

Fabio Domenico Palumbo

## **Pinocchio e la bella Bambina dai capelli turchini**

### **C'era una volta il desiderio**

ABSTRACT: Collodi's *Pinocchio* can be read as a psychoanalytical novel, interpreting its characters as conceptual figures. Jacques Lacan, Melanie Klein and Donald Winnicott's theories are considered in order to understand the psychological development of Pinocchio's character. Particularly, this essay considers the relationship between Pinocchio and the Fairy with Turquoise Hair, suggesting that the transformation of Pinocchio from a puppet to a child is the plastic representation of an inner evolution. Pinocchio's escapes and mischiefs should be considered as part of a peculiar dialectic, played by Pinocchio himself and the Fairy, involving desire, lack and love. This work tries to explore the libidinal dynamics of this classical novel of children's literature.

Keywords: Pinocchio, Lacan, Collodi, desire, jouissance

Probabilmente, il tentativo più riuscito di leggere una fiaba in termini psicoanalitici non è opera di uno psicoanalista, ma di un filosofo. Ciò non dovrebbe però stupire, dal momento che il mio riferimento è il Deleuze di *Logica del senso*; nell'opera di Carroll, la lente deleuziana rintraccia una famiglia di personaggi concettuali evidentemente problematici, nel senso preciso che Deleuze assegna alla problematicità. Alice e i personaggi da lei rinvenuti nel Paese delle Meraviglie e al di là dello Specchio si prestano a una lettura psicoanalitica per il loro carattere indecidibile: sono, infatti, "doppi", sfuggenti, incapaci di coincidere con se stessi. Provare a ripetere una simile operazione, nel breve spazio di questo saggio, su *Le avventure di Pinocchio* potrebbe apparire un tentativo, oltre che immodesto, votato al fallimento, se si ponesse l'obiettivo di rileggere l'intero libro collodiano come un romanzo psicoanalitico, ipotizzando, ad esempio, un classico scenario edipico nella triade Geppetto-Fata-Pinocchio, o si concentrasse, ancor più banalmente, sulle implicazioni falliche della crescita del naso. Non perché queste piste non abbiano dignità, forse proprio in ragione della loro ovvietà, ma perché ciò che qui più ci interessa è investigare il dettaglio, l'oggetto piccolo (a) causa del desiderio pinocchiesco. Il "c'era una volta" del sottotitolo del presente saggio non a caso richiama un passaggio lacaniano del *Seminario VIII*, dove si parla di "un piccolo personaggio amato dai bambini, un personaggio come ce ne sono sempre stati, significativo di quella mitologia infantile che è in realtà di origine parentale" (Lacan, 2008, p. 227).

Dentro la storia del burattino, al confine tra cose e segni, tra legno e parola, sono ricomprese, ancora una volta secondo l'insegnamento deleuziano di *Logica del senso*, altre "storie ingarbugliate" (Cfr. Deleuze, 2009, p. 55). Sono nientemeno che le dis-avventure del desiderio e del godimento, come ci si deve giustamente attendere dal carattere perverso-polimorfo dei personaggi, la cui problematicità riflette la circolazione degli stati d'animo secondo la fissazione dei desideri.

Il punto di partenza della mia ricognizione investe un territorio già esplorato, seppur in una chiave differente, da Giorgio Agamben, nel testo intitolato *Il Paese dei Balocchi*. Il rapporto tra Pinocchio e l'oggetto-balocco ci dice qualcosa di fondamentale sia sulla natura del giocattolo, che vedremo essere decisamente differente da quella del gadget, sia del rapporto di Pinocchio col gioco<sup>1</sup>. Agamben pone l'enfasi sulla natura dell'esperienza che i bambini fanno del giocattolo:

Uno sguardo al mondo dei giocattoli mostra che i bambini, questi robivecchi dell'umanità, giocano con qualunque anticaglia capiti loro fra le mani e che il gioco conserva così oggetti e comportamenti profani che non esistono più. Tutto ciò che è vecchio, indipendentemente dalla sua origine sacrale, è suscettibile di diventare giocattolo. [...] Il carattere essenziale del giocattolo [...] è qualcosa di singolare, che può essere colto solo nella dimensione temporale di un "una volta" e di un "ora non più" (Agamben, 2001, p. 74).

Ciò che balza immediatamente all'occhio è il carattere di oggetto perduto del balocco. Il balocco, dunque, come oggetto piccolo (a), come resto di godimento ritagliato dal corpo ad opera dell'azione mortificante del simbolico. Non potendo godere della Cosa, si gode in assenza di essa, attraverso i suoi "amabili resti". Cosa significa dunque che il giocattolo possa vivere solo nel tempo del "c'era una volta"? Non siamo solo di fronte a una dimensione nostalgica del rapporto con l'oggetto-giocattolo o con il comportamento di gioco, ma assistiamo, introspektivamente, alla versione "transizionale", per dirla con Winnicott, del desiderio (Cfr. Winnicott, 1974). Il carattere irrimediabilmente perduto dell'oggetto, ossia che ogni storia d'amore abbia inizio con una perdita, suggerisce in qualche modo che il gioco, quando è gioco simbolico, sia un tentativo fantasmatico, in senso kleiniano, di venire a patti con la mancanza (Cfr. Klein, 2006). Il "padroneggiamento" della perdita non si dà senza perdite, come intuisce già il primo Lacan, nella sua lettura del celeberrimo gioco freudiano del *fort/da*, e, anzi, porta il soggetto a ricadere sotto il dominio dell'oggetto assente:

L'importante non è che il bambino dica le parole *fort/da*, che nella sua lingua madre equivalgono a *via/qui* – per altro le pronuncia in modo approssimativo. L'importante è che qui abbiamo, fin dall'origine, una prima manifestazione di linguaggio. In questa opposizione fonematica il bambino trascende, porta su un piano simbolico il fenomeno della presenza e dell'assenza. Egli si rende padrone della cosa nella misura in cui, precisamente, la distrugge. [...] *Già nella sua solitudine il desiderio del piccolo d'uomo è diventato il desiderio di un altro, di un alter ego che lo domina e il cui oggetto di desiderio è ormai la sua stessa pena* (Lacan, 2014, pp. 204-205).

---

<sup>1</sup> Per un'analisi letteraria in senso lato del rapporto tra Pinocchio e i balocchi sulla scorta dell'interpretazione di Agamben, cfr. Bartezzaghi, 2019.

Perché il bambino possa accedere all'esperienza del desiderio, è necessario dunque che si attivi la pena del *fort* che allontana l'oggetto nella dimensione del “c'era una volta” per aprire lo spazio del piacere del ritorno evocato dal *da*. È in questa relazione di pena-piacere, in cui Lacan con Freud intravede i caratteri del masochismo primitivo, che il rocchetto, come qualsiasi altra anticaglia-giocattolo agambeniana, può diventare oggetto di desiderio. Giungiamo così alla prima questione da porci rispetto all'economia del desiderio “in gioco” nel corso delle avventure di Pinocchio.

Di primo acchito, sembrerebbe che questa versione del desiderio, che per brevità e notorietà definiremo come connotata dalla mancanza, non sia calzante quando osserviamo il *grand détour* del burattino per sfuggire alla presa dell'oggetto del desiderio, alla sua pena come al suo piacere. A una prima lettura, sembrerebbe che Pinocchio si situi – nomadicamente, erraticamente – al di là del principio del piacere. Che non voglia “darsi pena”, né la pena dell'amore per la bella Bambina dai capelli turchini né quella dello studio e del lavoro. Pinocchio si porrebbe dunque come personaggio anti-dialettico, pronto a sottrarsi alla “mortificazione traumatica della vita che non possiamo scansare perché coincide con l'umanizzazione stessa della vita” (Recalcati, 2019, p. 24). E, in questo senso, il suo restare burattino segnerebbe il rifiuto della dimensione umanizzante della perdita, punto di partenza di ogni relazione d'amore: è solo attraverso l'accettazione della melanconia del vuoto, della separazione, del lutto, che la Cosa-burattino potrà essere uccisa dal simbolo che sta al posto della cosa perduta. Rifiutando la fatica dell'amore, svicolando sistematicamente da Geppetto e dalla Fata, Pinocchio si situerebbe nell'immediatezza della vita istintuale: “Ma io non voglio fare né arti né mestieri... [...] Perché a lavorare mi par fatica” (Collodi, 2020, p. 176).

Emblematico di questo nesso pinocchiesco tra *jouer* e *jouissance* è la disavventura del burattino nel Paese dei balocchi. La scelta, seppur presa da Pinocchio a seguito di esitazioni maggiori di qualunque altra “marachella”, di unirsi al carro di bambini in partenza per il paese della cuccagna, libero da impegni scolastici, sembrerebbe andare non solo al di là del principio di realtà e di qualsiasi restrizione superegoica. La prospettiva di un tempo senza maestri né libri né scuole sembra imporre perversamente la trasgressione come legge, ponendosi al di là del principio del piacere nell'ottica mortifera dell'eccesso senza eccedenza. Privato della dimensione della *béance*, dell'assenza di piacere immediato, rinnegato il tempo aperto dell'attesa a vantaggio dell'immediatezza del consumo “animalizzante”, Pinocchio si immergerebbe, senza riserve, in una cuccagna che equivale al godimento senza limiti della “Cosa”, a una volontà di godimento assoluta (Lacan, 1974, p. 773). Il mancato rapporto con l'oggetto piccolo (a) causa del desiderio, cioè con la dimensione della mancanza aperta dal gioco simbolico, si evidenzia nella dimensione “da bacchanale” della vita nel Paese dei balocchi, in cui i giocattoli rappresentano, tutt'al più, dei meri gadget. Il gadget è infatti la versione “fallica” del giocattolo, priva di mancanza, incapace di

suscitare la nostalgia del “c’era una volta”. Il gadget non è di nessun tempo e di nessun luogo, così come il Paese dei balocchi. Quel luogo, infatti, non rassomiglia “a nessun altro paese del mondo” (Collodi, 2020, p. 223), proprio perché sganciato dalla dialettica del segno e affidato all’istintualità di un trastullo meccanico:

Branchi di monelli [...] chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria: chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll’elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta: chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l’ovo: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi (p. 224).

È chiaro che il discorso perverso implica l’indifferenza all’Altro e il trinceramento in un godimento dell’Uno, godimento dell’organo senza relazione alcuna alla mancanza, a ciò che si situa al di fuori della dimensione fallica. Ma è davvero in questi termini che possiamo intendere il godimento di Pinocchio, come sembra lasciar intravedere la sorte “animalizzante” – la trasformazione in ciuchini – dei ragazzi caduti nell’inganno della cuccagna infinita nel Paese dei balocchi? Se accettassimo questa versione, di ovvia ascendenza kojèviana, delle avventure di Pinocchio, lo schema sarebbe fin troppo semplice, ancorato a una sorta di moralismo psico-pedagogico: il burattino, inserito in una dialettica “normalizzante” del rapporto Legge-desiderio, scopre gli esiti mortiferi delle conseguenze del vizio e rinuncia ad andare al di là del principio del piacere, armonizzando nella figura del bambino le pulsioni parziali e perverse-polimorfe. Non a caso, Pinocchio si identifica pienamente come “bel fanciullo” (p. 280) rimirandosi allo specchio, secondo la funzione morfogena dell’immagine riflessa.

In questo senso, però, rinunceremmo a trovare in Pinocchio la potenza destituente di una versione del desiderio “eccedente”, che spiazzi la falsa dicotomia tra eccesso e normalizzazione della carica vitale. Se, invece, proviamo a intravedere in Pinocchio i tratti di una ribellione “isterica”, capace di mantenere una connessione con la mancanza a essere, con il dono stesso della mancanza, può venirci in soccorso l’intero armamentario teorico lacaniano, nella sua complessa articolazione del nesso desiderio-godimento. L’implicazione žižekiana di questa ricognizione è che l’isteria sia più rivoluzionaria della perversione. Si fa qui riferimento alla pellicola *Guida perversa all’ideologia*, di Sophie Fiennes, in cui Žižek contrappone il tratto perverso a quello isterico, ravvisando in quest’ultimo il potenziale creativo assente nel primo, proprio per lo stato di dubbio dell’isterico relativamente al desiderio dell’Altro.

Probabilmente, il punto di partenza più adatto per questa rilettura “rivoluzionaria” delle disavventure del burattino può essere la teoria lacaniana dei quattro discorsi (Lacan, 2001). In prima battuta, e abbastanza

ovviamente, per la critica al discorso dell'università rinvenibile nel provocatorio (isterico) prendersi gioco da parte di Pinocchio del Grillo-parlante. Ma l'elogio del discorso isterico, per il suo carattere propedeutico rispetto alla liberazione del desiderio, finirebbe per esaurire in termini conflittuali il processo di "soggettivazione" – se così vogliamo, impropriamente, chiamarlo – di Pinocchio. Qui ci interessa cogliere il tratto enigmatico, fantasmatico ed "eteronomo" dell'esperienza che Pinocchio fa del desiderio.

Pensiamo a tutte le volte in cui il burattino, di fronte alle manifestazioni d'amore della Fata, si dà, per così dire, "alla macchia". La letteratura fantastica, nel momento in cui si assume il rischio di mettere in interazione bambine e bambini, non ignora il carattere enigmatico del femminile rispetto al maschile. In qualche modo, ciò che l'uomo è proviene dalla donna, poiché il volto dell'Altro "è sostenuto dal godimento femminile" (Lacan, 2011, p. 72). Il contegno recalcitrante dei Peter Pan di fronte alle Wendy, dei Pinocchio di fronte alle belle Bambine dai capelli turchini, è solo l'espressione della frustrazione di fronte a richieste che, anche quando siano apparentemente semplici, non vogliono dire ciò che significano. Se si deve ammettere che c'è dell'Uno, c'è sempre un Altro. In questo senso, il motore delle avventure di Pinocchio sarebbero gli inviti a restare rivoltigli dalla Fata: *Non vorresti essere il mio fratellino?*. La Fata si pone, alternativamente, come bambina, come "buona sorellina" (Collodi, 2020, p. 123), come donna, come mamma (p. 173). Nessuna di queste alterità può mancare di sconvolgere Pinocchio. Nel discorso della Fata c'è sempre qualcosa che non quadra, l'essere non tutta (Lacan, 2011, p. 69) della donna. È qui che Pinocchio non comprende. La mancanza dell'Altro, la sua natura sfuggente, evoca una risposta di fuga. Questa fuga non è altro che una risposta speculare, un *fading*, un eclissarsi del soggetto. Se l'Altro manca, se resta inafferrabile, la risposta del soggetto prende la forma di una domanda: *Puoi perdermi?*. La domanda, quindi, si traduce in azione: di qui la fuga, l'avventura, il mettersi in giro, persino il mettersi in pericolo. Perché niente può far paura più che l'enigma del desiderio.

È qui che striscia, è qui che scivola, è qui che fugge, come un furetto, quello che noi chiamiamo il desiderio. Il desiderio dell'Altro viene afferrato dal soggetto in ciò che non quadra, nelle mancanze del discorso dell'Altro, e tutti i *perché?* del bambino [costituiscono] una messa alla prova dell'adulto, *un perché mi dici questo?* [...] che è l'enigma del desiderio dell'adulto. Ora, nel rispondere a questa presa, il soggetto [...] apporta la risposta [...] della propria scomparsa. [...] Il primo oggetto che egli propone al desiderio parentale, il cui oggetto è sconosciuto, è la sua propria perdita – *Può perdermi?* Il fantasma della sua morte, della sua scomparsa, è il primo oggetto che il soggetto deve mettere in gioco in questa dialettica [...] (Lacan, 2003, p. 220).

Dunque, Pinocchio non va via per godere smisuratamente, ma per sondare l'enigma del desiderio dell'Altro. La sua azione è un'investigazione, la sua fuga un nascondersi per essere cercato. Pinocchio

torna per farsi trovare, per accertarsi di ritrovare ciò che non è certo di aver trovato. Pinocchio gioca a perdere per non sentirsi perduto. Ogni ricongiungimento, con la Fata, con Geppetto, non è che un momento della dialettica della presenza-assenza che lo consegna all'essere *uno* – un bambino. Prima della conferma della risposta alla domanda d'amore, ciascuno è, in qualche misura, un burattino. La dimensione della cura (Geppetto che rifà i piedi bruciati a Pinocchio, la Fata che lo salva dall'impiccagione e gli somministra la medicina) è, non a caso, centrale nel percorso di umanizzazione del burattino.

C'è qui da aggiungere un dettaglio non da poco. Il primo Altro da cui Pinocchio fugge non è la Fata, ma Geppetto. Questa inversione, per così dire, dell'oggetto d'attaccamento primario, è persino più artificiale della natura burattinesca di Pinocchio. Non si può certo dire che Geppetto assolva vicariamente a una funzione materna, al di là del suo essere maschile. Egli ha già un programma preciso per Pinocchio; pretenderebbe dunque di iscriverlo nell'ordine simbolico prima che esso possa riconoscersi come *uno* attraverso le cure materne. Vuole farne “un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (Collodi, 2020, pp. 25-26). Addirittura, narcisisticamente, pretende di fare di questo burattino un'estensione del Sé, una protesi fallica con cui girare il mondo e fare i quattrini. Pinocchio si ribella da subito a questo programma, ma questa sua natura indomita è, deleuzianamente, pre-individuale e impersonale. Pinocchio si comporta quasi come una singolarità, non è ancora *quel* Pinocchio, ma tutti i Pinocchi possibili (del resto, Geppetto dice di aver conosciuto una famiglia di Pinocchi già prima di intagliarlo). È solo dopo l'incontro con la Bambina-Fata che Pinocchio è in grado di avviare la dialettica enigmatica, è solo lì che la sua provenienza dall'Altro, l'eteronomia della sua soggettività, può iniziare a prendere forma, fino a condurlo ad essere un bambino e a riconoscersi allo specchio come tale.

Pinocchio, pur nella sua irrequietezza da monello, deve la sua carica vitale proprio al dominio esercitato dall'Altro su di lui, come scopre precocemente il bambino del *fort/da*. In questo senso, la funzione paterna di Geppetto è decisamente sullo sfondo, forse mai avviata e piuttosto da venire al di là del finale del romanzo. Ma c'è di più. Pinocchio si spinge talmente oltre nel suo Edipo, la cui risoluzione è senz'altro turbolenta e avventurosa, da far sparire il Padre dalla scena, da “eliminarlo”, per così dire, continuamente, facendolo finire in prigione o nel ventre del Pesce-cane, ma azzerando comunque la sua ingombrante presenza. Pinocchio è così libero di confrontarsi con l'enigma del desiderio femminile, pur non sapendo affrontarlo altrimenti che con la risposta primigenia della sottrazione, della fuga. Assenza per assenza, mancanza per mancanza.

In fondo, Pinocchio passa larga parte delle sue avventure lontano, almeno nella resa fantastica, dai suoi affetti. Ma le sue avventure non lo trasformano tanto quanto gli effetti del ricongiungimento con la Fata. È nel ritrovarsi dopo le peregrinazioni che Pinocchio, più che mostrare di aver capito la lezione, comprende che l'oggetto d'amor perduto può essere ritrovato. Il burattino scopre così la dialettica della

distruzione e della creazione, il *fort/da*, il prima e il dopo, la cattiva azione e il senso di colpa. È il timore kleiniano di aver distrutto fantasmaticamente l'oggetto amato, ma anche il piacere winnicottiano di ripararlo interiormente. Non si può amare se non ciò che, prima, si è mentalmente distrutto. Non si può ritrovare se non ciò che si è perduto. Tuttavia, nel gioco del sottrarsi e dell'aprire nell'Altro la mancanza, Pinocchio dovrà scoprire a caro prezzo l'onnipotenza dell'Altro. Ed è grazie a ciò che diventa un soggetto del desiderio.

Divenire soggetti di desiderio, come intuito da Melanie Klein, significa far diventare la propria mente una casa stregata, un alloggio di fantasmi. In questo senso, la bella Bambina dai capelli turchini si presenta a Pinocchio come il fantasma originario:

Allora si affacciò alla finestra una bella bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo [...] “Sono morta anch'io” (pp. 100-101).

Magari le avventure di Pinocchio si rivelano essere storie d'amore e di fantasmi? Sì, se intendiamo che hanno per tema la domanda fondamentale sul desiderio dell'Altro: il *Che vuoi?* (Cfr. Lacan, 2007) che fa da sfondo al *Puoi perdermi?*. Naturalmente, ogni perdita, ogni separazione, ogni avventura adombrano la morte e, come detto al principio, sono l'inizio di ogni amore. Perciò Pinocchio è un'iterazione di inizi, una ripetizione del processo dialettico di interrogazione sul desiderio dell'Altro. Cosa desideri? Puoi accettare che io vada senza ritornare? Posso essere la causa del tuo desiderio, e, dunque, del tuo ritorno? Il peregrinare di Pinocchio, il suo apparente cedere alle fughe, alle deviazioni dal percorso per diventare un bambino perbene, come ce n'è tanti, è in realtà un *non cedere sul proprio desiderio*, per diventare quel bambino unico, amato per essere proprio *quello*. Non un Pinocchio qualsiasi, ma *Pinocchio*.

Ma, come detto, la Fata non si sottrae al gioco dialettico dell'assentarsi, dello scomparire, dell'apparire a tutti gli effetti “morta”. Non solo perché la sua prima apparizione è sotto le vesti del *fantasma*, ma perché, al ritorno di Pinocchio dalle sue sortite nel mondo, la Fata dai capelli turchini risponde alla lunga mancanza di Pinocchio con una mancanza ancora più radicale: quella della morte, apparentemente definitiva, ma comunque terrificante. Pinocchio ne resta atterrito:

Ma la Casina bianca non c'era più. C'era, invece, una piccola pietra di marmo sulla quale si leggevano in carattere stampatello queste dolorose parole:

QUI GIACE  
LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI

MORTA DI DOLORE  
PER ESSERE STATA ABBANDONATA DAL SUO  
FRATELLINO PINOCCHIO (p. 155).

Pinocchio, naturalmente, piange, copre di baci la lapide, dà in sospiri e scoppia in pianti. Secondo la lezione di Melanie Klein, il burattino teme di aver distrutto la persona amata con la propria cattiveria: "... perché, invece di te, non sono morto io, che sono tanto cattivo, mentre tu eri tanto buona?" (p. 156). L'aver disubbidito, l'aver creduto alle lusinghe del Gatto della Volpe, le monellerie, appaiono agli occhi di Pinocchio come altrettanti attacchi sadici alla Bambina dai capelli turchini, morta per il dolore dell'abbandono. "Se davvero mi vuoi bene... se vuoi bene al tuo fratellino, rivivisci... ritorna viva come prima!... Non ti dispiace a vedermi solo e abbandonato da tutti?..." (ib.). Ecco che Pinocchio, avendo perso l'oggetto d'amore, si affida all'onnipotenza dell'Altro, perché lo perdoni, riviva e si prenda cura dell'amato Pinocchio. È, ancora una volta, una rimostranza, una lagnanza, sul modello del *Puoi perdermi?*. Se non puoi perdermi, non puoi neanche abbandonarmi, implica Pinocchio nella sua dialettica, che è tanto psichica quanto plasticamente raffigurata sulla scena della fiaba. Se la scena più enigmatica de *Le avventure di Pinocchio* è forse quella della bella Bambina morta che s'affaccia alla finestra della propria casa, la più drammatica è probabilmente quella della morte della Fata, della sua pietra tombale su cui è inciso uno spietato *J'accuse*. Le schermaglie amorose tra Pinocchio e la Bambina dai capelli turchini non risparmiano, a quanto sembra, "colpi al cuore". Il *topos* della Fata fantasma, già apparsa come morta vivente e come morta e sepolta, si arricchisce, tra l'altro, sul finale, del tema della Fata morente: "La povera Fata giace in un fondo di letto allo spedale!... [...] Colpita da mille disgrazie, si è gravemente ammalata e non ha più da comprarsi un boccon di pane" (p. 278).

In ogni caso, si tratta dello scacco matto della sfida, poiché Pinocchio si mostra infine pronto a qualsiasi sacrificio pur di vederla guarita, e la Fata, in sogno, lo bacia e gli perdona tutte le monellerie (p. 279). Al termine della dialettica amorosa, Pinocchio, destatosi dal sogno, si risveglia bambino, non più burattino. Il desiderio ha trasformato in carne il legno.



## Bibliografia

- Agamben, G., 2001 [1978], *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, pp. 68-92.
- Bartezzaghi, S., 2019, *Il Paese senza Balocchi*, in "Doppiozero", 16 gennaio 2019.
- Collodi, C., 2020 [1883], *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit; trad. it. 2009, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- Klein, M., 1975, *The Writings of Melanie Klein*, London, Hogarth Press; trad. it. 2006, *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lacan, J., 1963, *Kant avec Sade*, in "Critique", 191, pp. 291-313; trad. it. 1974, *Kant con Sade*, in Id., *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 764-791.
- Lacan, J., 1975, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil; trad. it. 2014, *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1991, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil; trad. it. 2008, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 2004, *Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil; trad. it. 2007, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1973, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil; trad. it. 2003, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi.
- Lacan, J., 1991, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil; trad. it. 2001, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Torino, Einaudi.

Lacan, J., 1975, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil; trad. it. 2011, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Torino, Einaudi.

Recalcati, M., 2019, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina.

Winnicott, D. W., 1971, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London; trad. it. 1974, *Gioco e realtà*, Roma, Armando.