimento culturale che la foto esige dal suo spettatore, dall’altro c’è il *punctum*, un elemento che, all’interno della foto, “ferisce” lo spettatore, lo colpisce in modo inaspettato. Lo *studium* è sempre codificato mentre il *punctum* non lo è: il *punctum* è latente, è l’emergenza di un effetto insolito e sorprendente. Ebbene nel frammento 47 del libro Barthes racconta che un giorno, dopo aver guardato le foto della amatissima madre, era andato a vedere con degli amici il *Casanova* di Fellini. Era triste, il film lo annoiava, ma alla scena in cui Casanova si mette a ballare con la bambola meccanica viene preso da una sorta di stupore, da una “acutezza atroce e deliziosa”, come se stesse subendo gli effetti di una strana droga. Barthes si dice sconvolto da ogni dettaglio della bambola: “la snellezza, l’esilità della silhouette, come se non ci fosse un po’ di corpo sotto il vestito appiattito; i guanti consunti di seta bianca; l’acconciatura con quel pennacchio un po’ ridicolo (ma che mi commoveva), quel volto imbellettato e tuttavia personale, innocente: un che di disperatamente inerte e tuttavia di disponibile, di offerto, di amante, come di impulso angelico di ‘buona volontà’” (Barthes 1980, p. 116). Barthes sente che si tratta di un sentimento d’amore e aggiunge: “In fondo, non ero forse innamorato della bambola meccanica felliniana? Non si è forse innamorati di certe fotografie?” (*ibidem*) Barthes durante il giorno aveva guardato le foto della madre e ora si trova di fronte a un *punctum* cinematografico che è una pena d’amore e di pietà che coinvolge la figura materna.

Paolo Fabbri (2019), che ha molto riflettuto su questo frammento barthesiano, nota che dapprima Barthes guarda il film dalla prospettiva dello *studium*, cogliendone la trama ma di fatto annoiandosi; poi viene “punto”, “ferito” dalla scena del ballo (*punctum*); arriva quindi a chiedersi se si sia innamorato della “jeune automate” di Fellini; e infine vi riconosce la propria madre che aveva rivisto prima in certe foto, provando una grande pietà. Fabbri è colpito dalla rilettura felliniana del Casanova attraverso il “mito pinocchiesco” e suggerisce alcuni possibili parallelismi: si potrebbero riconoscere il Gatto e la Volpe nella coppia di prostitute londinesi (madre e figlia) che spogliano Casanova di ogni avere e lo spingono fino al suicidio (che dovrebbe avvenire per annegamento, come il ciuchino mazzerato di Collodi); si potrebbe riconoscere Lucignolo in Edgard, l’amico drogato che recita versi di un poeta cinese; si potrebbe riconoscere il Paese dei Balocchi nel circo londinese dove Casanova incontra la Gigantessa e la Balena (una straordinaria sequenza di quadri circensi); si potrebbe confrontare l’incontro orgiastico degli attori veneziani nel teatro di Dresda con la festa di Pinocchio nel Gran Teatro dei Burattini di Mangiafoco, dove tutte le marionette saltano e ballano fino all’alba. Nel circo è presente la Balena, la Grande Mouna, e un imbonitore richiama la folla con parole scritte dal poeta Andrea Zanzotto:

The Great Mouna! La regina delle balene! Il Leviatano di Giona! Tutti quanti possono entrare, il ventre è ancora caldo: è una balena femmina. Guardate, la sua bocca vi invita ad entrare. Avete paura? Chi non entra nel ventre della balena non troverà mai il suo tesoro: così dice l’antico libro della saggezza. Entrate e vedrete, giù per la gola e ancora più in fondo, nella pancia della Grande Mouna. La Mouna è una porta che conduce chissà dove, un muro che devi buttare giù. La Mouna è una ragnatela, un imbuto di seta, il cuore di tutti i fiori. La Mouna è una montagna bianca di zucchero, una foresta dove passano i lupi, è la carrozza che tira i cavalli. La Mouna è una balena vuota, piena d’aria nera e di lucciole, un forno che brucia tutto. La Mouna, quando è ora, è la faccia del Signore; è la sua bocca. È dalla Mouna che è venuto fuori il mondo con gli alberi, le nuvole, gli uomini; uno alla volta, di tutte le razze: dalla Mouna è venuta fuori anche la Mouna... Evviva la Mouna, la Mouna, la Mouna...

Il Pinocchio collodiano entra in un pesce-cane maschio, il Casanova felliniano entra in una balena femmina. La Mouna veneziana di Zanzotto rielabora *La Figa*, poesia di Tonino Guerra in dialetto romagnolo: “*La figa l’è una muntagna / biènc ad zòcar / una forèsta in do ch’e’ pasa i lop / l’è la caròza ch’la tòira*

i caval; / la figa l'è una balèna svòita / pina ad aria nira e ad lòzzli". All'interno della balena Casanova trova una lanterna magica che proietta per lo più immagini del sesso femminile (disegnate da Roland Topor): alcune astratte, con triangoli e spirali; altre figurative, con occhi e ghigni. Vi sono elementi d'atmosfera nel Casanova di Fellini che richiamano il Pinocchio di Collodi: l'oscurità (bellissima la scena dell'evasione dal carcere dei Piombi, con Casanova che guarda dall'alto, e per l'ultima volta, una Venezia lunare, fatta di cupole immaginarie); la nebbia, che è presente in tutte le città visitate dal protagonista e che limita ulteriormente la visibilità, come avviene negli spostamenti notturni di Pinocchio; l'acqua: all'inizio, nel pieno del carnevale veneziano, si tenta di far emergere dal Canal Grande una gigantesca effigie del capo della dea Luna ma l'operazione fallisce e il capo sprofonda nell'acqua del mare; ma poi c'è il mare visibilmente finto che Casanova cerca di attraversare su una barchetta a remi in una notte tempestosa (come Geppetto che prova a remare verso il Nuovo Mondo) e l'acqua del Tamigi dove Casanova tenta di suicidarsi. Certe atmosfere vischiose e rarefatte del Casanova di Fellini evocano in modo vivido il Pinocchio collodiano, così come certi luoghi come il circo o certe scene di evidente finzione teatrale. I paesaggi sono ristretti, minimalisti e stilizzati come quelli collodiani, in contrasto con gli orizzonti aperti che Kubrick aveva immaginato per il suo *Barry Lyndon* (1975), altro capolavoro di memorie settecentesche.

Ma è la scena del ballo con l'automa che catalizza prevalentemente l'interesse del Paolo Fabbri. Si possono individuare delle sequenze: (i) l'avvicinamento di Casanova e un primo abbraccio alla bambola; (ii) una carezza e un secondo abbraccio di Casanova a cui segue subito un allontanamento di lei; (iii) un chiaro segnale della bambola e l'inizio del valzer. Casanova condivide con la bambola la natura d'automa e il ballo tra i due diventa un moto circolare e ripetitivo di marionette che sembrano dervisci danzanti, un moto reso ipnotico dal suono del *glockenspiel* e dalla dissonanza profonda del tritono, il celebre *diabolus in musica*. Segue un rapporto sessuale di passionalità meccanica, tra due esseri artificiali che si muovono in sincronia con gesti automatici.

Soprattutto, Fabbri suggerisce di osservare il valzer con l'automa pensando a uno sdoppiamento di Casanova, sul modello di quanto avviene nella parte finale del Pinocchio di Collodi: lì il Pinocchio ormai umano osserva il suo doppio burattino, qui il Casanova umano ma con la sua "lignea individualità" balla con il suo doppio, che per Fellini è una marionetta-donna. Però mentre in Collodi non abbiamo un Pinocchio anziano che ripensa alle sue avventure, in Fellini abbiamo un Casanova ormai vecchio, bibliotecario scorbutico che vive presso il castello Dux, in Boemia, e che con occhi rosso-fuoco rincorre i fantasmi del passato e immagina un ultimo ballo con Rosalba – la bambola meccanica che ancora è presente nella sua memoria – in una Venezia di ghiaccio. A film finito, Fellini ricorda "la faccia stravolta di Sutherland, da cavalluccio marino, il suo sguardo stupito e allarmato, il suo sorriso lieve e stregato mentre gira allacciato alla bambola meccanica in un eterno girotondo, con i mutandoni di lana e il mantello da Dracula, nella Venezia ghiacciata, quell'inesausto Pinocchio che non gliel'ha fatta a diventare un bambino 'per bene'" (Fellini 1980, p. 178). Il Casanova di Fellini è una marionetta che vuole restare se stessa, nel suo mondo naturale e ripetitivo: è un mondo sclerotico, che non ammette cambiamenti e che evoca la morte. "La morte, grande amica degli spiriti generosi e sventurati", dice Casanova con rassegnazione in un momento di pericolo.

4. Sviluppi di ricerca e note metodologiche

Rileggere gli scritti di Paolo Fabbri su Pinocchio e guardare i suoi appunti/materiali è stato interessante non solo per trovare spunti d'analisi ancora attuali, ma anche dal punto di vista metodologico. Da un lato, infatti, possiamo ancora trarre dai lavori di Fabbri dei suggerimenti per continuare nella ricerca semiotica su Pinocchio; dall'altro credo si possano trarre dei suggerimenti generali per una semiotica del testo. Quanto alla ricerca su Pinocchio, l'idea delle qualità mitiche è decisiva e credo si possa articolare meglio sui tre livelli del Percorso Generativo greimasiano e sul livello delle passioni. Per quanto riguarda il livello profondo, Fabbri parla dell'opposizione partecipativa "natura" vs "cultura", senz'altro centrale, e sfiora l'opposizione "vita" vs "morte", che invece può essere ulteriormente approfondita anche grazie ai suggerimenti di Garroni (1975) e di Manganelli (1970, 1977). Inoltre si potrebbe ipotizzare anche un'opposizione "caso" vs "destino", perché da un lato Pinocchio sembra muoversi e correre

incessantemente in modo casuale, senza una programmazione, e del resto i suoi resoconti strampalati confermerebbero questa sua matrice entropica; dall'altro il burattino sembra immaginare il suo futuro (nei suoi soliloqui mentali, in certi discorsi con la Fata), sembra muoversi con un programma e un obiettivo. Nel livello di superficie si possono immaginare due programmi narrativi (Traini 2023): un programma narrativo di un Pinocchio-Soggetto che vuole passare da uno stato di natura a uno stato di cultura, che vuole progredire, vuole vivere e finisce con il lavorare e lo studiare addirittura da autodidatta (il Pinocchio che aspira a diventare bambino); e un programma narrativo di un Pinocchio-Anti-Soggetto che vuole restare nel suo stato di natura, vuole rischiare, scommettere, ridere, sovvertire le regole, il tutto sfiorando incessantemente la morte (il Pinocchio che intende durare o regredire nel suo essere vegetale). Il primo è un programma narrativo di vita, il secondo è un programma narrativo di morte e potrebbe essere questa la struttura narrativa di superficie, da cui si potrebbe trarre uno schema narrativo canonico. Nel livello discorsivo si potrebbe sottolineare la natura ibrida di altri personaggi-attori: per esempio la fata (bambina, donna, caprettina, morta e viva) o altri animali che svolgono le funzioni di adiuvanti o opposenti. A livello spaziale si potrebbero identificare luoghi opposti che coesistono in relazione di contiguità: per esempio il paese delle api industriose e il paese dei balocchi, che ben figurativizzano i valori profondi di "cultura" e "natura" e che contraggono una relazione partecipativa. A livello temporale c'è il tempo rapido e concitato di Pinocchio (natura) e il tempo lento e riflessivo della fata (cultura), ben figurativizzato anche dai movimenti tardigradi della lumaca-servitrice; ma c'è anche il tempo futuro di Pinocchio che convive con il tempo passato che Geppetto ha alle sue spalle. Questi spunti, che mi sembrano in linea con i suggerimenti ancora non sistematici di Fabbri, potrebbero essere integrati e completati con un'analisi della dimensione passionale di Pinocchio, che probabilmente riflette la struttura partecipativa e quindi mitica di cui stiamo parlando. Infatti Pinocchio oscilla fra attrazione/repulsione rispetto al suo stato di natura e attrazione/repulsione rispetto al suo stato di cultura, non riuscendo a risolvere questa ambiguità di fondo che lo porta a essere allegro, energico, entusiasta e subito dopo triste, cupo, disperato. Insomma potremmo ritrovare anche a questo livello quell'andamento sinusoidale del *Pinocchio* molto ben descritto da Génot (1970)⁴.

Ma più in generale, a partire dal lavoro di Paolo Fabbri sul *Pinocchio* di Collodi, dai suoi scritti, dalle sue schede, dai suoi appunti, possiamo a mio avviso ricostruire il suo modo di lavorare e trarre delle importanti indicazioni di metodo ancora molto attuali. Mi soffermerei su due modi di procedere che mi sembrano esemplari: il primo, che definirei "verticale"; e il secondo, che definirei "orizzontale". Sono due modalità che in Fabbri procedono in parallelo. In senso verticale Fabbri ricostruisce le strutture della significazione seguendo l'insegnamento di Greimas, e quindi descrivendo il livello immanente a partire dalla manifestazione del testo. La struttura della reciprocità si colloca nel livello narrativo. Gli stati di natura e di cultura di cui Pinocchio si fa intermediario si collocano nel livello dei valori profondi. Le fasi che si ripetono ciclicamente si dispiegano in un livello sintagmatico della narratività. Una volta posta l'ipotesi teorica del mitismo, si ricerca la forma mitica in profondità, nei vari livelli del percorso generativo: nelle opposizioni profonde, nei contrasti attoriali, spaziali e temporali delle strutture discorsive. Da questo punto di vista Fabbri mostra di seguire con rigore il metodo semiotico e di utilizzare con efficacia una teoria (che nel 1967 è in fase embrionale ma che nel 2002 è già definita nei dettagli). Si tratta di quella semiotica marcata che Paolo Fabbri ha teorizzato e cercato di praticare per tutta la vita, tenendo insieme il livello empirico, il livello metodologico, il livello teorico, il livello epistemologico. Parallelamente Fabbri lavora "in orizzontale": cerca cioè di ampliare il campo d'analisi con riferimenti intertestuali, con rimandi intersemiotici, con aperture interdisciplinari. Nella conferenza del 1967 vengono utilizzate le prime categorie semiotiche di Greimas, ma vengono integrate con richiami alle teorie di Lévi-Strauss (la struttura della reciprocità) e di Mauss (la teoria del dono). Nel secondo intervento di Urbino (Fabbri 2002, 2012) entra in gioco la distinzione tra invarianti e varianti di Hjelmslev e poi le strutture partecipative studiate da Brøndal e da Lévy-Bruhl. Le categorie teoriche si moltiplicano, ma sempre coordinate da una stessa teoria e da uno stesso metodo. Quanto ai riferimenti intertestuali si registrano rimandi a Perrault e a La Fontaine, al *Pinoculus latinus* di Ugo Enrico Paoli e al *Il compagno Pinocchio* di Aleksej Tolstoj, l'interessante Pinocchio russo in versione socialista. Si cita il film di Walt Disney del 1940, il balletto *Babbino caro* del 2001 (realizzato da Virgilio Sieni), lo spettacolo

⁴ Ho provato a descrivere sinteticamente la dimensione passionale di Pinocchio in Traini (2024).

teatrale *Pinocchio* di Stefano Benni, la lettura laica di Giovanni Spadolini e quella cattolica di Giacomo Biffi, le fascinazioni di Carmelo Bene e di Federico Fellini per questo burattino. Tutte queste diramazioni vanno a costituire quello che Fabbri definisce il rizoma-Pinocchio. Parlando di mitismo, Fabbri apre – come abbiamo visto – una parentesi mitologica citando Edipo e Dedalo, poi però si ferma e dice che questa strada non è giusta. Quindi prende un'altra strada, quella delle strutture partecipative, ma la strada precedente che non ha portato a nulla in realtà ha arricchito il ragionamento, ha aggiunto percorsi di lettura sebbene virtuali. A seguire parlando del Pinocchio-cyborg Fabbri cita *A.I. Artificial Intelligence* di Steven Spielberg ma anche *Blade Runner*, non mancando di richiamare anche il vecchio film a puntate di Luigi Comencini (che in effetti mostrava un bel Pinocchio-Robot per quanto consentisse la tecnologia dell'epoca).

Il rizoma-Pinocchio è ben visibile, del resto, nei suoi appunti di lavoro: pagine e pagine piene di lemmi, definizioni, collegamenti, indicazioni di possibili approfondimenti, temi da sviluppare (che poi ritroviamo negli interventi e negli scritti), autori, bibliografie. Note dattiloscritte e aggiunte fatte a mano, spesso difficilmente leggibili. Appunti in forma di brainstorming presi anche con altri studiosi in vista di seminari e convegni. I materiali di Fabbri sul *Pinocchio* mettono in scena una ricerca che si prolunga negli anni, un lavoro stratificato che si dilata e si sviluppa in varie direzioni.

Così da un lato abbiamo il rigore della semiotica marcata, che peraltro non degenera mai nell'eccesso tecnicistico, come riconosceva lo stesso Eco: "Fabbri ha ricevuto da Greimas un'immagine 'forte' della testualità, anche se non lo si è mai visto indulgere troppo alla messa a nudo di quelle strutture di tubi Dalmine generativi in cui eccellono i fondamentalisti greimasiani" (Eco 1999, p. 157). Dall'altro abbiamo le incursioni laterali, i riferimenti intertestuali, le strade aperte e interrotte, insomma quel lavoro "in orizzontale" che produce idee, prospettive diverse, immaginazione. Prospettiva verticale e apertura orizzontale: una giusta combinazione di rigore e di immaginazione. Nella sua ultima intervista Fabbri (2021) ricorda che Calvino proponeva di ripensare la linea di sviluppo della letteratura italiana: alla classica linea che parte da Dante, Petrarca e Boccaccio e attraverso Leopardi arriva a Manzoni, lo scrittore proponeva di sostituire l'asse Ariosto-Galilei, in un percorso che va dall'avventura dell'immaginazione al rigore scientifico. Calvino nello spirito italico ravvisava la mancanza di un po' di avventura nel rigore e di un po' di rigore nell'avventura. Paolo Fabbri nei suoi studi ha cercato sempre questo equilibrio instabile tra intuizioni sagaci e rigore metodologico e tutta la sua ricerca su Pinocchio conferma questa modalità di ricerca.

Bibliografia

- Barcellona, L., 2012, "Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio", in P. Fabbri, I. Pezzini, a cura, 2012, pp. 45-78.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi 1980.
- Colombo, F., 1994, "Pinocchio intarsiato. Varianti narrative nelle versioni audiovisive de *Le avventure di Pinocchio*", in G. Flores D'Arcais, a cura, 1994, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Scandicci, La Nuova Italia 1994, pp. 95-120.
- Eco, U., 1999, "Spartacus", in P. Basso Fossali, L. Corrain, a cura, 1999, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, pp. 149-158.
- Fabbri, P., 1967, "Analyse structurale de Pinocchio", intervento al convegno *Metodi di analisi della narrazione*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino, 20-26 luglio 1967.
- Fabbri, P., 1998a, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 1998b, "Pinocchio e la semiotica", in *Immagini del pensiero*, programma televisivo di RAI Educational, puntata del 19 agosto 1998. Tratto dall'intervista: "Semiotica e narrativa" – Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 17 maggio 1994.
- Fabbri, P., 2004, "Pinocchio", in *Italian Studies*, UCLA, Los Angeles, intervista con A. Filippi.
- Fabbri, P., 2012, "Il rizoma Pinocchio. Varianti, variazioni, varietà", in P. Fabbri, 2021, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, a cura di G. Marrone, Milano, Bompiani, pp. 111-129.
- Fabbri, P., 2019, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Fabbri, P., 2021, *Rigore e immaginazione. Percorsi semiotici sulle scienze umane*, a cura di P. Donghi, Milano-Udine, Mimesis.
- Fabbri, P., Pezzini, I., a cura, 2002, *Le avventure di Pinocchio*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Pezzini, I., a cura, 2012, *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Fellini, F., 1980, *Fare un film*, Torino, Einaudi.
- Garroni, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.
- Genot, G., 1970, "Analyse structurelle de Pinocchio", in *Quaderni della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi"*, 5, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina.
- Greimas, A. J., 1973, "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur", in *Langages*, 31; trad. it. in A. J. Greimas, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1984, pp. 17-44.
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore 1990.
- Manganelli, G., 1970, "La morte di Pinocchio", in Id., 1986, pp. 313-315.
- Manganelli, G., 1977, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi; nuova ed. Adelphi, Milano, 2002.
- Manganelli, G., 1986, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- Marcheschi, D., 1995, "Collodi e la linea sterniana della nostra letteratura", in C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori 1995, pp. XI-LXII.
- Marrone, G., 2021, "Postfazione. Semiotica marcata: frammenti di un manifesto", in P. Fabbri, 2021, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani, pp. 377- 410.
- Propp, V. J., 1928, *Morfologija szazki*, Leningrad, Academia; trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966.
- Rossi, A., 1967, "Le nuove frontiere della semiologia", in *Paragone*, n. 212, pp. 103-126.
- Tempesti, F., 1972, "Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio", introduzione a C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.
- Traini, S., 2023, "I semi di Pinocchio. Elementi semiotici e qualità mitiche del burattino di Collodi", in *Ocula*, vol. 24, pp. 65-78.
- Traini, S., 2024, "Le passioni di Pinocchio", in R. Finocchi, P. Peverini, F. Sedda, B. Terracciano, a cura, 2024, *Miti galeotti. A intelligenza del resto*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 321-326.
- Trompeo, P. P., 1942, *Il lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli.

Appendice

Analyse structurale de *Pinocchio*¹

Paolo Fabbri

Qui Fabbri parle tout le temps [?] risque de tomber à ce niveau là, et tombe en effet. On peut penser à sa transformation la plus célèbre. Il devient un âne. Pourquoi ? Parce qu'il a pas envie de travailler, il ne veut pas étudier, tout ça. Et que ce sera nécessaire, pour le ramener au monde de pantin. Il souffre beaucoup. (Enfin vous verrez qu'il y a la structure de ... [10:47?] de laquelle je vous ai parlé, avec laquelle je vais conclure le discours). Et vous verrez que seulement après avoir souffert, il pourra être transformé à nouveau en pantin, et d'ici là être transformé, définitivement cette fois, puisqu'il est bon, en homme. Son parcours c'est ça. Bon, j'ai choisi le détail le plus important, la transposition la plus évidente, mais vous verrez, j'en ai noté beaucoup d'autres dans le texte, les métamorphoses qu'il subit, peuvent être expliquées comme ça, de façon organisée, même si, enfin, opposer comme ça nature/culture, enfin, c'est normal, [11:25 *entre nature*E|Culture] Chaque fois qu'il fait des méchancetés, enfin pas à chaque fois mais beaucoup de fois qu'il fait des méchancetés, il est réduit au rôle de..., par exemple il devient chien de garde. Et il reste en tant que chien de garde, puisqu'il volait du raisin. Au niveau du chien de garde il dort là dedans, lié avec un collier, etc., jusqu'au moment où, en rattrapant les animaux qui volaient du poulet, il sera délivré, et il va apprendre, il y a une sorte d'oscillation culturelle. Qui, une fois qu' [?? 12 :15] simplement, mais encore une fois il fait encore une méchanceté, et il court le risque d'être bouffé, pris par le pêcheur. Il est poisson enfin dans ce monde. Et il est sauvé à son tour par un animal auquel il avait sauvé la vie. Après ça il y a la grande transformation de pantin en âne(?) [12:44]. Donc la métaphore âne, c'est une espèce d'actualisation si vous voulez au niveau du récit de la métaphore, on dit chez nous que c'est un âne un type qui n'étudie pas. Et bien, qu'est-ce que nous trouvons ? Nous trouvons qu'il est transformé en âne, puisqu'il n'étudie pas, et dans la deuxième partie de l'histoire, il est obligé de travailler pour sauver son père, contre de l'argent il est obligé de tourner une charrue, travail qui est fait par un âne. Et qu'est-ce qu'il fait ? Il rencontre le garçon trompeur qui avait été transformé en âne et qui meurt, devant lui, âne. Tandis que lui est sauvé [?? 13:33], mais il travaille comme un âne justement parce qu'il n'a pas étudié. Enfin, le voyage de Pinocchio s'achève comme ça, avec d'autres détails comme ça, il est bouffé en tant que poisson, etc., mais, encore une fois, [?? 13:50 → 14:00], je tiens tout simplement à souligner ce type de développement. Ce type de développement va l'aider donc à chercher d'expliquer le point fort-faible, c'est à dire fort, de l'être faible de l'histoire, c'est à dire la séquence de remplissement. Qu'est-ce qui arrive dans cette séquence, importante, [??14:22] puisque depuis ce moment là [?? 14:27] il cherche, chose que vous verrez, va entraîner des transformations de déconstruction curieuses à l'intérieur de l'histoire, et des mutations abruptes. Qu'est-ce qui se passe ici ? Il a l'équivalent de l'abécédaire qu'il avait vendu. L'abécédaire c'est pas tellement important, mais c'est important à un niveau. Le père, est devenu faible, parce qu'il lui a donné l'abécédaire. Et pourquoi ? Il a un veston, c'est la dernière chose qu'il a. Il a vendu le veston, et le veston vendu l'a laissé à la maison, et non plus [?? 15:08]. Il l'a laissé à la maison avec soi [?? 15:12] pour lui donner l'abécédaire. Il a changé l'abécédaire avec le pantin, mais il a reçu encore de l'argent, en substitution de l'abécédaire. C'est cet argent qui cours tout le long de l'histoire, et avec lequel il arrive ici. Les deux, le chat et le renard qu'il a rencontré dans la deuxième séquence alternative [→?? 15:32] si vous voulez, il arrive ici et il est trompé par les deux. Et comment ? C'est facile, il s'est trompé parce qu'on lui fait croire à lui, dans son [?? 15:49] intermédiaire entre nature/culture [??], qu'on peut ensevelir l'argent qui est affaire culturelle, qui va pousser exactement comme un végétal. Il croit ça, il enseveli l'argent, l'argent pousse pas, le renard et le chat grattent la terre [? 16:08], et il reste sans un sou. [16:14?] il va dans la ville, il va au tribunal. Le tribunal est dirigé/ décidé (?) par un singe. Le singe qu'est-ce qu'il fait ? Il lui demande "bon, qu'est-ce que vous avez fait ?", et il répond "on m'a volé, je veux justice". "On vous a volé ?", il raconte son histoire, on dit "bien, c'est juste", et on le met en prison. C'est à dire qu'on le puni, ah-ah, quiproquo, nature/culture, qu'il ne dois pas faire. Il reconnaît pas sa faute! Il est triste, il rétorque "c'est pas ma faute!". Mais [17:01], et les gens de [l'ammistie?] lui disent, dans [l'ammistie?], on fait pas sortir les gens qui sont innocents. C'est ridicule. On fait sortir les gens qui sont coupables, avec une [ammistie?], ça tient debout, non ? Et il dit "bon, je suis coupable". Enfin il reconnaît sa culpabilité! Il

¹ Conferenza tenuta nel luglio 1967 presso il Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino. Trascrizione a cura di Maria Viola Zinna.

reconnaît qu'il a changé. Enfin qu'il a mélangé, qu'il s'est trompé. Alors il peut sortir. Et dès ce moment là, la suite de l'enquête, il y a une enquête de faite [??]. La Saint [??], raison, raison de contenu, renfermement d'un côté par exemple, [??] devient ici une séquence qui est une espèce de, comment dirais-je, d'interrupteur pour changer le courant, et qui est utilisé exactement dans un renversement total. Bon, il a enseveli l'argent en pensant que c'était affaire naturelle tandis que c'est affaire culturelle, on l'a mis en taule parce qu'il était coupable, en pensant qu'il était volé... On est dans un espèce de monde renversé, qui se renverse à partir du moment où il peut penser en deçà. Et il reconnaît qu'il paye en tout, à partir d'un processus [18:35] si vous voulez, parce que il reconnaît enfin sa faute. Comme ça il peut partir, et chercher. Mais, vous dites, vous avez oublié le détail le plus important, c'est à dire la bonne fée aux cheveux azur. Ça m'a posé en réalité un problème, dont j'ai cherché l'autre jour à expliquer les raisons. C'est ça. J'ai retrouvé avant tout deux détails curieux, une suite [?] qui va me conduire, en conclusion, sur le rapport de réciprocité dans la question de la fin. Mais la chose qui m'a le plus touché, sur laquelle [19:30?], c'est le fait que la première fois qu'il rencontre la bonne fée, la bonne fée lui dit, moi, je veux être ta sœur. Et la deuxième fois qu'il la rencontre, après le moment du renversement, elle lui dit "je suis ta mère". Bon, alors là peut-être à raison, je sais pas j'expose ce domaine. En réalité j'ai été frappée par le fait – bon, je vous raconte l'histoire très simplement - il arrive que, il cherche la fée, il frappe à la porte, la fée sort et lui dit "je suis morte". Vous verrez que la chose se répètera d'une façon, à la longue, dans toutes les autres rencontres avec la fée. Après il est pendu, souffre douleur, etc. Enfin, la fillette, qui est vraiment une petite fille de son âge, envoie quelqu'un de vrai, le guéri, et lui tire du risque de mort. Du risque de mourir [20:44?]. Il le tire du risque de mort, et la fillette, lui dit bon, on va vivre ensembles maintenant. On va vivre ensembles en tant que frères et sœur. La chose fait problème. Pourquoi ? Parce qu'il lui dit bon, nous avons ici Geppetto son père qui est entrain d'arriver, il dit je vais le rencontrer, il part, il rencontre le chat et le renard, qui lui disent bon, tu vois, on a oublié d'ensevelir l'argent, tu vas rentrer à la maison, tu trouvera la sœur et le père et tu sera plus riche. Il part, et quand il est mis en prison, et il cherche le père, et la sœur - c'est la première fois qu'il cherche - il les trouve pas. Il trouve le tombeau pour la deuxième fois. Il trouve le tombeau de la bonne fée. Après ça qu'est-ce qui se passe, il y a un pigeon qui arrive, il monte sur le pigeon, il voit le père qui est entrain de partir. Qui est dans l'eau. Dans une situation encore une fois de faiblesse. Il est entrain de se noyer. Qu'est-ce qu'il fait, il se jette dans la mer, il risque sa vie, il nage pendant plusieurs minutes, il risque sa vie, il trouve pas le père, mais il arrive sur une île. Dans le livre il n'est pas écrit que [22:14?]. Il veut pas travailler, il demande aux gens du pain, les gens lui donnent pas, mais à quoi ça rime ? Il y a une femme qui passe, une femme quelconque, n'importe laquelle, une grande femme, et il lui dit donnez moi à boire et il dit oui mais toi tu dois porter mon eau, etc., il lui amène l'eau et ils marchent ensembles, après ça il lui donne à manger, et à boire. Et tout de suite, il lève sa tête et dit, "mais qu'est-ce que c'est, vous êtes la bonne fée, je vous ai reconnu. La bonne fée est obligée à avouer que c'est bien la bonne fée, mais qu'elle est devenue grande enfin, et il dit - le texte est très rapide là - " mais comment vous avez réussi à devenir vraiment grande ?". Elle lui dit les bonnes fées peuvent ça et plein d'autres choses. Mais, qu'est-ce qu'elle dit, "bon on va vivre ensembles maintenant, et je vais être ta mère". Et lui répond "oui, j'ai beaucoup beaucoup d'envie d'avoir une mère". Bon, regardez, si c'est vrai, et c'est vrai, que le premier détail se pose au niveau de la [23:20], et que le deuxième au niveau de la quête, le changement de perspective du personnage, provoque une déstructuration, et une restructuration des rôles de la [23:30?]. Dans cette partie là nous serons par exemple une partie comme ça, en terre fort, versus faible, et une sœur, qui est la bonne fée, [23:55?], de l'autre côté au contraire, nous avons un renversement des signes. Nous avons un père, faible, cherché par un fils fort [24:15?], fort pourquoi, il n'y a pas de rapport entre les deux, c'est simplement un détail, il ne se noie jamais Geppetto. Et il a ici en supposition, une mère, c'est ça la déstructuration des [24:28?] complète. Qui provoque à l'intérieur du récit, si la raison est vraie, qui provoque une différence remarquable. Et pourquoi il est fort, parce qu'il a une mère maintenant. C'est ça.

Discussion: Oui, mais je pense que c'est [24:45?]. Il ne veut pas, la relation/ rapport sont pas bons hein, si vous êtes un frère/ une sœur.

Fabbri: Il s'en va pas tout de suite, il est aidé mais, enfin, ça c'est pas fondamental mais ça va amener mon discours à... J'ai remarqué à l'intérieur de toute séquence, une espèce de chose que j'appelle, comme un espèce d'éco continu, comme répété aux différents niveaux séquentiels, de la même structure. La même structure d'opposition que je ne saisisais [??]. Lors de différentes séquences, j'ai remarqué que Pinocchio, on lui rend toujours ce qu'il fait bien. Ça c'est une caractéristique fondamentale du texte. J'ai tiré par exemple, quelques exemples, voyons, dans lesquels il y a une sorte de continuelle réciprocité. Je vous ai déjà dit l'histoire de la bonne fée. Il rencontre toujours la bonne fée, et chaque fois qu'il la rencontre, il la rencontre cinq fois et une de ces fois c'est une rencontre manquée. Cinq fois, parce que l'autre fois il ne sait pas la figure qu'il est entrain de rencontrer, c'est une chèvre avec un manteau azur, qui l'attend comme ça, mais il peut pas y arriver, il est englouti par la baleine qui arrive. Bon. Chaque fois qu'il la rencontre, la fée est morte pour lui. Soit elle est morte, il y a un tombeau qui dit "je suis morte", soit la bonne fée n'existe pas en tant que telle. Et ça explique la curieuse mutation à laquelle la fée est

soumise, quand elle accompagne le garçon en tant que pantin, et qui simplement après qu'il a payé sa dette qu'il a amené l'eau, qui l'a fatigué, etc, elle est reconnu. Elle est toujours inexistante pour lui, sauf au moment où il a mérité de la reconnaître. Tandis que la première fois elle est morte et c'est évident, dans le cas que je considère très très très curieux, elle est une bonne femme qui est reconnue, y'a un espèce de syncrétisme "ok, elle est pas morte, mais elle est irreconnaissable". Chose qui est extrêmement invraisemblable, puisqu'on peut pas penser qu'un type reconnaît quelqu'un d'autre après avoir bouffé. Tout au plus on est de meilleure humeur, mais quand même, ça c'est pas Arlequin. Mais qu'est-ce qui se passe après ? Il se passe que la famille dont je vous ai parlé n'existe plus. Pourquoi ? Parce que la division bonne fée - après toutes ces séries de séries de rapports comme ça: "quand tu as fait ça, moi je te donne autre chose, je te donne mon aide et ma présence, simplement - ma reconnaissance et ma présence", simplement que pense-tu faire qui pourra mériter ma présence. À la fin de tout ça, l'énoncéur n'intervient plus dans le dernier des rapprochement avec elle. C'est un rapprochement dans les rêves. C'est à dire elle lui apparaît en rêve, et lui dit "tu as été un bon garçon, je suis très contente de toi, tu vas devenir homme". Et cette explication, je crois que c'est valable au niveau des transformations comme ça, parce que le penseur ne peut plus apparaître en pantin. Geppetto l'a jamais vue, les autres hommes ne la voient jamais. C'est simplement le pantin qui voit la bonne fée. Et qu'est-ce qui se passe, quand le garçon devient homme, la possibilité de la conjonction est de le transformer dans une conjonction onirique. Et cette conjonction provoquera enfin le changement, etc. Mais à l'intérieur du récit, il y a toute une série d'histoires, qu'on pourrait disposer selon je sais pas quoi, enfin, une série de ce genre: pêché, punition, rachat, prix. Sauf qu'il y a un espèce de syncrétisme, quelque fois la punition n'implique pas le rachat, quelque fois elle est oubliée, mais, en regardant tous les termes, c'est à dire, je sais pas, les aventures avec les [29:45] pour lesquels il fait faute, il subit douleurs, il se rachète si vous voulez, il est primé avec la liberté, etc. Dans le cas du chien par exemple, il le poursuit, il est entrain de se noyer, il sauve le chien, même si le chien le poursuivait, les moments où il va être mangé, frit, par le pêcheur, c'est le chien qui le sauve. La même chose pour le ton. La chose-même arrive avec Arlecchino, il sauve la vie du Arlecchino qui va être brûlé, etc. Ah, j'oublie un détail si vous permettez, souvenez-vous qu'au moment où il est chez les autres pantins, il lui arrivent deux choses curieuses. La plus curieuse est qu'il est entrain d'être brûlé en tant que ce qu'il est vraiment, c'est à dire du bois. Il y a continuellement, une espèce de réduction possible à l'autre niveau, qui est opérée par le fait qu'il fait faute. Dans la première série, il va être brûlé en tant que bois. On reconnaît pas sa nature particulière. C'est simplement au moment où il démontre des sentiments humains, et qu'il dit bon, je vais me faire brûler à la place des autres pantins, puisque c'est pas leur faute, enfin comme ça. Il aura la pitié du marionnettiste, qui va lui donner aussi la liberté et l'argent. Bon, c'est un espèce d'écho continué comme ça, je sais que je t'ai donné, tu sais que tu as fait, tu aura, etc, qui semble enfin, qui semble comment dirais-je, qui semble bruir [31:45?] tout le récit, et qui se réfléchit au niveau de différentes séquences. Bon j'achève parce que je parle depuis trois quarts d'heure. Si vous voulez, oui un autre détail que j'avais promis c'était se procurer dans les séquences que je vais désigner, entre le premier pantin et le deuxième sur les opposants pantins, les opposants animaux, les opposants humains. Vous voyez, il y a une espèce de symétrie entre les lieux dans lesquels tout ça se passe, ça se passe dans les bois, la fuite dans les bois etc. Ici, parmi les humains, quand il arrive à l'école, etc., et ici dans les pantins il arrive dans un monde intermédiaire, qui est exactement un monde hors de la ville, qui est un espèce de monde [32:43?], qui n'est pas stable, un peu déplacé etc, qui n'est pas une maison ouvertement, mais c'est pas quand même [32:50?], ça c'est un détail, je crois que c'est pas le [??] dans cette histoire. J'ajoute maintenant un événement de série. Dans la première série, je vous avais dit, il refuse les [33:10?], les divisions, les gens qui donnent des conseils comme ci et comme ça, et il valorise si vous voulez les opposants. C'est toute l'histoire. Dans la dernière partie, la symétrie est rigoureusement gardée, parce que les deux éléments, exemple le grillon, c'est un personnage qui lui réapparaît en fantôme ici, parce qu'il l'écrase. Le grillon lui dit "je suis pas méchant", il l'écrase. Il va réapparaître en fantôme ici, et lui donne d'autres conseils, que Pinocchio refuse encore! À partir de ce moment là il y a les assassins qui sont le chat et le renard qui le dépouillent en étant déguisés. Ici qu'est-ce qui se passe ? Et puis il y a Lucignolo, le garçon méchant/des champs [34:5?], qui cherche à [??] avec lui bien sûr. Ils sont trois par exemple. Et bien qu'est-ce qui se passe là ? Il se passe une rencontre. Avant tout du grillon, Ainsi il est renversé, mais dans ce cas là il ne refuse plus le grillon mais il le valorise. Il lui dit bon tu as raison, que fait le grillon, il lui donne la maison, tandis qu'il lui a déconté que la maison est à lui [???], et il l'avait écrasé exactement pour ça. Il lui avait dit, "Dans ma maison je fais ce que je veux", et il l'écrase. Ici, on reste [??] à lui donner la maison dont il a besoin pour pouvoir le faire, bon. Deuxième chose, qu'est-ce qu'il fait dans la dernière séquence, il raconte Lucignolo, qui est, je vous ai dit, devenu âne et qui meurt âne, et raconte aussi, le chat et le renard, dont l'un est devenu aveugle, il a été puni bien sûr [de s'être conduits comme ça en société 34:50?] et il les dévalorise, il leur dit "bon, je veux plus vous voir", etc, [??]. On pourrait je pense, utiliser, pour achever le discours, la structure que Monsieur par exemple [Greimas?] a cherché à tirer ce que ça donne. C'est une théorie, elle vaut ce qu'elle vaut, [35:20?]. Qu'est-ce que ça veut dire [??] le schéma, donné par Greimas, vous vous souvenez ? [35:40?], il y aurait au dessus de tout récit dramatisé, la structure de la phrase, même au niveau par exemple des jeux, j'ai vu que ça colle bien peut être sur les jeux que sur la série Pinocchio. [35:45?] bon, il y a toujours un sujet, qui est sur l'axe du

devenir, de l'enquête, devient objet. Ici, il y aurait une espèce d'axe de la communication de l'objet, qui serait déclaré en destinataire, et ici, il y aurait un destinataire [36:24?]. Ici au contraire, il y aurait un axe des [algérants?] et un axe des opposants. [??]. Voyons si [36:40?] ce Pinocchio. La première [??] c'est que Pinocchio est un personnage moderne. Il est sujet et quand même objet de sa quête. Parce qu'il est sujet pantin, et il est objet en vie. Il veut devenir homme, donc le sujet ne serait pas Pinocchio pantin, le sujet serait Pinocchio humain. [37:13?] il n'a jamais dit "oui j'aimerais bien...", il devient homme comme conséquence de ses actions, non pas parce qu'il le veut enfin. L'objet de sa quête, n'est pas du tout de devenir un homme. C'est de retrouver le père. Le fait que je [37:32?] je sais pas. Je sais pas véritablement, c'est ça que je [37:40?]. Tandis que les opposants on les a vus. On a des opposants humains, des opposants animaux, et des opposants humains. Mais, puisque j'ai pas déterminé l'objet, qu'est-ce que je vais faire du [destinataire?] et destinataire. Alors, faisons des hypothèses, si vous avez des choses à dire dites le... [38:10?]. Supposons ainsi que c'est Pinocchio homme qui est la quête de Pinocchio. [38:25 → 38:40?] surtout parce que le père...

question inaudible

Fabbri: En réalité je pensais que, j'ai l'impression, qu'il y aurait un réel avantage à substituer cette hypothèse plus amusante [13:08?] en une histoire plus simple. On dit [??]. Surtout parce que [??] il y en a pas dans les tableaux. Je dis, c'est une réduction, c'est un [??]. Quand même, on va le passer, c'est amusant aussi. Bon, [??] c'est toujours, en réalité, le destinataire c'est [??] Pinocchio, cette fois, quand même, qui a fait la quête. C'est Pinocchio qui donne au père son nom [40:10?].

question inaudible anglais // *français* [...] Je pense qu'il y a des choses qui interfèrent avec votre... et c'est très important qu'on va devoir parler de, for exemple, vous avez bien remarqué les deux choses qui fonctionnent. Mais les choses de Fabbri [d'intuition?] c'est que dans la première partie, c'est une réfutation [??] de la femme. Parce que vous avez une création tout à fait masculine. C'est pas la nature, c'est comme l'instance vierge, c'est une complication de la perche [??], parce que si vous êtes le résultat d'une naissance vierge on a pas besoin de père. Bon, c'est à dire, tu pense que le type ici c'est la conjection de la famille italienne peut-être ? Retenons le... ici, pas de femmes ! Même, c'est le père qui compte, pas seulement [41:36?] mais il contrôle. Il font subir le rapport entre le père et le fils [??] le contrôle. Alors ici c'est très intéressant comment vous avez fait les choses parce que, c'est pas seulement qu'il trouve le père ici, qu'il cherche le père, il cherche le père comme enfant. Comme vous avez dit parce que c'est le père qui a besoin de nourriture. Ce qui fait rire c'est que c'est Pinocchio qui contrôle le père. Il ne veut pas d'un père qui le contrôle mais d'un père qu'il contrôle. En même temps, il ne veut pas une sœur, mais il veut une mère. C'est frappant ça, en rapport avec la famille il veut une mère, c'est à dire une grande personne. Mais en rapport avec le père il ne veut pas un père [42:30?] [alpha?]. Seulement il veut la mère, il cherche la mère, et avec le père dans une bonne [42:37?].

Fabbri: Oui mais il ne tient pas puisque la mère disparaît. La famille reconstituée c'est exactement, ça vaut plus que la première.

Personne d'avant: Oui, mais évidemment la mère est absente mais ça c'est une position... Comme ici c'est un renversement de nature/culture, même si je ne suis pas un expert de structures sociales en Italie mais je pense que c'était le père qui vient faire le ménage, c'est la maman qui contrôle. Ça veut dire, il y a un bouleversement des rôles, il y a [43:15?] à peu près la même chose parce que vous avez dit qu'il dit "j'ai beaucoup envie d'avoir une mère". Beaucoup beaucoup vous avez dit ! Je ne connais pas mais, il y a peut-être une connexion, avec la réplique de la mère, ici il veut avoir une mère et il ne veut pas de père, avec la structure et aussi dans la famille-même, [43:45?] il y a peut-être des possibilités.

Fabbri: Oui mais le texte enfin c'est ça, la bonne fée dit "Ti ricordi, mi lasciasti bambina e ora mi ritrovi donna, tanto donna che potrei farti quasi da mamma". [44:03?] et Pinocchio "perché così invece di sorellina ti chiamerò la mia mamma", il lui dit "è tanto tempo che desideravo avere una mamma come tutti gli altri ragazzi. Ma come avete fatto a crescere così presto ? [44:23?] io che sono rimasto alto come un soldo di cacio, tu non puoi crescere perché sei un burattino, i bambini nascono bambini, i burattini nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini. Sono stufo, vorrei diventare un uomo come gli altri, lo diventerò [44:35?].

Question du public: Je voudrais demander quelque chose par rapport à [44:40 → 49 ??].

Fabbri: Pour moi, en principe, je vous ai déjà dit ça, j'ai peur parfois de réduire le texte à quelque chose qui [49:10?] c'est à dire une structure de l'interprétation des familles telles que [49:15?]. En principe, j'aimerais bien ne rien connaître de la famille italienne, et la connaître tout simplement à partir du texte en fait. Mais la chose est

impossible ce serait très bien si j'étais ethnologue mais en plus je suis italien. Je partage donc cette culture, chaque moment où je lisais ça pendant l'enfance, j'avais la tentation de faire une comparaison avec ce que je sais de la famille italienne. Mais justement, ce qui m'intéressait en principe c'était le fait qu'il était traduit dans je sais pas, dans plus de 150 langues et il était comment dirais-je, utilisé par des gens qui n'ont pas exactement la même structure familiale.

Question inaudible [...] c'est à dire: on fait entrer le rapport entre le père et le fils qui est devienent [53:55?] d'une famille italienne [??], pour le rôle du père et le rôle de la mère, [??], en général, un père, et une mère. Je me demande, si on appliquait aux relations de Pinocchio, le schémas des familles où le rôle du père n'est pas le rôle du père là en société occidentale, en général, et, italienne en partie. Mais elle peut. Et le rôle de la mère au contraire, est le rôle dominant. Tout le rapport de Pinocchio, ou bien devien [54:53?], ou bien si on veut l'interpréter avec des cadres dans [??] Les positions qu'on reconnait dans les comptes avec un cadre d'interprétation matriarcal [??] qu'on peut reconnaître avec un cadre d'interprétation [55:25?]. Et alors, ce que je me demande, je vous demande, s'il ne faut pas faire des tentatives d'interprétation [55:39?]. Donc, des théories, j'emploie le mot dans le sens pragmatique, etc, des théorie et des chemins en général, desquels on peut déduire [56:05?] mais il ne faut pas faire le chemin en sens inverse. C'est à dire de partir de l'analyse des comptes étudiés dans les situations théoriques bien délimitées, dans un contexte théorique dont on connaît tous les éléments et mettant continuellement en discussion une autre capacité de voir les oppositions, les destinations, etc... Le renversement des rôles. Non ! Pas comme une technique universelle, abstraite, logique. Aphorique. Pour laquelle toujours plus et moins se change absolument [56:54?] partout. Mais en remettant continuellement en discussion une autre des [qualités des mythes enlevés?]: le plus et le moins. [57:10?] je crains, en général, qu'une fois que je deviens vraiment productif, je dis en général, seulement en général, on se précipite trop à rechercher des cadres universels interprétatifs au lieu de reconnaître avant tout à l'intérieur des situations théoriques concrètes, quels sont les [57:45?] qu'on reconnait dans des comptes donnés ou bien dans la série de compte peut-être rapprochés entre eux. Parce qu'ils ont [57:55?]. Enfin on peut élargir, et disons comparer plus en général, éveiller la structure sur d'autres terrains. En fait en commençant je disais que je m'étais occupé de [58:15]. Parce que, pourquoi de la [maîtrise?], mais parce qu'on peut reconnaître tout à fait quels sont les règles générales du jeu de la métrique. À l'intérieur duquel on peut reconnaître alors quelles sont les oppositions, les changes, etc. C'est à dire que là, où il y a des règles de formalisation du texte, ils sont déjà bien connus, perçus à l'avance, on peut reconnaître objectivement, sans information [exetique? Exégétique ? 58:55] de l'observateur, mais sans le sens de changement. Les règles qui comme une autre tiennent à deux niveaux, celui [59:15?] donc informalisés selon des règles de formalisation qui peuvent être reconnues à l'avance. C'est que lorsqu'il y a le [59:30 → 1:01: 15?].

Le roman de Pinocchio, c'est [requalqué] en général, d'une traite [1:01: 20?] il avait des buts d'éducation pédagogique très très paysans, il a vendu [??] alors lorsqu'on a Pinocchio, on a Pinocchio, on doit essayer de tenir compte de l'opératif de [1:02:05] mais je me demande avant d'analyser s'il serait mieux d'analyser les comptes de [??] pour la mise en forme, les règles de la mise en forme, du fait [1:02:35] et ont des variables. Donc un nombre [??] C'est comme vous l'avez écrit. Les règles de mise en forme sont très explicités par ceux qui forment [1:02:55?] et ont des variables. Alors là on peut reconnaître je crois, avant de dire un compte, des règles tout à fait objectives. Après on peut voir si, à d'autres niveaux, les règles de mise en forme et les variables sont un nombre qui ne devait être pas maîtrisé [1:03:25?]. Alors deux suggestions avant et je termine! La nécessité de connaître le contexte et savoir avec quel moyen de formalisation nous [1:03:45?] le texte que nous avons à voir. Deuxième chose, comment on fait avant tout, là où les règles de mise en forme sont tout à fait évidentes et les variables sont [1:04:00?].

Quelqu'un d'autre [1:04:20?] les règles qu'ils entendent [??] n'étaient pas évidentes avant [1:04:25?].

Quelqu'un d'autre Je veux demander, lorsqu'il a pris un schéma et il a dit "tiens regardez, ici je ne sais pas, [1:04:55?] non, il dit "allons, tout à fait évident. En bas, les choses [??].

Fabbri intervient, inaudible

La personne juste avant [1:05:20?] ils ont le résultat d'analyse entre les [??] des résultats d'analyse [1:05:30?], soit un schéma universel qui peut être appliqué partout, alors que le schéma de Greimas peut être appliqué [??] je dis alors lorsque Monsieur Fabbri a descélé Pinocchio en [1:06?] le fameux, il a trouvé quelque chose qui rend intelligible le roman de Pinocchio. Mais si moi, après ce pas, je vais, je prend [1:06:15?] et je trouve une communication je sais pas où, le schéma de Monsieur Fabbri, et je vais rapporter le compte de la Sardaigne au schéma de Pinocchio, alors, [1:06:27?] alors je vais le proposer comme hypothèse de travail, par exemple, le schéma de Greimas ou de Propp ou de Fabbri, ou quelconque. Mais si je dois travailler sur du matériel concret, je crois [1:06:58?] lorsqu'il dit "je n'avais pas une théorie que j'ai appliquée [1:07:02?] en vue de l'appliquer au public. J'avais simplement des comptes à ordonner selon des lignes de raison, et j'ai trouvé, et j'ai découvert ça. Je crois que le grand périple de la démarche aujourd'hui [1:07:25?]. Lorsque je vois la théorie, le schéma préalable, qui

vont être appliqué au fait tant... Et donc, lorsque j'écoute qu'on dit "ils font partie de schémas universels pour redonner, etc... Je me demande si cette démarche est [1:07:50?] également. Alors, mon objection, n'est pas le travail [??]. Je disais, "pour faire le schéma de Pinocchio, il faut se demander quelle est la société du contexte", il faut se demander "moi même, dans quel contexte je suis?" parce que si je suis dans une société matriarcale je ne comprends rien. Alors quel est le schéma mental, le cadre interprétatif que je dois appliquer ? Alors, il faut mettre en discussion tout ça. Et retrouver [??] de Pinocchio en schéma, avoir raison de Pinocchio [??] n'est pas appliqué à Pinocchio [??] les schémas qui ont été [1:08:30 → 55?]. Donc ils ont pris par exemple le roman d'Elsa Morante, et ils ont dit "voilà!".

Question inaudible [...] Notions empruntés au texte italien de l'auteur, n'est-ce pas ? Et il a débouché sur un résultat parfaitement valable. Donc, c'est un point de réponse. Maintenant, je crois alors là, votre affirmation contre laquelle, on ne peut, et on ne doit, pas chercher à dégager disons, une catégorie, cette diversion [1:10:15?], parce que je pense qu'ils n'existent, pas. Seulement [??] à des catégories abstraites, formelles [??]. Ce que l'on peut [??] ce sont des catégories [1:10:39?] donc, quand ils les ont, variables, [??], les hommes ont remarqué les choix particuliers que font les sociétés dans un stock, par un stock de rapports, de catégories, de [??].

Intervention Fabbri inaudible **débat entre plusieurs personnes** [→ 1:12:28?] cela vous donne des archétypes, n'est-ce pas, tandis qu'il faut chercher à spécifier le sujet, l'objet, l'adjuvant / opposant comme ça s'est dit, n'est-ce pas ? On trouve toute matière à tout, il est évident qu'on trouvera toujours l'action même qu'on analysera, on trouvera toujours un agent qui cherche un résultat, et qui se heurte à des obstacles et qui du coup les appuie, les *[alibire?]*. C'est trop simple, **Fabbri intervient, inaudible** c'est un vêtement n'est-ce pas qui habite, alors après le destinataire/destinataire ça, franchement, je vais [1:13:05?] parce que chaque fois qu'on traite les schémas, que le destinataire participe, destine, donne à un moment donné l'objet [1:13:15?] c'est à mon avis une catégorie, une espèce. Et ce qu'on peut faire à ce moment là à mon avis c'est établir, n'est-ce pas, une spécification, rechercher quelle commune espèce, d'où ce Pinocchio. Mais pour l'instant ça ne [1:13:35 → **intervention inaudible** → 1:15:00].

Quelqu'un d'autre: Vous connaissez la condition italienne ? - Oui bien-sûr - Et alors, Propp déclare [1:15:07? → 1:15:21?] Vous me permettez le tableau ? Quand je dis que la difficulté c'est l'objet qui est, de ne pas faire intervenir les catégories interprétatives subjectives non ? [1:15:40?]. On trouve un enfant qui est au centre. Bon, il a un petit sac, dans lequel il prend un anneau, un mouchoir... quelque chose dans lequel il se reconnaît. [1:16:13 → 1:16:53 ?] Mais, elle commence, à chanter, des couplets qui s'appellent [??] qui veut dire, "couplets bons et couplets mauvais" [1:17:10? → 1:17:30?]. Remarquez, elle chante un couplet bon, un couplet mauvais, un couplet bon... [1:17:40 → 53?]. On peut se demander, quelle est la règle logique du jeu en soi. Et quelle est la règle logique du jeu en soi ? [1:18:02 → 10?] Ignoré de l'humain, mais le jeu parle de lui-même. À la fête du [??] plus de la moitié des participants auront une destinée [1:18:20?]. L'autre moitié aura une destinée [1:18:30?] seulement en risquant moi-même d'en avoir [1:18:40?] et seulement en condamnant quelques autres, [??]. C'est le jeu hein, ce sont ces résultats, ce sont ces règles, objectives qui font le point, ce n'est pas moi qui me fait découvrir la règle, je n'applique au jeu aucun schéma interprétatif [1:19:13 → 21?] l'opposition qu'ont entre elles à l'intérieur du jeu quand-même. La conclusion du jeu selon moi, est que c'est un jeu d'histoire collectif, non ? Collectif dans le sens que mon sort est étroitement lié au votre, puisqu'il y a dix boules blanches et dix boules noires. Si je prends les boules blanches quelqu'un de vous prendra les boules noires. Alors c'est collectif dans ce sens là. Parce que tous les participants, nous sommes liés, la destinée de chacun de nous est liée. Et l'univers, en général, la conception idéologique de l'univers qui se dégage et se termine, ici c'est que [1:20:10?], ne sont pas métrisables, mais la quantité devient [1:20:18 → 35?].

Quelqu'un d'autre: C'était très très bien décrit mais je pense que [1:20:40?]. C'est à dire que si vous avez fait la structure comme ça du jeu lui-même, après il faut faire [1:20:50? → **discussion entre plusieurs participants inaudible** → 1:22:10?]. Je tenais simplement à dire que, les [1:22:15?] du jeu à parler... Le plus et le moins ne sont pas, parce que je crois que la mère était le père, aurait... Ou bien que le père est sévère, etc. Parce que dans une société où l'angle est que la mère soit le chef, le père n'a plus le rôle d'être l'autorité, etc, des cadres interprétatifs. Le contexte de la société et mon cadre interprétatif ne sont pas intervenus dans cette analyse. C'est pour ça que je disais, il faudrait commencer là où les choses parlent d'elles-mêmes. Mais, vous avez raison, il faut aller en avant. Lorsque je dis "Platone, [1:23:00?] je trouve que on parle d'un père, on prend [1:23:10?] sur lequel notait [??] tout prend la destinée. Mais remarquez, qui voulait une destinée particulière ? Ne trouvez pas là, la fiche, mais il l'a cherché, il l'a cherché, il l'a cherché... Alors là, il n'y a pas une règle selon laquelle les destinés sont limités. Il faut chercher, mais on le trouvera, les liens sont infinis. Comme [1:24:00], lorsqu'en Italie du sud une femme qui donne son lait aux petit enfant vois que le lait n'arrive pas, elle ne demande pas à lui donner du lait, mais le lui [??] le lait de sa voisine. Ça veut dire que dans les villages, dans l'univers, il a un [hectolitre?] de lait seulement, si je le prends

quelqu'un restera sans. C'est la logique du jet d'eau, vous savez dans l'Italie du sud j'ai trouvé qu'à Noël on allait souhaiter la bonne année aux gens qui avaient de l'argent, et on leur disait "la bonne année, etc.". On peut connaître, et on disait [1:24:50?]. Mais pourquoi, mais pourquoi la nuit on pense tous [1:25:05 → 14?] Alors je dis, c'est une société à production insuffisante des biens, selon lequel, lorsqu'on commence la nuit, on prend par exemple la [1:25:25 → 40?] on se dit alors vous voyez, il y a une logique, je crois, je crois, je crois, une logique objective du jeu et la possibilité de dresser une idéologie générale que je ne sais pas, je peux trouver dans les sociétés, l'avoir réalisée, mais enfin je vais interpréter comme ça, les guérisons qui sont faites avec des [1:26?] de gens malades. Parce que la maladie n'est pas exclue du monde. Elle doit toucher à quelque... Alors je la prends du malade, je l'apporte [1:26:10?] e l'albero muore. Alors, c'est une conception générale qui vient être dégagée d'une analyse, absolument, objective. Le plus et le moins sont trouvés non selon des oppositions quand je dis "nous aimons la soeur et alors nous voulons la soeur. Parce qu'on peut avoir des sociétés où l'on doit trahir la soeur, non, alors on renverse, et c'est pour ça que je disais pas [1:26:48 → 55?] de dégager l'universel, parce que je crois qu'il faut le faire, les tentatives est uniquement appliquée sur un terrain, comme vous verrez, où la mise en forme et les variables sont divisibles, et innombrables, je n'ai pas taché de les dégager là où, comme ici, la mise en forme dont la forme est tout à fait évidente. C'est pour ça que je le disais avant, [1:27:25?] la Sardaigne, pas comme théorie appliquée, mais simplement comme une tentative de [1:27:35?] dans ce cas. Je dis tout ça pour expliquer que je ne suis pas contraire à prouver des règles qui soient générales, je ne veux pas dire universelles, parce que nous connaissons l'homme depuis qu'il a commencé à écrire, et je ne sais pas ce qu'il arrivait dans le paléolithique, et je ne sais pas ce qu'il arrivera après que l'homme n'arrivera plus à écrire ou lire... Mais à partir de l'histoire d'un homme, on peut élargir, élargir et généraliser, mais [1:28:18?] d'avoir tenté. Là où on peut le faire, de dégager des lois absolument objectives, où le contexte ne compte rien et le contexte d'interprétation ne compte rien. Et ou bien, lorsqu'on s'applique, où le contexte est essentiel et les règles interprétatives conviennent elles-aussi, à un niveau, il faut tenir compte que le contexte se reconnaît comme-ci comme ça, etc. Quel contexte ? Expliquez moi ? Moi, en étudiant ceci, j'étais un homme blanc, occidental âgé avec telle et telle culture, et je fais mes comptes ou non avec des concessions radicalement vite [1:29:15?].

Quelqu'un d'autre: Les règles de jeu sont explicites, [1:29:22 → 1:30:15?].

La personne d'avant: Si nos outils mentaux sont déjà suffisamment "affiliati", pour détecter des règles, il n'est pas en quelques sortes arbitraire qui ne dépende excessivement et sans le savoir, le cadre interprétatif vous savez on peut même interpréter, je dis par exemple, "je suis marié", je le déclare, [1:30:38?] je vous montre ce que je [1:30:45?] ou bien on dit, "moi je suis catholique, laïque, je sais pas quoi...", dans mes conditions mentales et idéologiques, moi je suis là. Alors je vous dit que, en descendant [1:31?] ça et ça. si le jour est proche, c'est que nous sommes quelque chose en fait. Souvent sans le savoir. Souvent en le sachant mais en croyant pouvoir nous débarrasser de tout ça, nous déclarant que nous ne sommes pas les conclusions d'un article, [1:31:27 → 45?] la religion à l'intérieur peut être cohérente. Mon point de vue par exemple, il a été clair beaucoup plus que l'autre, que [1:31:58: → 1:33:57?]. Lorsque je pars par exemple, d'un point de vue occidental à un point de vue d'une société matriarcale, j'arrive bien [??] alors il faut mettre combien d'équations de personnage ? [1:34:00 → 1:35:50?]. [Quelqu'un d'autre]:[...] Il me semble qu'une certaine catégorie est maintenue dans le texte par exemple, [1:36?] on trouvera des spéculations sous forme de jeu, des spéculations, n'est-ce pas, sur la chance. La notion de chance et de mal chance est certainement l'un des universels voyez-vous, l'une de ces catégories à peu près universelles. Alors, ce qui va varier, ce sont, évidemment la proportion par exemple, des chances et des malchances voyez-vous, vous avez dit l'exemple très intéressant très éclairant d'une société où la conception est rigide d'une chance ou d'une mal-chance. Puis, il y aura [1:36:38?]. Cependant, la notion vit dans une réalité de répartition des chances et mal-chance.

L'autre personne: J'ai trouvé, j'ai trouvé, comme un paléontologue, un os. Alors, on peut se demander [1:37:02 → '22?] puis je dis "l'animal qui vivait etc était comme ça, le voilà dans le musée nous le connaissons [1:37:30?] comme les européens non ? Il a seulement les conditions logiques de ce qui est arrivé dans [1:37:37?], il veut en parler. Peut être que l'animal n'aura jamais vécu mais avec ce que nous connaissons, la forme la plus probable est celle-ci. J'ai trouvé aussi votre analyse de texte, j'ai bien des remarques, etc. Alors je vais dire: dans quel type général de société [1:38:00 □ '44?]. Et je trouve qu'en France, on doit voler quelque chose du champs du voisin afin que la [gramine?] tombe sur lui! [1:38:50 → *Intervention Fabbri inaudible* → 1:41:40]