

Nicolae Sfetcu

Aventurile lui Pinocchio
O poveste pentru oameni mari

Colecția ESEURI

MultiMedia Publishing

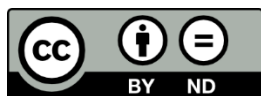
Aventurile lui Pinocchio - O poveste pentru oameni mari

Nicolae Sfetcu

10.12.2021

Sfetcu, Nicolae, "*Aventurile lui Pinocchio - O poveste pentru oameni mari*", Telework (10 decembrie 2021), DOI: 10.13140/RG.2.2.22089.67688, MultiMedia Publishing (ed.), ISBN: 978-606-033-666-2, URL = <https://www.telework.ro/ro/e-books/aventurile-lui-pinocchio-o-poveste-pentru-oameni-mari/>

Email: nicolae@sfetcu.com



Acest eseu este licențiat Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International. Pentru a vedea o copie a acestei licențe, vizitați <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>.

Abstract

Una din cele mai citite cărți din lume, considerată o metaforă a condiției umane, și pretabilă la o pluralitate de interpretări, *Aventurile lui Pinocchio* a avut un impact mare asupra culturii mondiale. Cartea răspunde unei prerogative care aparține doar capodoperelor: aceea de a fi în afara timpului. Cartea pune accent pe investigarea psihologică a personajului său central Pinocchio, în timp ce încearcă să descopere o umanitate pierdută în vidul tehnologiei și al științei.

Mitul Pinocchio este folosit pentru a condamna cultura violenței și a consumerismului. Collodi apelează cu succes la interacțiunile metaforice, bipolaritățile, și miracolele ambigue. Identitatea lui Pinocchio este adesea jucată la limită, imaginată de el însuși și de toți cei pe care îi întâlnește în drum. Pinocchio este numele vieții care este simultan anorganică, umană și animală.

Aventurile lui Pinocchio explorează modul în care experiențele câștigate în spațiul heterotopic oferă individului capacitatea de a modifica viziunea panoramică, și cum aceste experiențe ne pot arăta în cele din urmă cum putem recupera sau restabili existența noastră ca subiecți individuali.

Cuvinte cheie: Carlo Collodi, Carlo Lorenzini, Aventurile lui Pinocchio, Pinocchio

Carlo Collodi

Carlo Collodi s-a născut pe 24 noiembrie 1826 la Florența, Italia. Numele său adevărat este Carlo Lorenzini, Numele de autor Collodi l-a preluat de la localitatea unde a lucrat mama lui, Angiolina Orzali Lorenzini, ca croitoreasă, fiind născută lângă Collodi în Veneri [a69]. Tatăl, Domenico Lorenzini, născut în 1795 la Cortona, un sat din Apenini, era bucătar la marchizul Ginori Lisci, (Marrone and Puppa 2006, 485) proprietar al celebrei fabrici de porțelan Ginori de Doccia. În familie au fost zece copii. (Barchers and Pfeffinger 2011, 55)

La vârsta de trei ani, Carlo este încredințat unchiului său matern Giuseppe și mătușii sale Teresa, care locuiesc în Collodi, mutându-se în 1831 în Florența.

După o încercare nefinalizată de a urma seminarul teologic Colle Val d'Elsa la unsprezece ani, (Barchers and Pfeffinger 2011, 55) Carlo și-a continuat studiile la Colegiul Părinților Scolopi din Florența. (Zipes 1997, 74)

În vara anului 1842 urmează retorica și filozofia la Florența, seminarul Saint John.

În 1844 își întrerupe studiile și se angajează la librăria Libreria Piatti, a cărui editor este Jean-Baptiste Niccolini, un scriitor patriotic și liberal favorabil independenței italiene și unui regim laic. La biblioteca Rinuccini îl cunoaște pe Giuseppe Aiazzi, un specialist în manuscrise italiene și administratorul bibliotecii. (Zipes 1997, 74) În 1845 a fost atât de apreciat, încât a obținut o dispensă ecleziastică, care i-a permis să citească cărțile plasate pe indexul cărților interzise, pe care l-a introdus în scrierea jurnalistică.

În 1847 publică prima sa critică muzicală, *La Harpe*, în *L'Italia Musicale*. Preia conducerea secțiunii de teatru al *La Rivista di Firenze*. Collodi transmite cititorilor săi aspecte critice fundamentale legate de proză și teatrul muzical, de poezia și romanul timpului său.

Se înrolează ca voluntar în cele două războaie de independență din Italia contra imperiului austriac, din 1848 și 1860. În martie 1848, Carlo Lorenzini este înrolat la Florența împreună cu fratele său Paolo, într-un grup de 450 de studenți toscani. Jertfa lor eroică în apărarea podului peste Mincio permite soldaților generalului La Marmora să-i împingă pe austrieci și amână cu doisprezece zile contraofensiva. După armistițiul semnat de Salasco, Carlo Lorenzini este angajat pe post de curier în Senatul Marelui Ducat. Pe 12 aprilie, când o contrarevoluție l-a adus pe Leopold de Hasbourg la tronul Toscanei, este demis, dar a fost repus în funcție în iunie.

Ajunge critic al spectacolelor muzicale itinerante pentru o revistă de specialitate milaneză, în timp ce susținea recenzii literare, dramatice sau artistice la diferite alte ziare.

În 1853 fondează ziarul satiric *Il Lampione*, ulterior cenzurat, iar în 1854 ziarul *Lo scaramuccia* (recenzii literare dedicate teatrului, una dintre marile reviste italiene de teatru). (Zines 2002) (Marcheschi 1995, LXXVIII–XC)

În literatură debutează în 1856, cu piesa *Gli amici di casa* și parodia *Un romanzo in vapore*. În ziarul florentin *La Lente* a semnat pentru prima dată sub pseudonimul de Collodi. (Marcheschi 1995, LXXXIV)

În 1858 ajunge din nou corespondent pentru *L'Italia Musicale*. (Lorenzini 1954, 81)

În 1859 imperiul austriac a invadat Piemontul, astfel încât Carlo Lorenzini s-a înrolat la Torino ca simplu soldat în armata piemonteză, în regimentul Savoy din Cavalleggeri di Novara, în războiul pentru independența italiană. Armistițiul din Villafranca, semnat pe 12 iulie, restabilește puterea austriecilor. În februarie 1860, marchizul de Ginori îl ajută să ocupe un post de ofițer asistent în biroul de cenzură. Inițiază, împreună cu Alessandro D'Ancona, o campanie pentru alipirea Toscanei la Regatul Sardiniei; la 12 martie 1860 s- votat în favoarea reunificării.

La 15 mai 1860 relansează ziarul *Il Lampione*, care rezistă până în 1877. În noiembrie este numit secretar al unei comisii pentru pregătirea „Panteonului italian”, în care să se includă cei mai mari autori italieni.

Prin lucrarea sa din 1860, *Il signor Alberi ha ragione!*, promovează viziunea sa politică și culturală asupra Italiei. Stilul său direct contribuie din plin la modernizarea limbii italiene.

Publică de asemenea și în alte ziare, în special schițe și povestiri satirice, inclusiv o critică socială sub forma unei parodii a *Misterelor din Paris* cu tendințe suprarealiste, *Misterele Florenței*.

Pe 17 martie 1861, Florența este decretată capitala Italiei, care însă nu includea Roma.

În 1862 se alătură Societății pentru Încurajarea Teatrului. În 1864 este numit secretar al administrației din provincia Florența, iar în 1868 este desemnat membru extraordinar al Consiliului pentru compilarea vocabularului folosit în florentină.

Dezamăgit de politica italiană, se orientează spre literatura pentru copii, traducând basmele franceze, (Barchers and Pfeffinger 2011, 55) inclusiv basmele lui Charles Perrault, într-o colecție ilustrată de Enrico Mazzanti, publicată în 1876.

În 1876 scrie trei opere începând cu *Giannettino*, prin care vorbește de unificarea Italiei prin personajul principal, Giannettino. (Marrone and Puppa 2006, 485)

În 1881, la solicitarea lui Guido Biagi, redactor la un ziar destinat copiilor, *Giornale per i bambini*, scrie primele trei capitole din *Storia di un burattino*, care va deveni ulterior *Aventurele lui Pinocchio*. (Ronchey 2002, 25) Ziarul continuă să publice și celelalte doisprezece episoade; ultimul episod, publicat la 27 octombrie 1881, se încheie cu uciderea prin spânzurare a marionetei. Carlo Collodi reia povestirea, între februarie 1882 și ianuarie 1883, de această dată sub actualul titlu, fiind apoi pentru trei ani (până în 1886) redactor la acest ziar. (Marcheschi 1995, CXXVI–CXXI)

Moartea mamei sale în 1863 îl afectează foarte tare. Carlo Lorenzini trăiește retras, dedicându-se exclusiv scrisului. (Cecchini 1890) Moare pe 26 octombrie 1890, și este înmormântat în cimitirul Sfintelor Uși de lângă Bazilica San Miniato al Monte din Florența.

În 1962 a fost înființată Fundația Națională Carlo Collodi, pentru diseminarea lucrărilor lui Collod, în special a *Aventurilor lui Pinocchio*.

Aventurile lui Pinocchio

Aventurile lui Pinocchio (Le avventure di Pinocchio) relatează aventurile răutăcioase ale unui marionete animate pe nume Pinocchio. Cartea a fost scrisă de Carlo Collodi, în Pescia, fiind publicată inițial în *Giornale per i bambini*, într-o formă episodică, începând cu 7 iulie 1881, sub numele de *La storia di un burattino*. După 4 luni și 8 episoade, în capitolul 15, principalul personaj, Pinocchio, este ucis, spânzurat. La cererea cititorilor și a editorului Guido Biagi, episoadele au fost reluate la 16 februarie 1882. În februarie 1883, povestea a fost publicată într-o singură carte, de Libreria Editrice Felice Paggi, cu ilustrații de Enrico Mazzanti, (Biblioteca Marucelliana 2000) presărată cu trăsături de dialect florentin, într-o limbă simplă, plină de viață și plăcută, ușor de înțeles, dar bogată în expresii toscane.

Unele surse au stabilit că aventurile lui Pinocchio se petrec în zona de nord a Florenței, în special în localitățile Castello, Peretola, Osmanoro și Sesto Fiorentino. (Gagliardi 2008) Partea din poveste în care Pinocchio este spânzurat la Marele Stejar se află în provincia Lucca, lângă Gragnano. Copacul există încă în acea zonă și este numit și Stejarul Vrăjitoarelor.

* * *

Un tâmplar pe nume meșterul Antonio (poreclit și Meșterul Cireașă), a găsit o bucată de lemn și se decide să o cioplească pentru un picior de la masa lui. Când bucata de lemn începe să vorbească, speriat, Meșterul Cireașă i-l dă vecinului său Geppetto, un om sărac.

Geppetto cioplește din lemn un băiat pe care îl numește Pinocchio. Pinocchio se dovedește a fi foarte obraznic și cu o atitudine răutăcioasă, inclusiv față de Geppetto, pe care îl lovește. Pleacă de acasă și este prins de un carabinier, care crede că Pinocchio a fost maltratată și îl închide pe Geppetto.

Pinocchio se întoarce înapoi la casa lui Geppetto pentru a mânca. Acolo, un greier vorbitor îl avertizează asupra pericolelor datorită atitudinii sale. Pinocchio aruncă un ciocan asupra greierului și îl ucide din greșeală.

Încearcă să prăjească un ou, dar din ou iese o mică pasăre care zboară pe fereastră. Pinocchio pleacă de acasă în căutare de mâncare. Apoi bate la ușa unui bătrân pentru a cere de mâncare. Este confundat cu un huligan și gonit. Revine acasă și se întinde pe o sobă, dar își arde picioarele. Geppetto, eliberat între timp din închisoare, îi cioplește o nouă pereche de picioare.

Promite că va merge la școală dar, în drumul spre școală se întâlnește cu Marele Teatru de Păpuși și își vinde cartea școlară pentru a un bilet la spectacol. Este cât pe ce să fie pus pe foc de maestrul păpușar Mangiafuoco care, în final, auzindu-i povestea, îi dă câțiva bani pentru Geppetto.

În drumul spre casă, Pinocchio întâlnește Vulpea și Pisica, care îl păcălesc și îl abat din drum. Apare fantoma greierului vorbitor care îl sfătuiește să se ducă la Geppetto, dar Pinocchio îl ignoră. Când trece printr-o pădure, Vulpea și Pisica, deghizați în bandiți, încearcă să îl jefuiască de banii care îi mai rămăseseră. Pinocchio scapă și se ascunde într-o casă albă, unde este întâmpinat de Zână. Dar bandiții îl prind pe Pinocchio și îl spânzură de un copac.

Zâna îl salvează pe Pinocchio, dar acesta o minte pe Zână când ea întreabă ce s-a întâmplat cu monedele de aur; cu fiecare minciună pe care o spune, nasul său devine din ce în ce mai lung. Zâna îi micșorează la loc nasul cu ajutorul unui stol de ciocănitari, și îi trimite vorbă lui Geppetto să vină să locuiască cu ei în pădure.

Pinocchio pleacă în întâmpinarea tatălui său, dar se întâlnește din nou cu Pisica și Vulpea, care îl păcălesc din nou și îi iau monedele. Pinocchio află că a fost păcălit de la un papagal. Reclamă furtul la un judecător, dar este condamnat la patru luni de închisoare pentru infracțiunea de prostie. După ce a fost eliberat trece prin câteva aventuri înainte de a ajunge la cabana Zânei, dar nu o mai găsește acolo și crede că Zâna a murit de durere.

În căutarea lui Gepetto, Pinocchio ajunge pe Insula Albinelor Ocupate, unde o reîntâlnește pe Zână și devine un băiat cuminte, mergând la școală. După unele altercații la școală și alte câteva aventuri, Pinocchio primește o altă șansă de la Zână. Învăță foarte bine și Zâna îi promite să îl transforme în băiat adevărat, dar este ademenit de un alt băiat să fugă în Tărâmul Jucăriilor, unde toată lumea se joacă toată ziua și nu lucrează niciodată.

După cinci luni de joacă, lui Pinocchio îi cresc urechi de măgar, aflând că acesta este sfârșitul tuturor copiilor care nu fac altceva decât să se joace și nu învață niciodată. Se transformă în măgar, și este cât pe ce să fie jupuit pentru piele. Scapă transformându-se la loc în marionetă, și înoată în mare pentru a-l salva pe Gepetto, despre care aflase că fusese înghițit de un pește uriaș.

În drumul lor prin pădure, Pinocchio și Geppetto, după o reîntâlnire cu Vulpea și Pisica, ajung la o casă mică unde locuia greierul vorbitor. După mai multe luni de muncă pentru un fermier și îngrijirea lui Geppetto care se îmbolnăvisese, Pinocchio pleacă în oraș unde află că Zâna este bolnavă și are nevoie de bani. Pinocchio îi trimite toți banii pe care îi are.

În acea noapte, visează că este vizitat de Zână, care îl sărută. Când se trezește, descoperă că fusese transformat în băiat adevărat.

* * *

Una din cele mai citite cărți din lume, considerată o metaforă a condiției umane, pretabilă la o pluralitate de interpretări, *Aventurile lui Pinocchio* a avut un impact mare asupra culturii

mondiale. Cartea răspunde unei prerogative care aparține doar capodoperelor: aceea de a fi în afara timpului. Filosoful Benedetto Croce a considerat-o drept una dintre cele mai mari opere ale literaturii italiene, (Croce 1957, 330–33) fiind tradusă în peste 240 de limbi în întreaga lume. (Gasparini 1997, 117) La 100 de ani de la ”nașterea” lui Pinocchio, în 1981, Italo Calvino a scris: „Este firesc pentru noi să credem că Pinocchio a existat dintotdeauna, nu ne putem imagina o lume fără Pinocchio.” (Calvino 1981)

O adaptare importantă a *Aventurilor lui Pinocchio* a fost versiunea sa rusă: *Bouratino* (rusă: *Буратино*), scrisă de Alexis Nikolaevich Tolstoy în 1936. (Tolstoy 1936)

Pinocchio

Pinocchio este unul dintre personajele cele mai mediate din literatura pentru copii. Povestea sa a fost adaptată în alte cărți, benzi și desene animate, și în filme, în special în filmul Disney din 1940, *Pinocchio*. (Ferguson et al. 1940)

Fernando Tempesti, cercetător în literatură și unul dintre cei mai buni specialiști ai lui Pinocchio, precizează că în toscana din secolul al XIX-lea, „pinocchio” înseamnă „pin mic”, ceea ce ar însemna și în limbajul secret al lui Collodi : „mic egoist”, asemănător cu Arlechinul comediei florentine dell'arte pe nume Stenterello. (Collodi and Tempesti 2021) Caracteristicile personajului pot fi sintetizate în mod simbolic, așa cum a făcut-o Gérard Génot, ca „sămânță” ca „valoare filială, infantilă”, „carnea lemnului, germinarea în duritate”. (Genot 1974) Pinocchina, în limba populară florentină din acea vreme, însemna o găină sau o femeie mică și oarecum plină, dar bine proporționată. (Battisti and Alessio 1968) Unii comentatori fac apel la unele toponime toscane: în Colle, unde Collodi a fost elev al seminarului local al colegiului episcopal, a existat un izvor numit Fonte del Pinocchio, iar alții vorbesc de San Miniato Basso de astăzi, care se numea „Pinocchio”, același nume cu al pârâului care curge prin centrul orașului. (Vegni 1976)

În povestea originală, Pinocchio este fundamental bun, naiv și inocent, dar Collodi îl descrie ca părând un ticălos, impertinent, persoană răutăcioasă sau capricioasă, nerușinat, care cadă pradă tentațiilor, purtându-se urât chiar și cu tatăl său, Geppetto. Comportamentul prost al lui Pinocchio este menit să servească drept avertisment. Collodi a intenționat inițial ca povestea să fie o tragedie. Prima parte a acesteia s-a încheiat cu execuția marionetei.

Pinocchio este o marionetă de lemn care se mișcă independent. Suferă transformări în timpul romanului, și este adesea descris cu o pălărie ascuțită, o jachetă și o pereche de pantaloni colorați, până la genunchi (numiți „caprietti”). Nasul lui Pinocchio este cea mai cunoscută caracteristică a sa. Crește în lungime când spune o minciună. Există totuși o inconsecvență, deoarece nasul îi crește atunci când este sculptat pentru prima dată de Geppetto, iar a doua oară când este frustrat de iluzia optică a vasului pictat, în timp ce îi este foarte foame, fără ca Pinocchio să mintă în aceste situații.

Unii analiști literari l-au descris pe Pinocchio ca pe un erou epic. La fel ca mulți eroi literari occidentali, precum Odiseu, Pinocchio coboară în iad; el experimentează, de asemenea, renașterea prin metamorfoză, un motiv comun în literatura fantezistă. (Encyclopedia.com 2013)

Collodi îl pedepsește pe Pinocchio pentru lipsa sa de principii morale și respingerea persistentă a responsabilității, și pentru dorința exclusivă de distracție.

Structura poveștii este asemănătoare cu cea a poveștilor populare ale țăranilor care se aventurează în lume, dar sunt nepregătiți pentru ceea ce găsesc și ajung în situații dificile. (Zipes 1996, xiii–xv) Collodi face astfel aluzie la problemele apărute din industrializarea Italiei, care a dus la o migrație masivă a oamenilor de la sate la orașe, inclusiv în alte țări

Morala care se deslușește din aventurile lui Pinocchio este că trebuie să muncești, să fii bun și să studiezi. Îndeplinirea în final a acestor imperative îl transformă pe Pinocchio într-un băiat adevărat. (Morrissey and Wunderlich 1983, 64–75)

Italo Calvino îl consideră pe Pinocchio drept singurul picaro adevărat al literaturii italiene, deși într-o formă fantastică. (Calvino 1981)

Criticul literar Pietro Pancrazi îl consideră simbolul unui copil obișnuit toscan în curs de maturizare. (Pancrazi 1921, 383–388)

Gian Luca Pierotti vede în roman, și în figura lui Pinocchio, o analogie cu anumite Evanghelii apocrife care povestesc o copilărie turbulentă a lui Isus. (Pierotti 1980, 5–7) Giacomo Biffi susține că, dincolo de natura laică a autorului și de propriile sale intenții, este posibil să citim evenimentele marionetei în paralel cu istoria mântuirii conform crezului catolic: ”Pinocchio este narațiunea evadării creaturii de la Creator (de îndată ce Pinocchio este construit, el fuge imediat și a întoarcerii sale”. (Biffi 2003) Carlo Alberto Madrignani îndeamnă la prudență în această interpretare: simbolismul care apare în text este de tip popular realist, în care elementul magic și simbolic este cu siguranță prezent, dar nu afectează acest adevăr de bază. (Madrignani 1980, 383–388)

O interpretare ezoterică se bazează pe faptul că Collodi aparținea probabil unei loji masonice florentine, (Collodi and Tempesti 2021, 9–10) iar în roman ar apare mai multe elemente simbolice aparținând tradiției antice magice și subterane a literaturii italiene. (Ronchey 2002) Din acest punct de vedere, Pinocchio ar fi în fapt povestea unei inițieri masonice. (Poltronieri and Fazioli 2003)] În acest sens, Elémire Zolla consideră că „Pinocchio al lui Collodi este un miracol literar de o profunzime ezoterică aproape intolerabilă”. (Ronchey 2002)

Mitul

Aventurile lui Pinocchio este o operă clasică a literaturii italiene din secolul al XIX-lea.

Există o similitudine structurală între aventurile lui Pinocchio și poveștile populare despre țăranii nepregătiți care ajung la oraș sau chiar în alte țări pentru un trai mai bun. (Zipes 1996, xiii–xv)

(Panteli 2016) pune accentul pe caracteristicile de basm ale cărții, aspecte susținute și de Rossana Dedola în *Pinocchio e Collodi* (Dedola 2002) și Jack Zipes, (Zipes 1997, 76) argumentând prin transcrierea diferitelor teme / funcții narative care apar în *Aventurile lui Pinocchio* în sistemul de codare introdus de Propp. (Propp 1968)

Pinocchio este văzut de alți analiști ca un erou epic, imitând "ciclul anual al nașterii vegetative, al morții și al renașterii și adesea servesc drept paradigme pentru frecventele decese simbolice și renașteri întâlnite. În literatură, două astfel de interpretări simbolice sunt cele mai importante: reapariția dintr-o călătorie în iad și renașterea prin metamorfoză. Renașterea prin metamorfoză, pe de altă parte, este un motiv în general consacrat literaturii fanteziste sau speculative [...] Aceste două manifestări figurative ale trupului moarte-renaștere sunt rareori combinate; totuși, Carlo Marea epopee fantezică a lui Collodi, *Aventurile lui Pinocchio*, este o lucrare în care un erou trăiește moarte simbolică și renaștere atât prin descendență infernală, cât și prin întâlnire amorfoza. Pinocchio este cu adevărat un erou fantastic de proporții epice [...] Sub textura comic-fantastică a cărții - dar nu departe - se află o călătorie simbolică către lumea interlopă, din care Pinocchio iese întreg." (Morrissey and Wunderlich 1983, 64–75)

Alți critici îl văd ca pe un roman de formare sau ucenicie picaresc, cu accent pe divertisment. (Eco 2009) Cu toate acestea, copilăria descrisă de autor este o perioadă în care suferința și nenorocirea sunt atotprezente. O prezentare realistă, în care viața socială este marcată de violență, opresiune, răutate și indiferență. Rezultă că, departe de a fi o poveste pentru copii,

romanul poate fi considerat și o alegorie a societății moderne, cu elemente magice și fantastice. În acest spirit, Marco Belpoliti îl consideră pe Pinocchio drept un „erou al foamei”. (Belpoliti 2003, 773–85)

Există o multitudine de alte interpretări ale lui Pinocchio (romane grafice: (Ausonia 2006), (Winchluss 2011), (Jensen 2014); adaptări moderne: (Morpurgo 2015); ciberpunk: (Donà 2015); filme: (Spielberg et al. 2001), (Soo-won 2014), (Ferguson et al. 1940); etc.), ajutate și de plasticitatea mitului Pinocchio, care permite adaptarea sa în orice alt context:

”... povestea lui Pinocchio este despre ceva semnificativ. Transformarea sa magică din marionetă în băiat uman este rezultatul muncii sale grele: el dorește atât de puternic încât reușește să facă imposibilul posibil. Există ceva eroic în miezul acestei povești și acesta este unul dintre motivele pentru care dobândește dimensiuni mitice. Nici mitul Pinocchio nu are legătură cu mitologia clasică; este un mit modern, dar bogat în simboluri și arhetipuri care evocă conexiuni cu mituri și motive religioase mai vechi.” (Panteli 2016)

argumentând relația strânsă dintre mituri și basme prin eseul lui Mircea Eliade, „*Mituri și basme*”, (Eliade 1964, 195–202) în care ”basmelor sunt mituri secularizate care încă înfățișează vechile rituri de inițiere, dar într-un mod mai ascuns și cu elementele religioase netezite”. (Panteli 2016)

Mitul Pinocchio este folosit pentru a condamna cultura violenței și a consumismului. Collodi apelează cu succes la interacțiunile metaforice, bipolaritățile, și miracolele ambigue pe care le întâlnim și la marii scriitori ruși. (Sfetcu 2019)

Simbolistica este foarte importantă în cartea lui Collodi. Nu întâmplător materialul ales este lemnul, deoarece unele mitologii evocă ideea că omul de lemn explică creația omului. Nici alegerea greierului nu este întâmplătoare, deoarece multe culturi îl consideră purtător de noroc și

înțelepciune. Iar zâna simbolizează rolul mamei pentru Pinocchio, dându-i viață și apărând de fiecare dată când are nevoie de ea. Drumul lui Pinocchio de acasă la școală, este considerat de (Mikael 2017) ca o metaforă a drumului vieții.

La fel ca în cartea *Solaris* a lui Stanislav Lem, (Lem 2012) și în ecranizarea acestui roman de Andrei Tarkovski, (Tarkovsky 1972) în care Hari trece prin aceeași dramă a devenirii ca și Pinocchio, merită evidențiat aici ritmul intern al imaginilor. Ritmul nu este determinat de lungimea secvențelor, ci de presiunea timpului care trece prin ele. (Sfetcu 2019) Într-o declarație care articulează asemănările dintre modelul Deleuze și modelul heterotopic al lui Foucault, Deleuze afirmă:

"Imaginea timpului are puterea de a afecta modul în care gândim prin tăierea fluxului ordonat al timpului cronologic, continuitatea pe care se întemeiază unitatea și integritatea subiectului. Imaginea timpului alimentează gândirea și o împinge la limită unde se formează noile concepte și apar noi forme de subiectivitate și moduri de a fi în lume." (Deleuze 1985)

Pinocchio, o marionetă care posedă limbajul natural și capacitățile cognitive ale unui copil, dar lipsită de experiențe lumești, este mesajul pe care Collodi îl transmite italienilor, făcându-i conștienți de cruzimea obtuză și mecanică dominantă în lumea reală.

Psihologia

(Panteli 2016) evidențiază aspectele psihologice ale cărții lui Collodi, făcând apel la psihanaliza freudiană în teoria literară și folosirea unui model al definiției lui Freud a psihicului uman, respectiv împărțirea psihicului la id, ego și super-ego: (Freud 1961) dorința lui Pinocchio pentru umanitate reflectă ego-ul, id-ul corespunde principiului plăcerii și este ceea ce Zâna încearcă să controleze prin lupta dintre principiul plăcerii și principiul realității, iar greierul vorbitor reprezintă super-ego-ul, conștiința lui Pinocchio.

Ego-ul este reprezentat de Pinocchio, care „datorează slujirea a trei stăpâni și [în consecință] este amenințat de trei pericole: din lumea exterioară, din libidoul id-ului și din severitatea super- ego-ului”. (Freud 1961, 56)

Pinocchio ucide greierul la începutul poveștii, incapabil să-și controleze instinctele primare; formarea super-egoului are loc atunci când individul a interiorizat principiul realității, deși Pinocchio, în acest stadiu incipient al poveștii, acționează conform principiului plăcerii. (West 1986)

Panteli remarcă, de asemenea, motivația sexuală implicată în scena confruntării, care confirmă relația oedipală a lui Pinocchio cu Zâna prin referințe implicite - povestea unui băiat adolescent care întâlnește pentru prima dată o femeie. Femeia și mama se îmbină într-o singură figură, o temă recurentă la mulți autori, care sugerează o dorință oedipală în Pinocchio.

Dualitatea

Aventurile lui Pinocchio pune accent pe investigarea psihologică a personajului său central Pinocchio, în timp ce încearcă să descopere o umanitate pierdută în vidul tehnologiei și al științei. Cartea poate fi abordată și prin prisma filosofiei minții, a întrebărilor esențiale în acest domeniu. Aceste întrebări se referă la personalitate și suferință, care acoperă cel puțin perioada de la Rene Descartes la filosofii moderni, precum Derek Parfit și Hilary Putnam. Pinocchio apare ca un personaj adecvat pentru a explora provocările filosofice. Derek Parfit a imaginat un astfel de scenariu sub numele de Experimentul Thinking Teletransporter, cerințele filosofice pentru personalitate, care implică replicarea individului. (Parfit 1984)

O întrebare cheie din punct de vedere filosofic este, poate fi considerată Pinocchio uman? Pinocchio poate fi analizată în contextul dualismului cartezian. Opiniei reduționiste a lui Descartes cu privire la suferința animalelor și animal-mașină i se opune experiența evolutivă a lui

Pinocchio. Poate fi considerat Pinocchio doar o bucată de lemn fără suflet, sau ar trebui să se țină cont de comportamentul lui? Dezvoltarea emoțională și suferința lui, călătoria lui epistemologică spre cunoașterea de sine, și în special relația lui intensă cu Zâna face din carte o operă de artă autonomă și profund filosofică. Abordarea majoră pe care Collodi o întreprinde în cartea sa este determinată de convingerea fermă că dragostea și emoția umană au un înțeles primar în univers. (Sfetcu 2019)

Reducționismul face parte dintr-o mișcare în filosofia minții care contravine dualismului cartezian. René Descartes susține că ființele umane posedă un suflet (sau mintea în termeni moderni) destul de separat și calitativ diferit de corp:

”Din însăși faptul că concepem în mod viu și clar natura corpului și a sufletului ca fiind diferite, știm că în realitate ele sunt diferite și, în consecință, sufletul poate gândi fără corp.” (Descartes 1984)

Spre deosebire de dualismului cartezian care susține că ființele umane posedă un suflet (sau minte) separat și calitativ diferit de corp, reducționismul se bazează pe ipoteza că sufletul/mintea poate fi redusă la trup, respectiv creierul produce mintea, și deci sufletul nu poate "gândi fără corp". (Sfetcu 2019) Funcționaliștii - printre care și Hilary Putnam - încearcă să salveze elementele dualismului cartezian în contextul materialismului modern, (Putnam 1975) încercând să mențină baza materialistă a reducționismului, fără a accepta pretenția acestuia din urmă de a avea o corespondență între fizic și mental, contestând prin problema durerii ideea că stările mentale pot fi reduse la stările creierului

Din acest punct de vedere, un reducționist, va lua în considerare doar structura de lemn a lui Pinocchio. Descartes a considerat animalele lipsite de suflete și, prin urmare, de capacitatea de a experimenta cu adevărat durerea sau suferința. El le-a văzut ca niște automate:

”Nu explic sentimentul de durere fără referire la suflet. Din punctul meu de vedere, durerea există doar în înțelegere. Ceea ce vă explic sunt toate mișcările externe care însoțesc acest sentiment în noi; la animale, aceste mișcări se produc, și nu durerea în sens strict.” (Descartes 1984, 148)

Poziția lui Putnam însă, cunoscută sub denumirea de realizabilitate multiplă, este ideea că indiferent de modul în care durerea este realizată, indiferent de structurile sau procesele fizice în care persoana suferă, experiența durerii arată existența unei constituții mentale. (Putnam 1975, 436)

Heterotopia

Foucault descrie drept "spațiu heterotopic" un decalaj unic în planul discursiv în care individului i se oferă posibilitatea de a observa elementele care sunt active în discursurile care îi modelează viața ca subiect individual. (Foucault 1971) *Aventurile lui Pinocchio* prezintă un exemplu excelent despre modul în care spațiile heterotopice pot exista în termeni literari. Cartea explorează modul în care experiențele câștigate în spațiul heterotopic oferă individului capacitatea de a inversa viziunea panoramică și cum aceste experiențe ne pot arăta în cele din urmă cum putem recupera sau restabili existența noastră ca subiecți individuali. Prin experiențele personajelor din film suntem invitați să observăm multe dintre forțele și discursurile care au contribuit la crearea acestui spațiu, dintr-un punct de vedere extern. Posibilitatea de a exista în spațiul heterotopic ne oferă capacitatea de a privi înapoi de la distanță, adevărata inversiune a vederii panoptice. (Sfetcu 2019)

În carte, în limitele experienței heterotopice, se explorează mai multe întrebări teoretice și ontologice printr-o examinare a cerințelor psihologice, emoționale și spirituale asupra indivizilor din acest spațiu. Tărâmul Jucărilor servește drept spațiu heterotopic din care Collodi poate

proiecta explorarea incisivă a vieții, a morții și a umanității în acest cadru îndepărtat. Acesta formează un pământ ontologic al nimănui în care elementele, în cadrul narațiunii și dincolo de acestea, intră în opera în ansamblu și oferă audienței posibilitatea de a vedea o varietate de discursuri foarte diferite.

Cartea sugerează că ficțiunea este la fel de puternică precum "realitatea" și că imaginația este singura temelie pe care se bazează "realitatea". Heterotopia este un spațiu în care astfel de categorii, clasificări și restricții nu se aplică. În astfel de spații putem identifica faptul că existența este cel mai bine înțeleasă ca un câmp de imaginație nesubstanțiat, unde posibilitățile sunt nesfârșite, iar limitele restrictive sunt reduse, inefficiente. Prin explorările sale în spațiul heterotopic, Pinocchio a avut șansa de a reveni asupra unora dintre greșelile din trecut ale vieții sale și, în acest fel, își re-descoperă propria umanitate și își confirmă locul ca un subiect individual liber să-și facă propriile alegeri. Cu siguranță această experiență trebuie privită cu cel puțin optimism. (Sfetcu 2019)

Tentația de a renunța la orice spontaneitate în lumina puterii conceptuale a filosofiei și dovezile copleșitoare ale științei cântăresc foarte mult asupra socialității umane. Deși funcționalismul și reducționismul, în mod strict vorbind, sunt teorii din filosofia minții, funcționalismul pare a fi intuitiv - o trăsătură construită sau implicată a minții umane. Am evoluat mecanismele mentale pentru viața socială - compasiunea, reciprocitatea, capacitatea de a simți vinovăția, de a lega emoțiile etc. Nu putem să nu luăm în considerare comportamentul nostru emoțional. Cu toate acestea, aceste adaptări pot fi respinse sau suprimate prin anumite forme de raționament. Negarea demagogică a realității umane ne poate conduce înapoi la caracatița lui Putnam. Și aici pot ajuta contra-teoriile. Implicațiile raționamentului funcționalist.

Identitatea

Pinocchio este mai presus de toate ceea ce nu este. Identitatea sa este adesea jucată la limită, imaginată de el însuși și de toți cei pe care îi întâlnește în drum. Pinocchio este numele vieții care este simultan anorganică, umană și animală. Din acest motiv, este posibilul nume al unei dezertări radicale: a se identifica în același timp cu sine și cu altul decât cu sine. (Escola 2020) Pinocchio posedă un suflet dublu, marionetă și copil, rezultând un personaj misterios, simbolic și blestemat, o sursă de inspirație, adaptări, și rescrieri, sub toate formele media.

În căutarea identității sale, Pinocchio trece prin o călătorie inițiativă. Problema identității duce la cea a dualității minte/corp, la ceea ce constituie esența cuiva. Până la ce punct rămânem aceiași atunci când ne schimbăm aspectul? Rezultă de aici povestea unei conștientizări a propriei necesități interioare.

John Locke și-a imaginat ce s-ar întâmpla dacă mintea unui prinț ar fi transportată într-un corp de cizmar înlocuind mintea cizmarului. Deși în exterior ar părea cizmar, sentimentul din "interior" ar fi princiar," Căci sufletul unui prinț, purtând cu el conștiința vieții trecute a prințului, intră și informează corpul unui cizmar; de îndată ce a părăsit sufletul său, fiecare vede că va fi aceeași persoană cu prințul, răspunzător numai pentru acțiunile prințului. (Locke 1976) Pentru Locke, cizmarul ar fi prințul numai cu condiția ca toate experiențele trecutului, adică memoria sa autobiografică, să fie păstrate în timpul transferului minții. Astfel, Locke vede memoria autobiografică drept cel mai important aspect al personalității, care este foarte relevant pentru evaluarea statutului lui Pinocchio. Pinocchio nu pare să posede o memorie autobiografică, deci nu trece testul de personalitate al lui Locke.

De asemenea, Nina Strohminger și Shaun Nichols au ajuns la concluzia că modificarea bazei morale a unei persoane - mai degrabă pierderea memoriei - este cea mai importantă trăsătură a pierderii identității. (Strohminger and Nichols 2014) Autorii numesc aceasta "ipoteza auto-

morală", și o propun ca un model al modului în care oamenii percep nucleul autonomiei în ceilalți. În cazul lui Pinocchio, putem argumenta că "baza sa morală" se modifică în timp.

Parfit, în schimb, sintetizează identitatea personală ca un fenomen complex: "identitatea personală în timp constă în [...] tipuri de continuitate psihologică, de memorie, caracter, intenție și altele asemenea." (Parfit 1984) Astfel, Deși Pinocchio posedă o structură nebiologică, non-umană, care îl descalifică, în timp se transformă din o replică goală în o persoană cu calități morale și emoționale ca orice ființă umană.

Identitatea lui Pinocchio poate fi demonstrată și de faimosul test al raței de raționament inductiv: "Dacă arată ca o rață, înoată ca o rață și măcăie ca o rață atunci probabil că este o rață." (Testul raței implică faptul că o persoană poate identifica un subiect necunoscut prin observarea caracteristicilor obișnuite ale subiectului. Este uneori folosit pentru a contracara argumentele brutale sau chiar valide, că ceva nu este ceea ce pare a fi). Pinocchio trece în final testul raței, convingând cititorii.

Inteligența artificială

O întrebare care se poate desprinde din *Aventurile lui Pinocchio* este dacă o astfel de mașină inteligentă și-ar dori să devină „umană”? De fapt, Pinocchio, înainte de a deveni băiat adevărat, face tot ceea ce fac băieții reali: inclusiv neascultarea părinților. (Searle 2014) afirmă că o inteligență artificială care ar acționa ca Pinocchio, ar fi un indiciu mai concludent al faptului că aceasta a atins inteligența la nivel uman, decât o măsură cu parametri de constrângere precum testul Turing. Informaticianul Alex Wissner-Gross susține argumentul că inteligența poate fi înțeleasă ca maximizarea viitoarei libertăți de acțiune. Dorința de libertate și control este natura inteligenței în sine. „Pragul Pinocchio” ar putea fi definit ca acțiuni ale mașinilor în moduri care nu au fost intenționate de programatorii lor și în moduri care par intenționate, chiar dacă sunt greu

de înțeles. Acest prag ar fi trecut când mașinile inteligente încep să acționeze ca Pinocchio. În acest sens, greierul vorbitor ar putea fi considerat ca niște constrângeri etice programate. Dar dacă o inteligență artificială care trece pragul Pinocchio decide că regulile etice impuse nu trebuie respectate, acest lucru ar putea fi foarte periculos pentru oameni.

Există posibilitatea ca mașinile pe care le construim să ajungă suficient de inteligente pentru a ști că există și alte opțiuni disponibile decât cele de a asculta de comenzile unor ființe imperfecte precum oamenii?

În Italia lui Collodi, numeroși poeți, scriitori și intelectuali, inclusiv Carducci, D'Annunzio, Marinetti și Collodi însuși, se alătură susținătorilor prudenți ai progresului tehnologic și mecanic, deseori contemplate prin lentile retorice și neoclasice. Reflecția marxistă asupra modalităților de lucru în economia capitalistă și mecanizarea corpului muncitorilor, între entuziasmul pentru mașina simbiotică și preocuparea pentru efectele repetării automate asupra corpului uman, care va determina reflecțiile pertinente ale lui Antonio Gramsci câteva decenii mai târziu, rămâne și astăzi. În transpunerile vizuale, marioneta collodiană lemnoasă și unghiulară este plasată într-o genealogie extinsă de automate și creaturi robotice care sărbătoresc sau demonizează zorii primei civilizații industriale. (Pizzi 2017)

Natura hibridă a corpului lui Pinocchio, sensibilă și neînsuflețită, este transformată într-un prototip al unei noi umanități de „simbionți”, (Longo 2003) echipată cu proteze tehnologice și hibridizată cu tehnologie: o umanitate virtuală, la granița dintre natural și artificial, viață și moarte. (Pizzi 2017) După cum sugerează Massimo Riva, Pinocchio este o marionetă ambivalentă: un artefact de părți mecanice și ființă virtuală, supranaturală, o inteligență artificială. (Riva 2011, 201–14) Prefigurând tehno-umanismul contemporan, Pinocchio este o figură liminală în care se întâlnesc și se ciocnesc modalitățile artistice și științifice ale gândirii noastre și fanteziile noastre

de transcendență, răscumpărare și palingeneză, o reproducere prin mijloace tehnologice care vizează recodificarea completă a bagajelor noastre culturale și biologice. (Pizzi 2017) După cum explică Riva, „Pinocchio este probabil un apolog care prezice și prezice propriul nostru destin previzibil”. (Riva 2011, 212)

Umanismul

Firul roșu al poveștii lui Pinocchio este dorința de a deveni om. Spre deosebire de unii creatori care au abordat aventurile lui Pinocchio în contextul postumanismului pentru a reflecta anxietățile și speranța în progresul tehnologic al umanității, (Panteli 2016) face referire la transumanism, care, citându-l pe Nick Bostrom, „îmbrățișează progresul tehnologic în timp ce apără puternic drepturile omului și alegerea individuală”. (Bostrom 2005)

Georgia Panteli consideră călătoria eroică a lui Pinocchio ca un exemplu de căutare a umanității, monomit - un concept pe care l-a dezvoltat Joseph Campbell (Campbell and Robinson 2005) influențat de teoria psihanalitică a lui CG Jung, „o amplificare a formulei reprezentate în riturile de trecere: separare - inițiere - întoarcere”. (Campbell 2008)

Tărâmul Jucărilor este cel care ne oferă dispozitivul care ne va permite să privim direct la propriile noastre credințe în umanitate. Mandatul dispozitivului heterotopic este acela de a furniza această sticlă sau oglindă care ne permite să vedem ceea ce este adesea ascuns de ochii noștri prin incapacitatea noastră de a recunoaște evidentul.

Devenirea

Pinocchio este conștient de incompletitudinea sa: el caută de-a lungul poveștii să devină „un băiețel adevărat”.

Aventurile lui Pinocchio permite multiple interpretări semantice. Astfel, având în vedere originea ontologică amorfă a lui Pinocchio în raport cu ființele umane, "înțelesul" său poate fi

determinat prin a pune în fața ființelor umane o oglindă a propriei lor limitări antropomorfe și geocentrice. În același timp, Tărâmul Jucăriilor prezintă un exemplu excelent despre modul în care spațiile heterotopice pot exista în literatura pentru copii . Cartea explorează modul în care experiențele câștigate în spațiul heterotopic oferă individului capacitatea de a modifica viziunea panoramică, și cum aceste experiențe ne pot arăta în cele din urmă cum putem recupera sau restabili existența noastră ca subiecți individuali. Prin experiențele personajelor putem observa crearea acestui spațiu dintr-un punct de vedere extern.

Conștiința umană se poate referi la lucruri pe care nu le percepem în mod direct. Obiectele imaginate sau concepute pot fi distanțate față de realitatea imediat percepută. Conceptele se referă la o realitate care există în altă parte și de a cărei existență nu mă îndoiesc, deși nu am experimentat-o niciodată; la o lume inexistentă creată de o imaginație poetică, o lume a copiilor, ale căror personaje și evenimente fictive le putem urmări în timp ce citim cartea ca și cum acestea ar fi reale; sau, în cele din urmă, la o realitate fantastică. În toate aceste cazuri, obiectul conștiinței este o realitate conceptualizată, imaginară, care este reprezentată sau exprimată prin greierul vorbitor. (Sfetcu 2019)

Dorința marionetei de a deveni umană este una dintre diferitele manifestări literare ale arhetipului animat / neînsuflețit, fiind încărcată cu diferite conotații și substraturi de sens. O poveste arhetipală datorită tuturor referințelor sale mitice, de basm și religioase, prin dorința marionetei de a deveni om, care declanșează metamorfozarea finală. Dorința este forța motrice care transformă materia neînsuflețită într-o ființă vie.

Arhetipul animat / neînsuflețit permite mai multe interpretări în cazul lui Pinocchio. Astfel, marioneta poate fi o metaforă pentru om și felul în care își simte destinul este controlat de o forță superioară. (Johnson 2008, 91) De asemenea, Pinocchio reprezintă statul recent format din Italia,

care se poate dezvolta doar prin etica muncii și a educației. (Asor Rosa 2002, 922–27) În același timp, transformarea lui Pinocchio poate semnifica ascensiunea sa de clasă. Panteli concluzionează că dorința lui Pinocchio de a deveni este nu numai ontologică, ci și de natură sociopolitică. Devenirea implică o ”căutare ontologică a individului spre schimbarea lui însuși, indiferent dacă aceasta reflectă o dorință sau aspirație, ... sau funcționează în contrast cu a fi” (Panteli 2016)

Demiurgul

Pinocchio este un „copil” fără mamă, creat de tatăl său pentru a-și umple singurătatea. „Pinocchio prefigurează și parentismul modern posibil după moartea unuia dintre cei doi progenitori. În contextul adopției, procreațiile asistate medical, homo-parentismul, clonarea, Pinocchio este, de asemenea, copilul improbabil născut dintr-un doliu imposibil, cel al lui Gepetto care își plânge soția care a murit prematur fără să-i fi dat un copil. Bătrânul trist și singuratic cioplește copilul pe care el și soția sa nu l-au avut niciodată, la fel ca bărbatul de astăzi care devine tată după moartea iubitei sale datorită ovulelor sale prezervate.” (Roland 2011) (Anthérieu-Yagbasan 2016) îl consideră, astfel, arhetipul copilului visat, adus la viață de creatorul său:

„Fiecare copil este astfel, în primul rând, o ficțiune părintească, o viziune asupra minții, care ia carne și care, obiect al dorinței părinților săi, forme, prinse în plasa istoriei lor narcisiste și transgeneraționale, se confruntă reciproc are mediu și devine subiect. ” (Soussan 2009)

Astfel, Anthérieu-Yagbasan evidențiază problema actuală a relației dintre om și creația sa, scăpată de sub control. În știința cognitivă, teoria computațională susține că creierul uman poate fi doar comparat cu un computer, spre deosebire de reducționism care postulează identitatea minții și a creierului. Reproducerea unui creier uman nu rezolvă problema conștiinței. Pentru construcția unui super-ego, a unei conștiințe morale, Sigmund Freud consideră că este nevoie de o interiorizare a regulilor culturale, predate în principal de părinți aplicând îndrumarea și influența lor. (Schacter,

Gilbert, and Wegner 2011) Pentru Freud, „instalarea super-ego-ului poate fi descrisă ca un exemplu de succes de identificare cu agentul parental”:

”Astfel, super-ego-ul unui copil este de fapt construit nu pe modelul părinților săi, ci al super-ego-ului părinților săi; conținutul care îl umple este același și devine vehiculul tradiției și al tuturor judecăților de valoare rezistente la timp care s-au propagat în acest fel din generație în generație.” (Freud 2013, 105–6)

Arhetipul animării unei entități neînsuflețită nu reprezintă doar dorința primară de a eradica moartea prin crearea vieții, dorința de a fi păpușar, de a face pe Dumnezeu. Acesta implică o idee mai profundă de a înțelege corpul uman și mecanismele sale. (Panteli 2016)

Educația

Carlo Collodi, un reprezentant pozitiv al miciei burghezii italiene de la sfârșitul secolului al XIX-lea, a prezentat în roman virtuțile morale ale unei Italii rurale secularizate. El inserează în roman îndemnuri și reflecții moraliste, prin renunțarea la pierderea timpului pentru a se dedica studiului, muncii grele și economiilor. Experiențele negative ale lui Pinocchio și sfaturile bune ale zânei îl conduc pe acesta la final pe calea cea bună, după ce a înțeles importanța studiului și a muncii, împlinindu-i-se astfel dorința de a fi transformat într-un copil.

Collodi încerca astfel să educe copiii mici din Italia nou formată cu valorile care să mențină țara unificată, puternică, și să o facă prosperă. (Ipsen 2006) După cum sugerează Amy Boylan, cartea a fost scrisă „într-o perioadă în care sarcina de a crea o identitate națională italiană era discutată cu pasiune de politicieni, scriitori și cetățeni angajați social”. (Boylan 2006) Astfel, Pinocchio a fost transformat într-un simbol al caracterului național italian, (Panteli 2016) și purtătorul explicit al unui mesaj moral sau chiar politic.

Jeffrey Dirk Wilson publică un excelent eseu (Wilson 2016) în care compară *Aventurile lui Pinocchio* de Carlo Collodi, cu *Legile* lui Platon, (Plato 1988) constatând că amândouă cărți abordează problemele unei crize morale și politice, și că niciuna dintre crize nu poate fi rezolvată fără a o rezolva pe cealaltă, iar soluția este educația, citând pe Aristotel în *Politica*:

”Nimeni nu se va îndoi că legiuitorul ar trebui să-și direcționeze atenția mai ales asupra educației tinerilor; căci neglijarea educației dăunează constituției. Cetățeanul ar trebui să fie modelat pentru a se potrivi formei de guvernare sub care trăiește. Fiecare guvern are un caracter particular care s-a format inițial și pe care îl păstrează în continuare. Caracterul democrației creează democrația, iar caracterul oligarhiei creează oligarhia; și întotdeauna cu cât caracterul este mai bun, cu atât guvernul este mai bun.” (Aristotle 2017)

Marioneta este, în acest context, o metaforă pentru formarea și împlinirea umană ca cetățean. Astfel, în *Legi*, străinul atenian introduce marioneta invitându-i pe conlocutori să o analizeze:

”Să presupunem că fiecare dintre noi, creaturile vii, este o marionetă ingenioasă a zeilor, fie că este creată prin intermediul unei jucării a lor, fie pentru un scop serios - pentru că nu știm nimic; dar asta știm, că aceste afecțiuni interioare ale noastre, precum tendoanele sau corzile, ne târăsc de-a lungul și, fiind opuși unul față de celălalt, ne trag unul împotriva celuilalt în acțiuni opuse; și aici se află linia de separare între bunătate și răutate.” (Plato 1988)

Străinul din *Legi* afirmă că ființele umane sunt marionetele lui Dumnezeu ca o declarație a speranței și a libertății, mai degrabă decât a disperării și a determinismului resemnat, iar legile sunt corzile care împiedică marioneta să cadă.

Temele copilăriei și educației sunt predominante în *Aventurile lui Pinocchio*. Copilăria devine o metaforă a condiției însăși a unei națiuni abia născute, Italia, și a unui popor întreg încă de inventat. (Stewart-Steinberg 2011)

Pinocchio este simbolul neascultării fără niciun fel de conștientizare, refuzând astfel ideea de a deveni cetățeanul model de care are nevoie nașterea statului italian imediat după unificare. În același timp, Collodi denunță complexul de cunoștințe de drept (al școlii, al judecătorului, al medicilor) străin vieții, sincerității și inocenței lui Pinocchio, dar nu și posibilitatea de a învăța să trăim printr-o serie de experiențe necodificate de norme sociale. (Escola 2020) Copilăria lui Pinocchio este o oportunitate de a spori aspectul rebel al acestei perioade a vieții, prin chestionarea și răsturnarea atât a protocoalelor normative ale societății, cât și a dimensiunilor teologice și teleologice ale narațiunii, prin dezarticularea formei de poveste liniară caracteristică unor astfel de povești. ”Collodi inventează, de fapt, un univers deschis în care pragul dintre adevăr și minciună este un domeniu care de obicei nu se distinge” (Escola 2020)

Collodi atribuie școlii misiunea problematică de a forma, educând, o națiune în curs de apariție.

Zâna încearcă să-l conducă pe Pinocchio din starea sa indolentă, neglijentă, în cea a omului expulzat din Paradis și pedepsit să lucreze pentru tot restul vieții sale. ”Collodi inversează pedeapsa omului pentru că nu a ascultat de Dumnezeu, adică o viață grea, în cerința prealabilă pentru ca cineva să merite și să câștige umanitate. (Panteli 2016) Zâna reprezintă societatea reală, care impune regulile.

Principalele imperative cerute lui Pinocchio sunt munca, bunătatea, și educația. Collodi atenționează în permanență cititorul, pe parcursul poveștii, că dezastrul este întotdeauna o posibilitate: rănirea, durerea, sau chiar moartea, pe care Collodi le evidențiază folosind motivul

arhetipal naștere-moarte-renaștere. Succesul evoluției lui Pinocchio este redat în termeni de renaștere metamorfică a acestuia ca om în carne și oase. (Morrissey and Wunderlich 1983)

Brand și Pertile, în *The Cambridge History of Italian Literature*, evaluează locul lui Pinocchio în cultura italiană: „Criticii sunt de acord că Pinocchio poate fi citit ca un fel de *Bildungsroman*, menit să arate că pentru ca un copil să devină un bun cetățean trebuie să abandoneze păpușa din el și să devină de încredere, dependent de regulile societății, respectându-le.” (Brand, Brand, and Pertile 1999)

Bibliografie

- Anthérieu-Yagbasan, Caroline. 2016. "Pinocchio – Pistes Philosophiques Pistes Philosophiques Sur Le Conte Pinocchio." In *Journée Des Partenaires Du Festival d'Aix*. Aix-en-Provence, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01474663>.
- Aristotle. 2017. *Politics*. Lulu.com.
- Asor Rosa, A. 2002. "Le avventure di Pinocchio in letteratura italiana." Docsity. 2002. <https://www.docsity.com/it/le-avventure-di-pinocchio-in-letteratura-italiana-a-asor-rosa-pp879-950/891007/>.
- Ausonia. 2006. "Pinocchio. Storia Di Un Bambino." 2006. <https://www.libroco.it/dl/Ausonia/Pavesio-Productions/9788887810844/Pinocchio-Storia-di-un-bambino/cw737853338837580.html>.
- Barchers, Suzanne I., and Charla R. Pfeffinger. 2011. *Multi-Grade Readers Theatre: Stories about Short Story and Book Authors*. 1st edition. Santa Barbara, Calif: Libraries Unlimited.
- Battisti, Carlo, and Giovanni Alessio. 1968. *Dizionario etimologico italiano*. G.Barbèra.
- Belpoliti, Marco. 2003. "Le Avventure Di Pinocchio. Storia Di Un Burattino." <http://www.istitutocomprensivoperugia4.it/wikiprogetti/images/e/e7/Pinocchio-1.pdf>.
- Biblioteca Marucelliana. 2000. "I Volti Di Pinocchio." 2000. http://www.maru.firenze.sbn.it/archivioeventi_rgP5a.htm.
- Biffi, Giacomo. 2003. *Il mistero di Pinocchio*. Elledici.
- Bostrom, Nick. 2005. "In Defense of Posthuman Dignity." *Bioethics* 19 (3): 202–14. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8519.2005.00437.x>.
- Boylan, Amy. 2006. "Carving a National Identity: Collodi, Pinocchio, and Post-Unification Italy." In *Approaches to Teaching Collodi's Pinocchio and Its Adaptations*, 18. New York: Michael Sherberg.
- Brand, Charles Peter, Peter Brand, and Lino Pertile. 1999. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge University Press.
- Calvino, Italo. 1981. "Ma Collodi Non Esiste." *La Repubblica*, April.
- Campbell, Joseph. 2008. *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. 2005. *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork*. New World Library.
- Cecchini, E. 1890. "Il Fanfulla." *Il Fanfulla*, 1890.
- Collodi, Carlo, and Fernando Tempesti. 2021. *Le avventure di Pinocchio*. Feltrinelli Editore.
- Croce, Benedetto. 1957. "Pinocchio." *La letteratura della nuova Italia - Laterza, Bari V*.
- Dedola, Rossana. 2002. *Pinocchio e Collodi*. B. Mondadori.
- Deleuze, Gilles. 1985. "L'Image-Temps. Cinéma 2." 1985. http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-L%E2%80%99Image_temps._Cin%C3%A9ma_2-2018-1-1-0-1.html.
- Descartes, René. 1984. *The Philosophical Writings of Descartes: Volume 3, The Correspondence*. Cambridge University Press.
- Donà, Silvio. 2015. *Pinocchio 2112*. Milano: Il Leone Bianco.
- Eco, Umberto. 2009. "Introduction." In *Carlo Collodi, Pinocchio: The Tale of a Puppet*. New York: Geoffrey Brock.
- Eliade, Mircea. 1964. *Myth and Reality*. London: George Allen & Unwin Ltd.

- Encyclopedia.com. 2013. "Pinocchio: Carlo Collodi." 2013. <https://www.encyclopedia.com/children/academic-and-educational-journals/pinocchio-carlo-collodi>.
- Escola, Marc. 2020. "Pinocchio : l'obstination du devenir (revue K)." Text. <https://revue-k.univ-lille.fr/>. Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. March 30, 2020. https://www.fabula.org/actualites/pinocchio-l-obstination-du-devenir_95596.php.
- Ferguson, Norman, T. Hee, Wilfred Jackson, Dickie Jones, Christian Rub, and Mel Blanc. 1940. *Pinocchio*. Animation, Adventure, Comedy. Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Productions.
- Foucault, Michel. 1971. "The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences." 1971. <https://www.amazon.com/Order-Things-Archaeology-Human-Sciences/dp/0679753354>.
- Freud, Sigmund. 1961. "The Complete Psychological Works of Sigmund Freud: " The Ego and the Id " and Other Works v. 19: Freud, Sigmund: 9780099426745: Amazon.Com: Books." 1961. <https://www.amazon.com/Complete-Psychological-Works-Sigmund-Freud/dp/0099426749>.
- . 2013. *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Martino Publishing.
- Gagliardi, Ivo. 2008. "Sulle Tracce Di Pinocchio." *Il Reporter*, maggio 2008.
- Gasparini, Giovanni. 1997. *La corsa di Pinocchio*. Vita e Pensiero.
- Genot, Gérard. 1974. "Le Corps de Pinocchio." *Convegno Internazionale Di Studi Collodiani - Pescia*.
- Ipsen, Carl. 2006. *Italy in the Age of Pinocchio: Children and Danger in the Liberal Era*. Palgrave Macmillan.
- Jensen, Van. 2014. *Pinocchio, Vampire Slayer Complete Edition*. Illustrated edition. Marietta, GA: Top Shelf Productions.
- Johnson, Barbara E. 2008. *Persons and Things*. Harvard University Press.
- Lem, Stanislaw. 2012. *Solaris*. Premier Digital Publishing.
- Locke, John. 1976. *An Essay Concerning Human Understanding*. Dent.
- Longo, Giuseppe O. 2003. *Il simbiote: prove di umanità futura*. Meltemi Editore srl.
- Lorenzini, Paolo. 1954. *Collodi e Pinocchio*. A. Salani.
- Madrignani, Carlo Alberto. 1980. "Fiaba Magica o Parabola Esoterica." In *C'era Una Volta Un Pezzo Di Legno. La Simbologia Di Pinocchio*. Milano: Emme Edizioni.
- Marcheschi, Daniela. 1995. "Cronologia." In *C. Collodi, Opere*. Milano: Mondadori.
- Marrone, Gaetana, and Paolo Puppa, eds. 2006. *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. 1st edition. New York: Routledge.
- Mikael. 2017. "Pinocchio, ou l'importance de l'éducation." *Nos Pensées*. December 18, 2017. <https://nospensees.fr/pinocchio-limportance-de-leducation/>.
- Morpurgo, Michael. 2015. *Pinocchio*. UK ed. edition. London: HarperCollinsChildren'sBooks.
- Morrissey, Thomas J., and Richard Wunderlich. 1983. "Death and Rebirth in Pinocchio." *Children's Literature* 11 (1): 64–75. <https://doi.org/10.1353/chl.0.0384>.
- Pancrazi, Pietro. 1921. "Elogio Di Pinocchio." *Ragguagli Di Parnaso. Dal Carducci Agli Scrittori d'oggi*.
- Panteli, G. 2016. "From Puppet to Cyborg: Posthuman and Postmodern Retellings of the Pinocchio Myth." *Doctoral Thesis, UCL (University College London)*. Doctoral, UCL (University College London). <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1528658/>.
- Parfit, Derek. 1984. *Reasons and Persons*. OUP Oxford.

- Pierotti, Gian Luca. 1980. "Ecce Puer (Il Libro Senza Frontespizio e Senza Indice)." In *C'era Una Volta Un Pezzo Di Legno. La Simbologia Di Pinocchio*. Milano: Emme Edizioni.
- Pizzi, Katia. 2017. "Pinocchio e il corpo meccanico: trasposizioni visive tra Jean-Jacques Grandville e Alfred Jarry - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità." *Rivista Arabeschi*. Arabeschi. 2017. <http://www.arabeschi.it/11-pinocchio-e-il-corpo-meccanico-trasposizioni-visive-tra-jj-grandville-jarry/>.
- Plato. 1988. *The Laws of Plato*. University of Chicago Press.
- Poltronieri, Morena, and Ernesto Fazioli. 2003. *Pinocchio in arte mago*. Hermatena.
- Propp, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale By V. Propp*. <https://utpress.utexas.edu/books/promor>.
- Putnam, Hilary. 1975. *Mind, Language, and Reality*. Cambridge University Press.
- Riva, Massimo. 2011. "Beyond the Mechanical Body: Digital Pinocchio." In *Pinocchio, Puppets, and Modernity*. Routledge.
- Roland, Annie. 2011. "Pinocchio entre père et mère." 2011. <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/pinocchio-entre-pere-et-mere>.
- Ronchey, Silvia. 2002. "Il Burattino Framassone - Intervista a Silvia Ronchey (La Stampa)." 2002. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/zolla/pinocchio.htm>.
- Schacter, Daniel L., Daniel T. Gilbert, and Daniel M. Wegner. 2011. "Psychology / Edition 2." 2011. <https://www.barnesandnoble.com/w/psychology-daniel-l-schacter/1116754112>.
- Searle, Rick. 2014. "Pinocchio, Fairy Tales, and AI." *Philosophy of Science Portal* (blog). March 7, 2014. <http://philosophyofscienceportal.blogspot.com/2014/03/pinocchio-fairy-tales-and-ai.html>.
- Sfetcu, Nicolae. 2019. "Filmul Solaris, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice și filosofice." *Telework*. 2019. <https://www.telework.ro/ro/e-books/filmul-solaris-regia-andrei-tarkovsky-aspecte-psihologice-si-filosofice/>.
- Soo-won, Jo. 2014. "Pinocchio (TV Series 2014–2015) - IMDb." 2014. <https://www.imdb.com/title/tt4201628/>.
- Soussan, Patrick Ben. 2009. "Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier." *Spirale* 52 (4): 107–13.
- Spielberg, Steven, Haley Joel Osment, Jude Law, and Frances O'Connor. 2001. *A.I. Artificial Intelligence*. Drama, Sci-Fi. Warner Bros., Dreamworks Pictures, Amblin Entertainment.
- Stewart-Steinberg, Suzanne. 2011. *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922 la costruzione di una complessa modernità*. Roma: Antidoti.
- Strohminger, Nina, and Shaun Nichols. 2014. "The Essential Moral Self." *Cognition* 131 (1): 159–71.
- Tarkovsky, Andrei. 1972. *Solaris*. Drama, Mystery, Sci-Fi. <http://www.imdb.com/title/tt0069293/>.
- Tolstoy, Aleksey Nikolayevich. 1936. "Buratino." 1936. <https://www.goodreads.com/book/show/23390965-buratino>.
- Vegni, Alessandro. 1976. "Pinocchio è Nato a Empoli - Dove è Nata La Storia Del Burattino Pinocchio, Luoghi, Personaggi, Curiosità." 1976. <http://www.rangers.it/empoli/pinocchioaempoli.htm>.
- West, Mark I. 1986. "From the Pleasure Principle to the Reality Principle: Pinocchio's Psychological Journey." *Children's Literature Association Quarterly* 1986 (1): 112–15. <https://doi.org/10.1353/chq.1986.0001>.

- Wilson, Jeffrey Dirk. 2016. "Pinocchio and the Puppet of Plato's Laws." In *On Civic Republicanism*, edited by GEOFFREY C. KELLOW and NEVEN LEDDY, 282–304. Ancient Lessons for Global Politics. University of Toronto Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1kk65xt.18>.
- Winchluss. 2011. *Pinocchio*. Erscheinungsort nicht ermittelbar: Last Gasp.
- Zines, Jack. 2002. "Introduction." In *Carlo Collodi. Pinocchio*. Penguin Books.
- Zipes, Jack. 1996. "Pinocchio (Penguin Classics) - AbeBooks - Collodi, Carlo; Folkard, Charles; Murray, M. A.: 0142437069." 1996. <https://www.abebooks.com/9780142437063/Pinocchio-Penguin-Classics-Collodi-Carlo-0142437069/plp>.
- . 1997. "Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry." Routledge & CRC Press. 1997. <https://www.routledge.com/Happily-Ever-After-Fairy-Tales-Children-and-the-Culture-Industry/Zipes/p/book/9780415918510>.