



GALLERIA | **Il corpo plurale di Pinocchio**  
Metamorfosi di un burattino  
a cura di Nicola Catelli, Simona Scattina





## *Introduzione a Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*

di Nicola Catelli, Simona Scattina

La realtà di Pinocchio è popolata di forme mutevoli, instabili, in continuo divenire. I personaggi che il burattino incontra nella sua *quête* assumono, nei reiterati incontri fra le pagine del romanzo, sembianze differenti, di volta in volta rinnovate – complice anche la genesi dell'opera – per opera di magia (come nel caso delle simboliche apparizioni della Fata) o di travestimento (la Volpe e il Gatto, mascherati da assassini), per dissolvimento dell'involucro corporeo (l'ombra del Grillo parlante) o per gli effetti di un destino luttuoso (Lucignolo). Lo stesso Pinocchio, soprattutto, è soggetto a continue trasformazioni: 'animale da fuga', come scrive Manganelli, fin dall'esordio il burattino trascende la condizione di pezzo di legno da catasta per affacciarsi alle soglie dell'umanità, ed è esposto lungo la narrazione alla forza attrattiva o repulsiva di altre possibilità e condizioni di esistenza. Una volta allontanatosi da casa, Pinocchio viene riconosciuto come fratello dalla compagnia 'drammatico-vegetale' del teatro di Mangiafoco, è costretto a fare il cane da guardia, subisce la metamorfosi asinina destinata a chi soggiorna nel Paese dei Balocchi, si sveste della propria pelle animalesca per ritornare burattino grazie all'aiuto della Fata, viene scambiato per un granchio e per un pesce-burattino dal pescatore verde, e infine, dopo un'ulteriore degradazione bestiale al servizio di un ortolano, abbandona le proprie spoglie legnose per rinascere bambino. Nel corso delle *Avventure* il suo corpo si definisce come forma plurale, aperta al desiderio ma anche esposta all'asservimento. *Diventare* appare così un termine chiave nel romanzo, che ricorre a più riprese in relazione sia alle membra di Pinocchio (il naso, che «diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai», i piedi, che dopo aver preso fuoco «diventarono cenere», le orecchie che, crescendo, «diventavano pelose verso la cima», le braccia e il volto che, durante la trasformazione in asino, «diventarono zampe [...] e muso»), sia al suo status («Perché io oggi sono diventato un gran signore»; «il povero Pinocchio [...] sentì che era destinato a diventare un tamburo»), sia agli oggetti che potrebbero giovargli e che invece gli sfuggono di mano (gli zecchini, che si immagina «potrebbero diventare mille e duemila», o il battente sulla porta della casa della Fata, che «diventò a un tratto un'anguilla»). E via via che le *Avventure* si approssimano alla loro conclusione, la frequenza del termine aumenta, così nel testo come negli argomenti premessi ai singoli capitoli, a segnalare la duplice e compendiosa polarità della metamorfosi asinina e del raggiungimento della condizione umana, e a scandire la progressione inesorabile verso la comparsa finale, più volte prefigurata, del Pinocchio-bambino e la definitiva stasi del suo *alter ego* ligneo.

La corsa di Pinocchio attraverso la pluralità dei sembianti e delle possibilità corporee si arresta con lo sdoppiamento nel ragazzo perbene e nel burattino animato da altri (ma forse non meno eterodiretto del bambino in carne e ossa): nel gioco di sguardi che suggella il finale – con il lettore che viene chiamato a osservare il Pinocchio-bambino mentre questi, insieme a Geppetto, si volta verso il burattino, fuoriuscito per un momento, significativamente, dall'inquadratura –, il corpo di Pinocchio appare ripiegato su se stesso, esposto come un «grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto». La corsa istintiva, incontenibile, che segnalava l'avvenuto passaggio di stato da immobile organismo vegetale a ibrido senziente, conduce

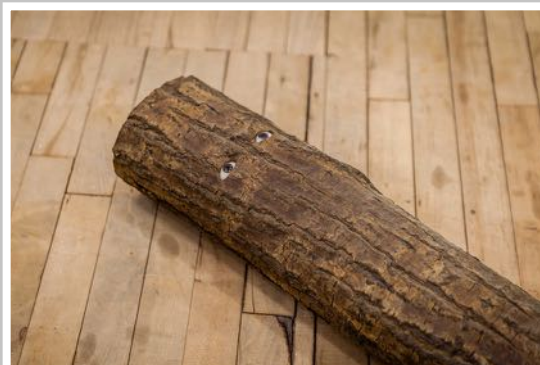


a quella seggiola, che diventa ora il sostegno necessario per il corpo inanimato, non più in grado di assumere né la posizione eretta, nobile, dell'uomo-vertebrato, garanzia di autodeterminazione, né la vigorosa tensione verso l'alto dell'albero.

Eppure, com'è stato osservato, fin dagli anni immediatamente successivi alla pubblicazione in volume, il burattino si rialza idealmente da quella seggiola, riprende a correre attraverso nuovi romanzi e reinterpretazioni visive, ritornando sui propri passi, variando e persino ampliando l'orizzonte delle proprie avventure. Alle metamorfosi del protagonista si sovrappongono così le numerose trasformazioni iconiche e narrative, le continuazioni e le edizioni illustrate, i dipinti, i film e i lungometraggi animati, le sculture, le fotografie, i fumetti e le trasposizioni teatrali, in rapporto più o meno diretto, calzante, allusivo con l'originale. Ipercinetico e curiosissimo burattino, Pinocchio continua infatti tuttora, con il suo lungo naso-periscopio, secondo la formula di Folco Portinari, a esplorare il mondo senza temere i suoi pericoli, le oscure trappole e le false lusinghe, sempre capace di superare ambizioni, ammiccamenti, metamorfosi: sempre volto a decifrare l'abecedario dei comportamenti umani che racchiude, in fondo, la nostra malinconica connivenza con il gioco vita-morte. Pinocchio è «il rovescio del nostro io», secondo una definizione di Antonio Tabucchi, il riflesso dell'Altro che ognuno di noi porta in sé, una fonte inesauribile di ispirazione e coinvolgimento emotivo alimentata per l'appunto dal fatto che in lui e nel suo mondo si rispecchia l'intera umanità.

All'idea dell'ambiguo polimorfismo di Pinocchio, forma in divenire, e del mondo che egli attraversa è perciò dedicata questa Galleria, il cui intento è quello di delineare un percorso – senza aspirazioni di esaustività – fra le molteplici riletture per immagini del capolavoro collodiano, focalizzato soprattutto sugli anni recenti: dalle numerose edizioni illustrate ai fumetti, dalla scultura alla fotografia, dal teatro alle versioni cinematografiche, televisive e d'animazione.

La prima sezione (**Figuratevi la sua meraviglia. Le «Avventure» illustrate**) considera le illustrazioni del romanzo, ambito principale della ricchissima tradizione visiva di *Pinocchio*, nella specifica prospettiva della metamorfosi e dell'intreccio di linguaggi. L'intervento d'apertura è volto a mettere in rilievo le affinità iconiche e narrative fra il romanzo di Collodi e alcuni motivi ricorrenti nella letteratura e nell'illustrazione ottocentesca, in relazione alla dialettica fra l'umano e l'animale, l'umano e il vegetale, l'umano e l'artefatto meccanico (Pizzi). Il richiamo alla tradizione ottocentesca emerge anche nel





contributo conclusivo della sezione, dedicato alla recente narrazione per immagini di Stefano Bessoni, nella quale Pinocchio è anatomizzato, esplorato nelle sue interiora umane e osservato nelle sue ascendenze vegetali, ricondotto infine ai parametri lombrosiani di una possibile 'macchina criminale' (Scattina). Alla diffrazione iconografica del romanzo sono riservati i due contributi di Veronica Bonanni, in cui vengono analizzate le differenti tipologie di rappresentazione di un medesimo personaggio (la Fata) nelle edizioni illustrate di *Pinocchio* pubblicate in Italia; e sempre in una prospettiva ampia, rivolta però alle edizioni pubblicate fuori dall'Italia, si muove il contributo di Rossana Dedola, che propone un ideale 'giro del mondo' sulle tracce degli illustratori del romanzo. La confluenza di differenti linguaggi nella realizzazione delle illustrazioni accomuna, poi, gli interventi sulle opere di Roberto Innocenti (Bacci) e Jim Dine (Thomas): nel primo caso, l'ambientazione delle illustrazioni recupera paesaggi e borghi toscani anche grazie a un reportage fotografico compiuto appositamente dall'artista; nel secondo caso, l'illustrazione dialoga con la scultura, anche di grandi dimensioni, richiamando la tradizione sacrale e mitologica della scultura animata, della statua che prende vita. Le metamorfosi del linguaggio sono invece al centro del *Pinocchio* di Mimmo Paladino, il quale, nella rappresentazione della favola collodiana, alterna numerose tecniche (acquerello, acquaforte, collage, rami in foglie, serigrafia) in un rispecchiamento sul piano formale delle incessanti trasformazioni del personaggio (Bacci).

La seconda tappa della Galleria (**È il nostro fratello Pinocchio! Pinocchiate e riscritture parallele**) è dedicata ad alcune rivisitazioni pinocchiesche del primo e secondo Novecento e dei giorni nostri, ognuna delle quali rivela una diversa tipologia di rapporto con l'originale. Nel *Cuore di Pinocchio* di Collodi Nipote, pubblicato con disegni di Carlo Chiostri, la metamorfosi del corpo e la sostituzione delle membra mutilate con arti meccanici è la premessa alla base della riproposizione di Pinocchio nello scenario della Prima guerra mondiale (Savettieri), mentre, nel coevo *Pinocchio nella luna* di Tommaso Catani, illustrato da Corrado Sarri, il racconto d'avventura alla ricerca delle origini 'naturali' del burattino e il resoconto di un viaggio oltremondano sulla Luna, narrato sulla scorta di Ariosto e di Verne, tra gli altri, si alterna al romanzo didascalico e all'esposizione di nozioni scientifiche (Necchi). Alla coppia di pinocchiate primonovecentesche fa seguito un dittico di riscritture pubblicate esattamente quarant'anni fa. *Pinocchio. Un libro parallelo* di Giorgio Manganelli – a cui si ispirano alcune opere di Marisa Bello e Giuliano Spagnul – rappresenta anzi il più celebre esempio di riscrittura col-





lodianiana: l'opera viene doppiata, ri-raccontata in altra veste, esposta in un doppio reticolo in cui il libro originale è sempre presente ma è al contempo modificato dalla diramazione di tutte le possibili linee di fuga del commento (Milani). Infine, un caso estremo di pinocchiata iconotestuale può essere considerata la recentissima traduzione *Pinocchio in Emojitaliano* realizzata da Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati, prima versione integrale in *emoji* di un classico italiano: grazie alla tipologia di trasposizione linguistica prescelta, il testo rinasce in questa riscrittura, parola per parola, come serie di figure organizzate attraverso una apposita grammatica (Chiusaroli).

La terza sezione (**Corse subito a specchiarsi. Intersezioni tra cinema, illustrazione e fumetto**) considera invece l'erranza di Pinocchio fra diversi media. La sezione si apre con un intervento sulla versione animata di Disney e sulla sua indelebile iconografia, indagata da Patrizia Bettella anche nei suoi aspetti di edulcorazione del dettato collodiano e nei sottesi richiami alla Germania nazista. Alle affinità fra gli aspetti testuali e iconografici di Pinocchio e la sequenza della balena del *Casanova* di Federico Fellini è dedicato il contributo di Nicola Dusi, che considera l'ingresso nel ventre del mostro marino e le proiezioni di immagini che hanno luogo al suo interno come caso paradigmatico per sviluppare una articolata riflessione sull'intermedialità e sulla nozione di medium. La video-arte, la musica, la fotografia e la scrittura si fondono poi nel progetto a più voci *Pinocchio Parade*, opera nella quale la narrazione collodiana è trasposta attraverso un montaggio di molteplici materiali visivi (fotografie otto e novecentesche, dipinti, stampe) che innesca un complesso meccanismo intertestuale e intermediale (Schiaffini).

L'attenzione che il teatro italiano, soprattutto d'inizio millennio, ha rivolto al romanzo collodiano, proposto fuori dall'ambito della produzione per l'infanzia, è all'origine della tappa conclusiva dell'esposizione (**E di lì schizza sul palcoscenico. Trasposizioni teatrali**). La sezione si apre con le versioni per le scene di Carmelo Bene (Orecchia) e Armando Punzo (Mazzaglia), che sovvertono il destino del burattino sancito dal romanzo e ipotizzano che, affacciato alla realtà, il bambino ritorni burattino, in un categorico rifiuto di crescere nel primo caso, e nell'evocazione di un senso residuale dell'umano, contrastante l'avvilente normalità, nel secondo. Muove invece da una ripresa della dialettica collodiana fra norma e trasgressione, fra libertà e assoggettamento, il *Pinocchio nero* di Marco Baliani, che riambienta la *fabula* nelle bidonville di Nairobi per delineare un percorso di possibile emancipazione dei subalterni (Mengozzi). Seguendo i differenti tracciati offerti dalla scena contemporanea, la sezione comprende poi un intervento dedicato alla felice rivisitazione *The Adventures of Pinocchio*, con musiche di Jonathan Dove su libretto di Alasdair Middleton, che esalta l'intima teatralità dell'intreccio e del dettato collodiano dando vita a un'opera per adulti e ragazzi nella quale riaffiora tutta la gamma dei registri dell'originale (Arato). Il travestimento, il trucco marcato e l'uso delle maschere accomunano la ricerca teatrale di Zaches Teatro (Scattina) e la riflessione e la ri-creazione delle marionette di Alice Laloy (Grazioli), che accompagnano lo spettatore in un mondo liminale, in una frontiera magica tra sogno e realtà. Il *Pinocchio* di Zaches porta in scena, in un viaggio *dark* e movimentato, il senso di morte, di violenza, di ignoto che Collodi ha sintetizzato nelle pagine della sua opera. Il lavoro di Laloy, invece, al confine fra teatro e fotografia, indica, fra l'altro, la possibilità di un suggestivo percorso *à rebours* all'interno del romanzo, facendo corrispondere le sessioni di trucco e posa dei bambini e delle bambine a una 'regressione' allo stadio di marionetta semi-animata. Lo spettacolo di Antonio Latella ispirato a *Pinocchio*, infine, presenta una vera e propria



‘tragedia della creazione’, che culmina nella negazione di un nuovo ordine fondato sul rapporto tra padre e figlio (Frattali).

Nella diversa prospettiva e nell’intreccio delle singole sezioni, il romanzo collodiano si lascia così scoprire, ancora una volta, nel suo valore di dispositivo intermediale, aperto a rinnovate riscritture e trasposizioni che illuminano di riflesso anche il significato del testo originale: attraverso l’evocazione di immagini memorabili, la presenza di ‘movimenti di macchina’ sottesi al dettato, l’orchestrazione teatrale e la formazione di reticoli intertestuali, la favola adulta continua a dare voce al presente, a sfidare e a far propria ogni innovazione dei linguaggi, a offrire al lettore e allo spettatore la molteplicità dei meravigliosi enigmi racchiusi al suo interno.

*Testi di*

Franco Arato, Giorgio Bacci, Patrizia Bettella, Veronica Bonanni, Francesca Chiusaroli, Rossana Dedola, Nicola Dusi, Arianna Frattali, Cristina Grazioli, Rossella Mazzaglia, Chiara Mengozzi, Filippo Milani, Rosa Necchi, Donatella Orecchia, Katia Pizzi, Cristina Savetieri, Simona Scattina, Ilaria Schiaffini, Ben Thomas.

In copertina: Tim Rollins + K.O.S., *Pinocchio*, 1992.

*Si ringraziano gli artisti, gli editori, i fotografi e le biblioteche per la gentile concessione delle immagini e per la preziosa e gradita collaborazione. Autori e curatori rimangono in ogni caso a disposizione degli aventi diritto con cui non è stato possibile comunicare.*



GALLERIA | IL CORPO PLURALE DI PINOCCHIO  
METAMORFOSI DI UN BURATTINO

1. Figuratevi la sua meraviglia.  
Le «avventure» illustrate



## 1.1. *Pinocchio e il corpo meccanico: trasposizioni visive tra J.J. Grandville e Jarry* di Katia Pizzi

Creatura moderna per eccellenza, Pinocchio vede la luce nel secolo del burattino, della marionetta, del corpo meccanico. Dal mostro del dottor Frankenstein, assemblaggio meccanico e industriale, protagonista del romanzo di Mary Shelley (1818), a Olympia, bambola automatica del *Sandmann* (1816) di E.T.A. Hoffmann, il secolo Diciannovesimo consegna il treno e la locomotiva, le mastodontiche macchine tessili della prima rivoluzione industriale e l'industria elettro-meccanica alla guardinga ma speranzosa penna di poeti e illustratori.

Tra le nostalgie pastorali e il trascinate tempo di una modernità tanto incipiente quanto sinistra, in Italia numerosi poeti, scrittori e intellettuali, tra i quali Carducci, D'Annunzio, Marinetti e lo stesso Collodi, si uniscono al coro dei circospetti sostenitori del progresso tecnologico e meccanico, spesso contemplato attraverso lenti retoriche e neoclassiche. La riflessione marxista sulle modalità del lavoro nell'economia capitalista e la meccanizzazione del corpo operaio, tra entusiasmo per la macchina simbiotica e preoccupazione per gli effetti della ripetizione automatica sul corpo umano, che solleciterà qualche decennio successivo le pertinenti riflessioni di Antonio Gramsci, rimane tuttora velata.

Il corpo meccanico che agita e sconvolge l'Ottocento industriale europeo trova espressione eloquente nelle arti visive non meno che in letteratura. Nelle trasposizioni visive, il legnoso e angolare burattino collodiano si colloca all'interno di un'estesa genealogia di automi e creature robotiche che celebrano o demonizzano gli albori della prima civiltà industriale.

L'illustratore francese Jean Ignace Isidore Gérard Grandville (1803-1847), noto come J.J. Grandville, fu un rinomato caricaturista dal talento originale, capace di traslare espressioni ed emozioni umane su visi e corpi animali. La maniera di Grandville si diffonde grazie alla pubblicazione, per i tipi di Hetzel, di *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840-1842), satira sociale e ritratto caricaturale di personalità della vita pubblica dell'epoca che richiama l'opera di Balzac. Non abbiamo testimonianza che Grandville abbia illustrato il capolavoro collodiano; tuttavia, Enrico Mazzanti, primo ed efficace illustratore delle *Avventure di Pinocchio*, conosceva bene le caricature antropomorfe di animali di gusto grandvilliano e ne fece largo uso nelle sue illustrazioni per il capolavoro collodiano [figg. 1-2].

Nel ponderoso saggio *Carlo Collodi and the Rhythmical Body*, Jean Perrot ipotizza che Collodi avesse una conoscenza approfondita delle caricature francesi, compulsate presso la libreria Piatti a Firenze, centro culturale anticlericale per il quale Collodi scriveva recensioni nei primi anni del 1840 (Perrot, 2012, pp. 20-24). Avido lettore e traduttore dal francese, a Collodi era probabilmente familiare il romanzo di George Sand (Amantine Lucile Aurore Dupin, 1804-1876) dal titolo *Histoire du véritable Gribouille* (1850), illustrato dal figlio dell'autrice, Maurice, sul calco dei precetti estetici di Grandville. Tale competenza suggerisce a Perrot una filiazione sandiana del Pinocchio collodiano, e l'illustrazione che, nel romanzo di Sand, enfatizza l'ibrida natura arborea, meccanica e burattinesca del protagonista, parrebbe attestare tale prestito [fig. 3].

A ridosso del Ventesimo secolo, il mondo del fanciullo acquista poi interesse presso le





avanguardie storiche, come antidoto contro la reazionaria e conservatrice società borghese. La marionetta di Père Ubu confezionata da Alfred Jarry (1873-1907) appartiene al regno della caricatura di derivazione grandvilliana, ma con moderne ramificazioni nel macabro e nel grottesco che ne garantiscono particolare fortuna in ambito simbolista, dadaista e surrealista. Modellata in origine sull'inefficace preside del liceo di Rennes Monsieur Hébert, l'anatomia della cruda marionetta di Ubu enfatizza la testa, il ventre e, come per Pinocchio, il naso [fig. 4]. La semiosi del naso è di particolare interesse, trattandosi non di un becco ma piuttosto della mandibola superiore di un cocodrillo, fossile o vestigio dell'antenato rettile o sauro dell'uomo. Jarry ne fa una resa perfetta della tirannia feroce e assolutista di Père Ubu. Portato sul palcoscenico per la prima volta nel 1888, Ubu mostra una continuità non soltanto cronologica ma soprattutto visiva e mitica con Pinocchio, pur nelle reciproche specificità (Fell, 2012).

Riprendendo l'estetica di un corpo meccanico in cui permangono le tracce di una natura ibrida, senziente e inanimata, al termine di almeno due rivoluzioni industriali e agli albori di una terza, immateriale era digitale, l'immagine di Pinocchio, figura antropomorfa artificiale di mitica memoria, si trasforma in prototipo di una nuova umanità di 'simbionti' (Longo, 2003), dotata di protesi tecnologiche e ibridata con la tecnologia: una umanità virtuale, ai confini tra il naturale e l'artificiale, la vita e la morte. Come suggerisce Massimo Riva, Pinocchio è un ambivalente *neurospaston*: manufatto di pezzi meccanici ed essere virtuale, soprannaturale, un AI (intelligenza artificiale), come il protagonista dell'omonimo film di Steven Spielberg [fig. 5]. Prefigurando il tecno-umanismo contemporaneo, Pinocchio è una figura liminale dove si incontrano e scontrano le modalità artistiche e scientifiche del nostro pensiero e le nostre fantasie di trascendenza riprodotte attraverso mezzi tecnologici tesa a il nostro bagaglio culturale e biologico. Come spiega apperhaps a foretelling and foreboding apologue of our own (2012, p. 212).



Fig. 1. Grandville, *Les Animaux peints par eux-mêmes*, illustrazione per *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840); a destra Enrico Mazzanti, *Medoro*, illustrazione da *Pinocchio* (1883)



Fig. 2. Grandville, *Les Animaux médecins*, illustrazione per *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840); a destra Enrico Mazzanti, *I tre medici*, illustrazione da *Pinocchio* (1883)

### Bibliografia

Questo intervento riprende alcune riflessioni pubblicate nel volume K. PIZZI (a cura di), *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, New York, Londra, Routledge, 2012; si è fatto riferimento, in particolare, ai seguenti saggi:

J. PERROT, 'Carlo Collodi and the Rhythmical Body. Between Giuseppe Mazzini and George Sand', *ivi*, pp. 17-47;

J. FELL, 'Puppets on a String. The Unnatural History of Human Reproduction', *ivi*, pp. 49-61;

M. RIVA, 'Beyond the Mechanical Body. Digital Pinocchio', *ivi*, pp. 201-214.

Sul concetto di simbiote si veda G. O. LONGO, *Il simbiote. Prove di umanità future*, Milano, Meltemi, 2003.



Fig. 3. Gribouille trasformato in un ramo, illustrazione da Maurice Sand, *L'histoire du véritable Gribouille*, Paris, Blanchard-Hetzel, 1850, p. 70



Fig. 4. Edmond Couturier, *Alfred Jarry 'conduisant' Ubu Roi*, in *La Critique*, 5 aprile 1903 (poi in *L'Étoile-Absinthe*, 17-18, 1983, p. 22. Per gentile concessione della Société des Amis d'Alfred Jarry



Fig. 5. Fotogrammi da *A.I. Artificial intelligence*, regia di Steven Spielberg (2001)



## 1.2. *La Fata illustrata. Donna, fata e diva*

di Veronica Bonanni

La Fata è personaggio mutevole, sfuggente, enigmatico. Appare per la prima volta come fantasma, bambina morta dal viso di cera nella casina bianca in mezzo al bosco, per poi rivelarsi potentissima fata nella sua lussuosa dimora dalle pareti di madreperla; ma in seguito perde i suoi fiabeschi orpelli barocchi per divenire una «buona donnina» (Collodi, 2012, p. 145) del popolo, una elegante signora col medaglione, una capretta e un'immagine di sogno. Anche i suoi rapporti di parentela col burattino cambiano nel corso della storia: da spettatrice indifferente di un dramma diventa sorellina, poi mamma di Pinocchio. Non abbiamo neppure notizie certe sulla sua età; sappiamo che abita nelle vicinanze del bosco «da più di mill'anni» (Collodi, 2012, p. 111), ma la incontriamo per la prima volta bambina per poi ritrovarla donna. Ben poco conosciamo del suo 'vero' aspetto al di là delle sue trasformazioni e dei suoi travestimenti, se non che è bella e che ha i capelli turchini. Il colore turchino, in effetti, pare l'unico elemento identitario a permanere nelle varie metamorfosi: pure la capretta che osserva dallo scoglio Pinocchio in mare ha il pelame turchino. Più definito, invece, è il suo carattere, per quella tendenza allo scherzo crudele a fini pedagogici che la spinge persino a fingersi morta.

I critici hanno fornito le più diverse interpretazioni di questo personaggio poliedrico, cercando di etichettarlo in vario modo: Signora degli Animali (Manganelli), Signora delle Metamorfosi e Tessitrice dei destini (Citati) o, secondo una lettura teologica, Madonna salvifica (Biffi). Così come diversissime sono le immagini con cui i numerosi illustratori di *Pinocchio* l'hanno rappresentata; proprio per la sua vaghezza e la sua contraddittorietà, per i vuoti lasciati nella sua descrizione, la Fata si presta infatti alle più varie raffigurazioni. Cercherò quindi, senza alcuna pretesa di esaustività, di fornire qualche esempio di come gli illustratori abbiano immaginato la Fata, enfatizzandone solo alcune caratteristiche o cercando di farne emergere tutte le sfaccettature, a partire dai 'figurinai' che ne hanno delineato la prima fisionomia.

Enrico Mazzanti, il primo a illustrare *Pinocchio* in volume (1883), predilige una visione naturalistica e rassicurante della Fata, a scapito del magico fiabesco. Nel suo primo 'ritratto' della Fata, in apertura del capitolo XVI, essa appare come una fanciulla sorridente, con lunghi capelli e una coroncina di fiori in testa [fig. 1a]. Ma è la versione della popolana, della donna comune, quella che Mazzanti preferisce: delle quattro illustrazioni in cui compare la Fata, due sono dedicate alla «buona donnina», che indossa un lungo vestito e una cuffia in testa [fig. 1b], tenendo le mani sui fianchi, direbbe Pancrazi, come una «serva del Casentino» (Pancrazi, 1923, p. 201). Solo nell'immagine che compare a fianco del frontespizio, in cui sono rappresentati tutti i principali personaggi del romanzo, la Fata si manifesta come entità celeste, soprannaturale, poiché sembra quasi emergere dalle nubi.

Carlo Chiostri (1901), pur senza indulgere smaccatamente al fantastico – nel suo mondo realistico l'intrusione fantastica è semmai rappresentata dal burattino –, introduce comunque una differenza tra il prima e il dopo, tra la fata e la donna comune, con piccoli accorgimenti. Nel palazzo della Fata ci sono un letto a baldacchino con la sponda decorata, segno di lusso [fig. 2a], e una finestra che pare quella di un castello; la Fata, che appare già adulta e non bambina, indossa un lungo abito dalle ampie maniche a sbuffo, con scollo finemente ricamato. A ben guardare, però, si tratta dello stesso abito indossato dalla



«buona donnina», soltanto più dimesso, trasandato, anche a causa del grembiulone e delle maniche rimboccate [fig. 2b]. La Fata è spettinata, poco curata, ma ben riconoscibile: il travestimento è minimo, ma efficace.

Ben diverso invece è l'intento di Attilio Mussino (1911), che con le tecniche più varie si diverte a rappresentare la Fata in tutti i suoi travestimenti e atteggiamenti, esaltandone l'estro trasformistico: essa appare morta [fig. 3a], popolana in abito tradizionale, signora elegantissima al circo, spirito sottile ed evanescente. Fintanto che è Fata, azzurra è non solo la sua chioma, ma tutta la sua persona, a sottolineare la sua natura magica, mentre quando è donna comune conserva quel colore soltanto nei capelli, che possono diventare anche di un più realistico e raffinato nero sfumato di blu. Ma soprattutto, questa Fata ride, ride di gusto, come non aveva mai fatto finora, prendendosi gioco di quel burattino ridicolo [fig. 3b], spesso cinicamente rappresentato con una stolta ed esagerata espressione di sorpresa o sgomento. Nelle immagini di Mazzanti e Chiostrì, la Fata sorride, ma non ride; Mussino è dunque il primo a cogliere nel testo di Collodi l'indole beffarda e arguta di questo personaggio.

Nell'edizione illustrata da Luigi e Maria Augusta Cavalieri (1924) si trova invece una Fata fiabesca e principesca, ben lontana dalla sobria semplicità di quella di Mazzanti. Luigi Cavalieri, in una tavola a colori, ci presenta una fata in piena regola, con uno sfarzoso abito a strascico e tanto di cappello a cono decorato di stelle, in un interno dalle pareti dorate in stile gotico che ricorda una chiesa [fig. 4a], mentre Maria Augusta Cavalieri, col suo tratto finissimo e delicato, ci mostra una Fata con in braccio il burattino che pare quasi una Madonna per la sua posa [fig. 4b]. Questa fata-principessa-Madonna, anche quando si trasforma in una donna del popolo dai capelli non più turchini ma bluastri, conserva tuttavia la sua eleganza e la sua grazia principesca. Pure Fiorenzo Faorzi (1934, edizione ampliata del 1937) disegna una Fata regale, dal vestito a strascico con ampie maniche [fig. 5], che mantiene il suo garbo anche in abiti borghesi. Ma la Fata più 'fatesca' è quella di Vittorio Accornero (1942), che le fa indossare un cappello a punta culminante in una stella da cui scende un velo dalla lunghezza spropositata. Nelle sue tavole dalle vaste scenografie, Accornero raffigura con dovizia di particolari [l'abitazione della Fata](#), all'esterno palazzetto bianco decorato con vasetti di fiori simmetricamente disposti, e all'interno dimora principesca che si apre a vasti spazi vuoti e geometrici, riconoscibile però dai fiori che si



1a. Enrico Mazzanti, *La Bella bambina dai capelli turchini fa raccogliere il burattino*; 1b. Enrico Mazzanti, *Pinocchio riconosce la Fata nella buona donna*



2a. Carlo Chiostrì, *Pinocchio nel palazzo della Fata*; 2b. Carlo Chiostrì, *Pinocchio riconosce la Fata nella buona donna*



Fig. 3a. Attilio Mussino, *La bella Bambina si affaccia alla finestra*; Fig. 3b. Attilio Mussino, *Pinocchio riconosce la Fata nella buona donna*; Fig. 3c. Attilio Mussino, *Pinocchio dice una bugia e per castigo gli cresce il naso*



4a. Luigi Cavalieri, *...«vorrei sapere da lor signori se questo disgraziato burattino sia vivo o morto»*; 4b. Maria Augusta Cavalieri, *...prese in collo il povero burattino...*



intravedono alle finestre. Giambattista Galizzi (1942) immagina una splendida [Fata adolescente](#) dalle trecchine azzurre e dal lungo abito bianco che le dona un'aura fantasmatica, abitatrice di un magnifico palazzo con pavimenti in marmo e pareti affrescate, per poi farla diventare una massaia trasandata e quasi vecchia, con un fazzolettone annodato in testa da cui spuntano solo pochi e arruffati ciuffi della capigliatura fantastica. Vsevolode Nicouline (1944), artista russo espatriato in Italia, crea invece una specie di [Fata regina delle nevi](#), con un ampio abito damascato a colori vivaci stretto in vita da un lungo nastro celeste dello stesso colore dei capelli. Una soluzione originale è poi quella di Giuseppe Riccobaldi Del Bava (1956), che solo verso la fine, nel sogno di Pinocchio, fa comparire la Fata nella sua veste tradizionale, dopo averla sempre rappresentata come una ragazza comune.

Per rendere la bellezza e il fascino della Fata, alcuni illustratori l'hanno rappresentata, in quegli stessi decenni, come una specie di diva del cinema. Bernardini (1924), con poche linee stilizzate, la trasforma in una vamp seducente dai capelli vaporosi [fig. 6], collocandola in stanze con baldacchini e colonne tortili nel tentativo un po' goffo di creare il senso del magico; più credibile, in effetti, è la sua versione della Fata contadina, con le crocchie nei capelli e i grandi zoccoli. Quasi 'fotografiche' sono invece le immagini di Alberto Bianchi (1926), che fa della Fata un'attrice più preoccupata della sua posa che del destino di Pinocchio [fig. 7], e di Alessandro Cervellati (1946), che la ritrae in abiti moderni con due primi piani di piccole dimensioni in apertura di capitolo [fig. 8].

#### Edizioni di riferimento

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, copia anastatica dell'edizione originale (1883), Firenze, Giunti, 2002.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di C. Chiostrì, Torino, Einaudi, 1973.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di C. Chiostrì, Firenze, Giunti Marzocco, 1981.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Giunti Marzocco, 1987.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di L. e M.A. Cavalieri, Firenze, Salani, 2002.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di F. Faorzi, Firenze, Salani, 1943.

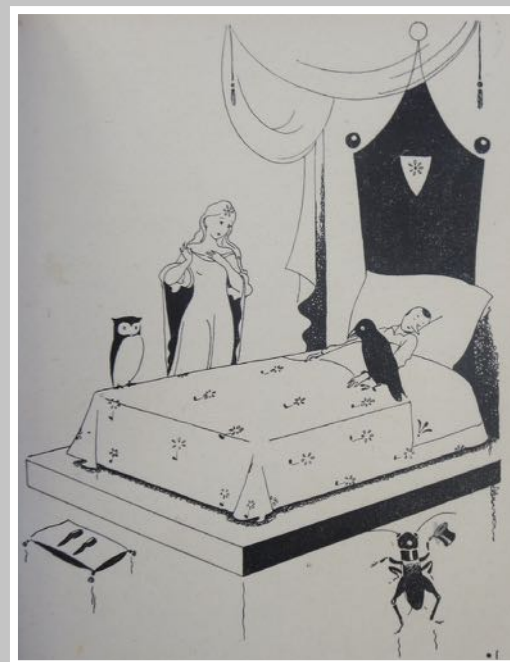
C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di V. Accornero, Milano, Mursia, 1985.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di G. Galizzi, Torino, SEI, 1942.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di V. Nicouline, Milano, Italgoe, 2009.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di G. Riccobaldi, Milano, Grubaud, 2016.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di P. Bernar-



5. Fiorenzo Faorzi, *I medici riuniti intorno al letto di Pinocchio*



6. Piero Bernardini, *I medici riuniti intorno al letto di Pinocchio*



dini, introduzione di V. Baldacci, Firenze, Giunti Marzocco, 1981.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di A. Bianchi e R. Sgrilli, Milano, Bietti, 1949.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Cervellati, Bologna, STEB, 1946.

### Bibliografia

G. ARDINGHI, 'Pinocchio illustrato', in *Omaggio a Pinocchio*, «Quaderni della Fondazione Nazionale 'Carlo Collodi'», 1, 1967, pp. 50-55.

V. BALDACCI, A. RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, nuova edizione aggiornata con un saggio di A. Faeti, 2006.

G. BIFFI, *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"* [1977], Milano, Mondadori, 1998.

M. G. BOLLINI, M. PASQUALI, A. TELMON (a cura di), *Nel laboratorio dell'artista. Le carte di Alessandro Cervellati*, Bologna, Editrice Compositori, 2014.

P. CITATI, *Il velo nero*, Milano, Rizzoli, 1979.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, a cura di R. Randaccio, prefazione di M. Vargas Llosa, introduzione di D. Marcheschi, Firenze, Giunti-Edizione Nazionale Carlo Collodi («Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», III), 2012.

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972.

A. FAETI, *Le figure del mito*, in *Le figure del mito. Segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l'infanzia*, prefazione di G. Grilli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 11-55.

A. FAETI, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, introduzione di G. Grilli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2005.

G. MANGANELLI, *Pinocchio, un libro parallelo* [1977], Milano, Adelphi, 2002.

P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.

P. PANCAZZI, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923.

I. PEZZINI, P. FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.

F. TEMPESTI, *Scheda 7. I primi illustratori di Pinocchio: Enrico Mazzanti e Carlo Chiostrì*, in C. COLLODI, *Pinocchio*, preceduto da F. TEMPESTI, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 134-136.

P. ZANOTTO, *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Provincia, 1977.

Si ringrazia il personale della biblioteca dell'Archiginnasio e della biblioteca Sala Borsa Ragazzi di Bologna.



7. Alberto Bianchi, ... e gettandosi ginocchioni per terra, abbracciava i ginocchi di quella donnina misteriosa



8. Alessandro Cervellati, Immagine di apertura del capitolo XV



### 1.3. *La Fata illustrata. Comicità, inquietudine, mistero*

di Veronica Bonanni

Mentre i primi illustratori di *Pinocchio*, Mazzanti (1883) e Chiostrì (1901), tendono a rappresentare la Fata come una donna comune, intensificando il processo di naturalizzazione del fantastico già in atto nel testo, gli illustratori successivi cercano di fare emergere altri aspetti di questo personaggio così eclettico, che si presta alle più svariate rappresentazioni e interpretazioni. Attilio Mussino, ad esempio, nella prima edizione a colori di *Pinocchio* (1911), si serve proprio del colore per fare emergere il fantastico, con una punta di ironia, disegnando in alcune immagini una Fata interamente azzurra, pronta però ad assumere forme e cromatismi diversi a seconda delle situazioni. Altri illustratori, come Luigi e Maria Augusta Cavalieri (1924) o Vittorio Accornero (1942), esaltano l'atmosfera magica e fiabesca della prima apparizione della Fata, ricorrendo all'iconografia tradizionale in cui le fate indossano cappelli a punta e lunghi abiti lussuosi. Questa Fata di straordinaria bellezza può addirittura assumere le sembianze di una diva del cinema nelle immagini di Bernardini (1924), Bianchi (1926) o Cervellati (1946).

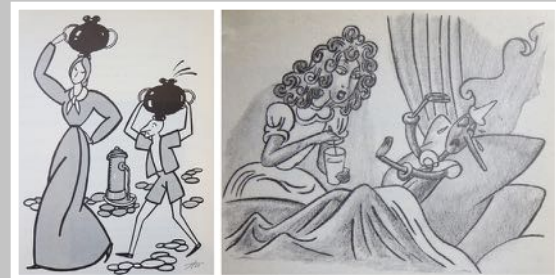
Lontane dall'atmosfera magica o dal divismo cinematografico sono invece le immagini di Sto (Sergio Tofano, 1921), Angoletta (1951) e Jacovitti (1945 e 1964, escluse le versioni a fumetti), che inscenano una versione comica o parodica della Fata. Nel *Pinocchio* di Sto – l'inventore del signor Bonaventura – la Fata è personaggio secondario, che compare solo due volte: la prima come presenza angelica dall'abito bianco, ma vista da dietro, la seconda come donna comune che regge la brocca sulla testa mentre rivolge uno sguardo di rimprovero a uno sgomento Pinocchio [fig. 1a]. Bruno Angoletta, il creatore della recluta Marmittone, disegna una Fata boccoluta dalle labbra pitturate, un po' diva ma in versione casalinga, che indossa un abito con maniche corte a sbuffo e colletto inamidato [fig. 1b]. Ma è Jacovitti a distanziarsi dalle immagini più serie del personaggio, disegnando una Fata decisamente brutta che pure nel suo palazzo con candelabri e colonne tortili indossa un grembiolino bianco [fig. 2]: per fare diventare donna comune quella fata ordinaria gli basta sistemare la sua coroncina di fiori a ornamento di un buffo cappello.

La Fata può apparire dolce e rassicurante, ma anche inquietante o persino ostile, per il segreto legame con la morte che la caratterizza. La versione rassicurante, che risale a Mazzanti, è riproposta soprattutto nelle edizioni di *Pinocchio* per i più piccoli, come quella illustrata da Pina Totoro (1964), in cui si trova una Fata con corpo di donna ma viso da bambina, sorridente e con le gote rosa [fig. 3]; o quella con le immagini gioiose e coloratissime di Attilio Cassinelli (1981), che coi suoi arditi incastri geometrici raffigura una Fata ridente [fig. 4], soltanto un po' corruciata nelle situazioni più gravi. La Fata di Beppe Porcheddu (1942), nonostante l'aspetto apparentemente freddo, è incline a sorrisi amorevoli e a gesti di tenerezza, in questo *Pinocchio* dalla tavolozza cromatica povera come povero è il mondo in cui vivono i suoi personaggi, caratterizzati da una forte partecipazione emotiva. Accogliente e materna è anche la Fata di Lorenzo Mattotti (1991), che abbraccia e accarezza un Pinocchio sorridente e compiaciuto [fig. 5a]; così come tenera e protettiva, con quel suo corpo che pare allungarsi per difendere il burattino, è quella delle immagini delicate, soffuse e sognanti di Nicoletta Ceccoli (2001) [fig. 5b]. Il rapporto affettivo tra Pinocchio e la Fata è fondamentale, inoltre, per Roland Topor (1972), che nelle sue [illustrazioni](#) dal tratteggio ottocentesco lo declina però in senso edipico.

Un caso a parte è la Fata di Emanuele Luzzati (1996), la quale compare significativamente anche in [copertina](#) mentre tiene il burattino in grembo: i suoi grandi occhi azzurri sbarrati e il suo sorriso stampato sono quelli di un burattino, perché anche lei, come Pinocchio, fa parte dello spettacolo messo in scena in questa specie di scatola teatrale. Solo alla fine, nel ritratto di famiglia che imita una foto d'epoca, la Fata compare con un aspetto realistico e un abbigliamento borghese, accanto a un Geppetto con barba e baffi e al bambino che Pinocchio è diventato (mentre, davanti alla fotografia, siede come un soprammobile il burattino). All'opposto di questa Fata fantastica si trova quella di Cecco Mariniello (1998): nell'edizione 'documentaristica' da lui illustrata, corredata da foto d'epoca e didascalie volte a illustrare il contesto storico, realizzate con la consulenza di Fernando Tempesti, non c'è spazio per il meraviglioso, tanto che la Fata è privata persino della sua chioma blu, sostituita da una più verosimile capigliatura nera dalle sfumature bluastre [fig. 6a]. Nelle sue tavole solo recentemente pubblicate (2011), Ferenc Pintér dipinge una Fata in abiti borghesi, realistica e al contempo surreale per quel suo abito di un azzurro intenso su cui si riflette caleidoscopicamente la luce [fig. 6b]; un azzurro che si stempera solo nell'immagine finale, in cui la Fata è riconoscibile in un ritratto appeso alla parete della stanza nella quale, alla fine del romanzo, Pinocchio appare trasformato in bambino.

Inquietante e sinistra è invece la Fata che Roberto Innocenti (1990 per l'edizione francese e 1991 per quella italiana), con la sua consueta attenzione per il dettaglio, ci mostra per la prima volta alla finestra di una casa apparentemente abbandonata; pallida ed emaciata, ha un aspetto cadaverico, e quando opta per un abbigliamento castigato pare un'istitutrice uscita da qualche romanzo gotico. Giancarlo Montelli (2002) immagina una Fata pericolosamente seducente, incarnazione della «Normatività materna» (come si legge nell'introduzione di Mario Lunetta), che col suo stesso corpo imbriglia la volontà di movimento di Pinocchio [fig. 7]. Con pochi tratti essenziali e incroci geometrici, Guido Scarabottolo (2010) disegna una Fata metafisica, completamente azzurra, come azzurra appare la sua casina notoriamente bianca; una Fata astratta e distante che non ricomparirà più nelle pagine seguenti di questo *Pinocchio* dalla cupa e desolata malinconia.

Un certo imbarazzo pare avere suscitato negli illustratori la trasformazione della Fata da bambina a donna: in



1a. Sto, *La brocca era molto pesa, e il burattino... si rassegnò a portarla in capo*; 1b. Bruno Angoletta, *La Fata porge la medicina a Pinocchio*



2. Jacovitti, *La Fata porge la medicina a Pinocchio*



3. Pina Totoro, *Pinocchio nella cameretta dalle pareti di madreperla*



4. Attilio Cassinelli, *La Fata ride della bugia di Pinocchio*





quasi tutti i volumi qui presi in considerazione, infatti, la Fata appare fin da subito adulta. Tra le eccezioni è da segnalare quello illustrato da Leonardo Mattioli (1955), che mostra una Fata bambina con la frangetta affacciata alla finestra [fig. 8a], mentre delinea solo in modo vago, con i consueti colori freddi e lividi, la «buona donnina» vista attraverso una finestra. Chi invece ha dedicato particolare attenzione all'evoluzione della Fata, disegnandola bambina, adolescente e adulta, è Massimiliano Frezzato (2009), che col suo eclettismo stilistico ispirato ai modelli più diversi, da Manara a Disney e ai manga, ha ben saputo rappresentare la mutevolezza e la versatilità di questo personaggio [fig. 8b], riproponendo in chiave contemporanea la lezione di Mussino.

#### Edizioni di riferimento

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di Sto, Firenze, Giunti Marzocco, 1981.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di B. Angoletta, Milano, Garzanti, 1971.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di Jacovitti, Roma, Stampa alternativa Nuovi equilibri, 2001.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di P. Totoro, copertina di R. Sgrilli, Bologna, Capitol, 1964.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di A. Cassinelli, Firenze, Giunti Marzocco, 1981.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di B. Porcheddu, Torino, Paravia, 1942.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di L. Mattotti, Milano, Rizzoli, 1991.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di N. Ceccoli, Milano, Mondadori, 2001.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di R. Topor, Milano, Olivetti, 1972.

C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di E. Luzzati, Milano, Nuares, 2002.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di C. Mariniello, Casale Monferrato, Piemme junior, 1998.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di F. Pintér, Torino, Lo Scarabeo, 2011.

C. COLLODI, *Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di R. Innocenti, Trezzano sul Naviglio, La Margherita Edizioni, 1991.

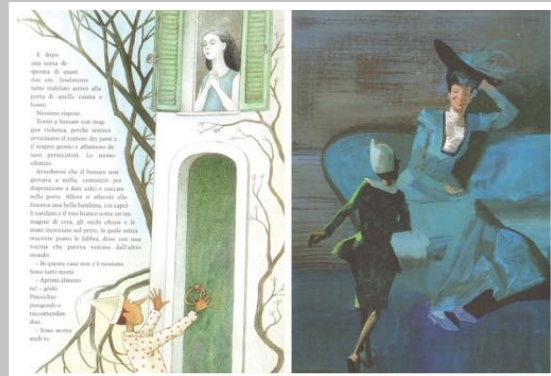
C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di G. Montelli, con una prefazione di M. Lunetta, Roma, Odradek, 2002.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di G. Scarabottolo, Pina di Scò, Prncipi & Prncipi, 2010.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, illustrazioni di L. Mattioli, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.



5a. Lorenzo Mattotti, *Pinocchio vede in sogno la Fata*; 5b. Ceccoli, *I quattro conigli neri portano una piccola bara*



6a. Mariniello, *La bella Bambina si affaccia alla finestra*; 6b. Ferenc Pintér, *La buona donna ammette di essere la Fata*



7. Giancarlo Montelli, *La buona donna ammette di essere la Fata*



C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di M. Frezzato, Grifo Edizioni Di, 2009.

### Bibliografia

V. BALDACCI, A. RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, nuova edizione aggiornata con un saggio di A. Faeti, 2006.

R. DEDOLA, M. CASARI (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Mondadori, 2008.

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972.

A. FAETI, *Le figure del mito*, in *Le figure del mito. Segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l'infanzia*, prefazione di G. Grilli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 11-55.

A. FAETI, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, introduzione di G. Grilli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2005.

A. FAETI, *Presentazione*, in C. COLLODI, *Pinocchio*, illustrazioni di Jacovitti, Roma, Stampa alternativa Nuovi equilibri, 2001, pp. 15-16.

HAMELIN ASSOCIAZIONE CULTURALE (a cura di), *Dentro il dettaglio. Le illustrazioni di Roberto Innocenti*, Firenze, Regione Toscana, 2006.

D. MARCHESCHI, 'Pinocchio non è perbene', *Il Sole 24 ore*, 25 settembre 2016.

F. NEGRIN, G. GRILLI, *Il freddo degli anni Cinquanta*, in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013, pp. 229-240.

P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.

I. PEZZINI, P. FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.

P. ZANOTTO, *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Provincia, 1977.

Si ringrazia il personale della biblioteca Sala Borsa Ragazzi di Bologna e della biblioteca Pacchi di Castelnuovo di Garfagnana (LU).



8a. Leonardo Mattioli, *Pinocchio porta in testa la brocca della buona donna*; 8b. Massimiliano Frezzato, *La bella Bambina si affaccia alla finestra*



#### 1.4. Riportare Pinocchio in Toscana: l'attenzione creativa di Roberto Innocenti di Giorgio Bacci

«Io ero convinto che *Pinocchio* non lo avrei mai fatto perché ce ne sono tantissimi» (Innocenti, 2014, posizione 717 di 1275). È con queste parole che Roberto Innocenti apre i suoi ricordi legati a *Pinocchio*, riferendosi alle sue iniziali perplessità, superate poi grazie a un'intuizione: ricollocare Pinocchio in Toscana. Nasce così una delle imprese più fortunate di Innocenti, che al libro di Collodi ha lavorato a lungo e in più occasioni, tra 1988 (data della prima uscita in Inghilterra) e 2005.

«Collocare Pinocchio in Toscana»: si tratta di un'esigenza che periodicamente riemerge tra gli illustratori di Pinocchio, tra cui ad esempio Giorgio Mannini e Piero Bernardini, quasi a identificare la dimensione insieme locale e internazionale ('glocale', si direbbe con un termine in voga) del burattino di Collodi, radicato in Toscana e allo stesso tempo tendente a forzare e varcare confini e frontiere spazio-temporali: dalla celebre e pluri-premiata edizione del 1911, quando Attilio Mussino ambienta le *Avventure* a Vernante, in Piemonte, fino all'interpretazione 'tirolese' disneyana del 1940.

Eppure, per Innocenti non si tratta soltanto di un'attenzione filologica, ma di un'esigenza etica, che affonda le sue radici in una sorta di autoanalisi introspettiva:

Ultimamente mi sono chiesto perché ho fatto questo burattino sempre piccolo, timido, impacciato, mai al centro come protagonista. E allora mi sono accorto che anch'io sono uscito dalla guerra, che mi aveva privato della prima infanzia improvvisamente, e mi sono trovato incerto su cosa sarebbe accaduto dopo. Probabilmente il mio comportamento allora era simile a quello del mio Pinocchio: timidezza, insicurezza, impaccio, incertezza, e anche paure sedimentate. Oltre al freddo e alla luce delle candele, c'era una costante tra la sua situazione e la mia: la fame (Innocenti, 2014, posizioni 818-831 di 1275).

Compartecipazione che diventa quindi immedesimazione, rafforzando in *Pinocchio* i tratti del *Bildungsroman*, del romanzo di formazione che lentamente diventa, grazie alla rilettura di Innocenti, romanzo di testimonianza storica. Perché «nella breve frazione di tempo che il lettore impiega a voltare la pagina, Innocenti ha già gettato fondamenta, eretto muri, elevato costruzioni» (Pallottino, 1989, p. 33), tratteggiando «un grande affresco della Toscana contadina e paesana del secolo scorso, dei suoi modi di vita, quotidiani e straordinari» (Rauch, 1989, p. 46).

Una documentazione quasi etno-antropologica che Innocenti conduce attraverso un doppio canale fotografico: le testimonianze Alinari, come già sottolineato da Paola Pallottino alcuni anni fa, e una mappatura visiva condotta in prima persona, con la macchina fotografica al collo, «ad appuntarmi tutte le forme della Toscana che conoscevo da sempre, per fissarle nei particolari, nelle caratteristiche» (Innocenti, 2014, posizioni 717-734 di 1275).

Identificative del primo modo di procedere sono la 'foto di classe' di Pinocchio [fig. 1], «dove [Innocenti] rilancia la memorabile interpretazione di *Cuore* di Flavio Costantini» (Pallottino, 1989, p. 42) e la 'fotografia da studio' finale con Geppetto e Pinocchio bambino ai lati del burattino [fig. 2]. Questa seconda illustrazione è inoltre identificativa della cre-

attività e invenzione filologica di Innocenti: se guardiamo attentamente l'immagine, ci accorgeremo infatti che Pinocchio bambino proietta alle sue spalle l'inconfondibile ombra del naso burattinesco, a evidenziare la vera natura sotterranea e ineliminabile del protagonista collodiano, e in un certo senso anche i lati oscuri e ribelli, identitari, di ciascuno di noi.

Tornando invece al sopralluogo fotografico condotto in prima persona, non possono non colpire, tra le altre, le tavole dell'arresto di Geppetto [fig. 3] e del paese delle api industrie [fig. 4]. Alla definizione della prima immagine concorre, oltre alla documentazione fotografica diretta, anche una foto trovata su «Paris Match», ritraente una scena del maggio francese: «seguendo le diagonali sulle formelle quadrate del pavé trovai il punto di incontro delle diagonali, che era a due metri di distanza. Era un punto di vista che mi piaceva, era complicato, scoraggiante, ma mi forniva il pavimento su cui costruire gli edifici della mia piazza. Lo affrontai come se fosse una tesi di laurea in architettura» (Innocenti, 2014, posizioni 734-748 di 1275). Nel paese delle api industrie è raffigurata invece una vera piazza di paese, con le varie occupazioni, dal fabbro alle filatrici, dalle lavandaie al robivecchi, attraverso una prospettiva dall'alto a planare verso il centro focale dell'illustrazione che rende l'immagine immersiva, proiettando l'osservatore dentro l'avvenimento. Se a queste illustrazioni aggiungiamo il dittico in cui Pinocchio prima bussa alla casa della fatina e poi penzola impiccato alla quercia [figg. 5-6], ritornano alla mente le parole di Marco Magnani: «Scatta ancora una volta quell'affascinante, attualissimo incrocio fra arcaico e contemporaneo, cui abbiamo prima accennato: proprio attraverso il vedere della macchina, egli spesso rinnova per noi antichi sistemi di rappresentazione (la prospettiva in verticale tardoantica e bizantina, la prospettiva curva che si attribuisce all'età classica, la prospettiva 'alla cavaliere')» (Magnani, 2005, pp. 51-52).

Nelle opere di Innocenti confluiscono quindi suggestioni molteplici, e un ulteriore tassello del mosaico può essere costituito dalla tavola raffigurante l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe [fig. 7]: l'ambientazione è qui ispirata ai dipinti di Pieter Bruegel il Vecchio, mentre la composizione nel suo insieme riprende moduli medievali-primo quattrocenteschi, con la duplicazione e la suddivisione dell'azione in due momenti successivi e distinti.



Fig. 1. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1987. Acquerello su carta Fabriano, 20x29 cm.



Fig. 2. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1987. Acquerello su carta Fabriano, 18,8x16 cm.



Fig. 3. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1986. Acquerello su carta Fabriano, 37,7x55,8 cm.

Quello di *Pinocchio* è insomma un laboratorio di idee e di soluzioni grafiche, complesso e articolato, che affascina il lettore e lo induce a sfogliare le tavole con scrupolo e attenzione, ricercando sempre particolari nuovi. Nell'insieme, come accennato in apertura, emerge una forte esigenza di testimonianza etica, di salvaguardia non solo del paesaggio ma anche di un ritmo di vita diverso da quello attuale. Un imperativo che contraddistinguerà un altro capolavoro di Roberto Innocenti, dedicato alle vicende novecentesche di una casa colonica toscana: *Casa del Tempo*, pubblicato nel 2009.

#### Edizione di riferimento

C. Collodi, R. Innocenti, *The Adventures of Pinocchio*, translated by E. Harden, [prima edizione], London, Jonathan Cape; Mankato, Minnesota, Creative Education, 1988 (edizione italiana: Pordenone, Edizioni C'era una volta, 1991).

C. Collodi, R. Innocenti, *The Adventures of Pinocchio*, designed by R. Marshall, [seconda edizione ampliata], Mankato (Minnesota), Creative Editions, 2005 (edizione italiana: Trezzano sul Naviglio, La Margherita, 2005).

#### Bibliografia

G. BACCI, 'Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il xx e XXI secolo', *Studi di Memofonte*, 13, 2014, pp. 119-143 (<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/g.-bacci-pinocchio-arte-illustrazione-e-critica-lungo-il-xx-e-xxi-secolo.html>).

G. BACCI, *Roberto Innocenti. L'arte di inventare i libri*, Pisa, Felici Editore, 2016.

V. BALDACCI, A. RAUCH (a cura di), *Pinocchio e la sua immagine*,



Fig. 4. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1986. Acquerello su carta Fabriano, 44,1x63,2 cm.

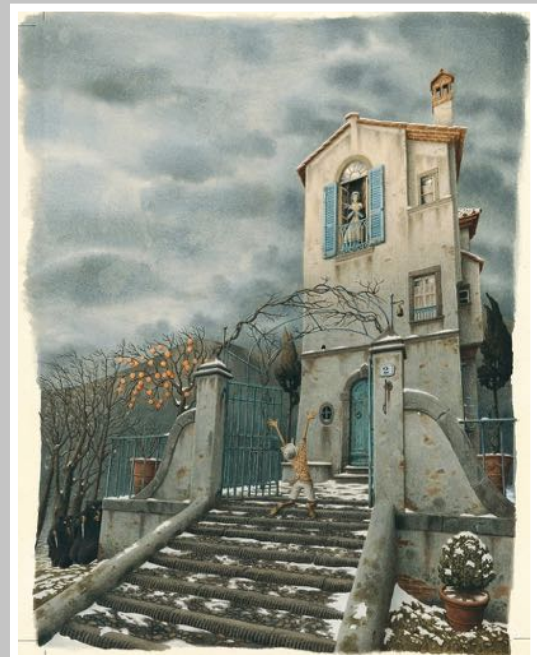


Fig. 5. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1987. Acquerello su carta Fabriano, 38x34,5 cm.



Fig. 7. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1987. Acquerello su carta Fabriano, 38,5x56 cm.

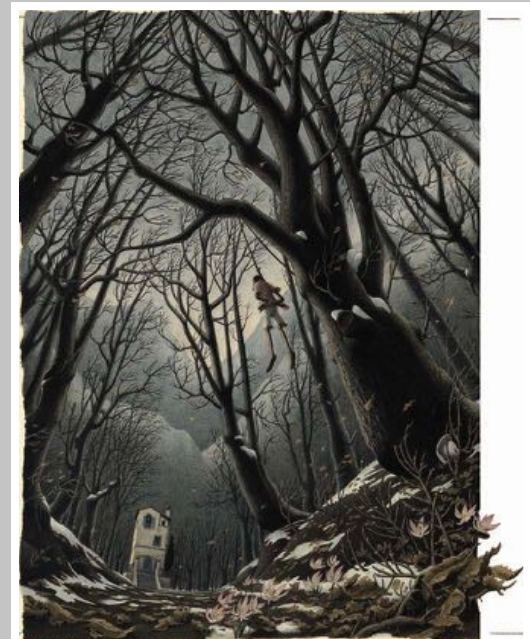


Fig. 6. Roberto Innocenti, *illustrazione per Pinocchio*, 1987. Acquerello su carta Fabriano, 38x28 cm.



con un saggio di Antonio Faeti, Firenze, Giunti, 2006.

R. DEDOLA, M. CASARI (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

HAMELIN ASSOCIAZIONE CULTURALE (a cura di), *Dentro il dettaglio. Le illustrazioni di Roberto Innocenti*, Siena, Al.Sa.Ba. Grafiche, 2006.

R. INNOCENTI, *La mia vita in una fiaba*, a cura di R. Dedola, Pisa-Cagliari, Della Porta Editori, 2012 (si fa riferimento all'edizione in formato ebook, 2014).

M. MAGNANI, 'Quadri contemporanei', in ID., *3 scritti sull'illustrazione*, a cura di P. Pallottino, Capriasca (Lugano), Pagine d'Arte, 2005, pp. 45-69 (originariamente *Multipli forti*, a cura di P. Pallottino, Roma, Carte Segrete, 1993, pp. 25-28).

P. PALLOTTINO, 'Nelle figure invece mi ci trovo... La scrittura civile di Roberto Innocenti', in M. MONACHESI (a cura di), *Le immagini della fantasia. Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia*, catalogo della mostra (Sàrmede, Casa della fantasia, 27/10/2012-23/12/2013, 05/01/2013-20/01/2013), Verona, Grafiche AZ, 2012, pp. 13-19.

P. PALLOTTINO, 'Il muro e lo specchio', in P. VASSALLI, M. COCHET (a cura di), *Roberto Innocenti. Le prigionie della storia*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis Edizioni, 1989, pp. 33-43.

A. RAUCH, 'Mattoni rossi, mattoni neri', in P. VASSALLI, M. COCHET (a cura di), *Roberto Innocenti. Le prigionie della storia*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis Edizioni, 1989, pp. 45-51.



### 1.5. Per il mondo con nuovi illustratori

di Rossana Dedola

Tradotto in più di ventotto lingue, tra cui persiano, giapponese, coreano e addirittura due lingue norvegesi, il *Pinocchio* di Roberto Innocenti, uscito nel 1988, ha segnato un'inversione di tendenza rispetto all'operazione compiuta sin dagli anni Quaranta da Walt Disney, che aveva scalzato Carlo Collodi dal suo ruolo di autore e imposto nel mondo la sua icona del burattino. Le tavole dipinte ad acquarello, con una perizia straordinaria, da Innocenti ripercorrono la storia autentica del burattino ambientandola nella sua terra madre, una Toscana ottocentesca raggelata e segnata dalla miseria e dalla fame. Si riscoprono così la profondità e l'inquietudine del testo originale, insieme alla sofferenza e alla violenza che erano state bandite dalla versione americana. Nel 2005 Innocenti si è di nuovo cimentato col testo collodiano: le tavole più recenti presentano una chiave interpretativa che si discosta da quelle precedenti, rivelando dimensioni meno drammatiche e impiegando colori più limpidi per descrivere, nelle più diverse forme e con straordinaria competenza architettonica, la dimensione urbana e contadina della Toscana.

Anche la tedesca Sabine Friedrichson, pubblicò il suo *Pinocchio* nel 1988. In origine le sue illustrazioni dovevano accompagnare l'edizione rielaborata *Der neue Pinocchio* di Christine Nöstlinger. Dopo essersi resa conto dei cambiamenti che l'autrice viennese aveva apportato al testo collodiano, la Friedrichson decise di ritirare il proprio lavoro, che poteva funzionare solo in un'edizione fedele al testo di Collodi. L'illustratrice si concentra infatti su un singolo dettaglio ingrandito al punto da far sparire tutto il resto, oppure forza la prospettiva in modo da cogliere solo uno scorcio in una diagonale estremamente audace. La scena dell'impiccagione, ad esempio, si focalizza sui piedi agilissimi che non toccano più terra, mentre sullo sfondo si vede solo la casetta bianca divenuta una villa tradizionale toscana.

La Nöstlinger, dal canto suo, aveva cancellato le parti più apertamente didascaliche del testo e le aveva sostituite con altre inventandosi anche un nuovo finale: Pinocchio scopre di essere diventato bambino quando si punge il dito con la spina di una rosa blu. Dalla matita del nuovo illustratore, Nikolaus Heidelbach (nato a Köln nel 1955), nello stesso 1988, spuntò un burattino spensierato e birichino che si aggirava perplesso per il mondo e si concedeva qualche pausa stando sdraiato con le gambe accavallate sul grembo di una paffuta madrina. Nel 1995 *Der neue Pinocchio* della Nöstlinger uscì invece con le illustrazioni dell'artista spagnolo Antonio Saura [fig. 1]. Nato nel 1930 e morto nel 1998, alla fine della vita – un periodo in cui elaborò il lutto per la morte della figlia Ana – Saura si dedicò a Pinocchio con circa 123 lavori eseguiti con tecnica mista e sessantaquattro disegni di china. La sua carriera artistica era iniziata all'età di tredici anni, quando, colpito dalla tubercolosi, per anni era stato immobilizzato dalla malattia e si era immerso nella lettura e nel disegno. Con Pinocchio, Saura decise di utilizzare una tecnica che non aveva mai impiegato prima, dedicandosi allo studio dei fumetti e dei cartoni animati e allontanandosi completamente dall'icona creata da Disney. In anticipo sui tempi credè infatti un burattino che sembra già appartenere alla street art: con un tratto deciso ne fece una figura geometrica e deforme, ma immediatamente riconoscibile, quasi uno scarabocchio inventato dai bambini, ma dipinto coi colori fondamentali che lo rendono molto luminoso. Così Saura ha scritto sul suo lavoro:



La realizzazione di Pinocchio è stata per me un tentativo lucido e gioioso di restituire all'universo del quasi intellegibile una fissazione infantile e persistente. Il risultato, tuttavia, si è accompagnato alla tragedia, trasformando l'anelata freschezza non in nostalgia infantile di un potere perduto, ma in un amaro e interminabile parallelismo con il dolore, per poi diventare alla fine una speranza, un omaggio a una nuova vita (Rut Martin, 2015, p. 170).

Nel 1990 esce in Francia l'affascinante *Pinocchio* di Mattotti (nato nel 1954). Un Geppetto dal mento a bazza intento a scolpire il lungo naso di Pinocchio curiosamente rivolto all'insù campeggia in copertina. Sapientemente colorato dagli accesi pastelli dell'illustratore, anche questo Pinocchio rivela il carattere umorale delle figure da cartone animato sempre in cammino verso nuove avventure. Straordinaria la scena in cui Pinocchio viene risucchiato dal Pescecane: il pastello turchese sembra trasformare il liquido mare in una sostanza vischiosa in cui il burattino resta intrappolato. Ed è lo stesso mare che in una tavola successiva mostra straordinari effetti di luce e di colore: Geppetto e Pinocchio, ormai salvi, nuotano sotto il raggio della luna in una striscia d'acqua color smeraldo, mentre sullo sfondo, simile a una montagna, si profila la sagoma scura del mostro marino. Nel 2012 Enzo D'Alò ne ha tratto un film d'animazione.

Nel 1993 vede la luce il *Pinocchio* di Kestutis Kasparavicius, nato in Lituania nel 1954, che raffigura Pinocchio come una marionetta da teatrino di strada; anche le altre figure sembrano marionette collocate in una serie di quadri presentati frontalmente oppure di profilo. Si tratta di una versione ridotta e rielaborata del testo, ma che non rinuncia alle scene madri di *Pinocchio*, in alcuni casi con coraggiose innovazioni, come accade nella scena dell'impiccagione in cui Pinocchio viene issato a testa in giù in una postura che ricorda la figura dell'appeso dei tarocchi. Teatrale è anche il *Pinocchio* che Emanuele Luzzati pubblicò nel 1996. L'anno precedente aveva messo in scena un'opera teatrale dedicata al burattino presso il Teatro della Tosse di Genova da lui fondato. Nato nel 1921, Luzzati aveva studiato alla Scuola di Belle Arti e Arti Applicate di Losanna, dove da ragazzo si era rifugiato per sfuggire alle leggi razziali del fascismo; al ritorno in Italia cominciò a lavorare come scenografo per il teatro e a creare copertine e illustrazioni. Il suo *Pinocchio* è sempre sul palcoscenico di un teatro, si muove infatti all'interno di una 'scatola teatrale' chiusa ai lati, ma aperta dalla parte del pubblico.

Alla tecnica del collage si rivolge invece, servendosene con raffinata maestria, il cinese Ed Young (e un accura-

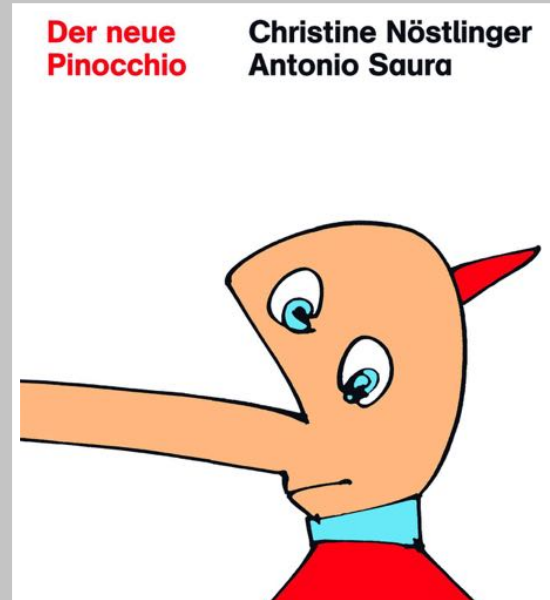


Fig. 1. Antonio Saura (copertina), *Der neue Pinocchio*

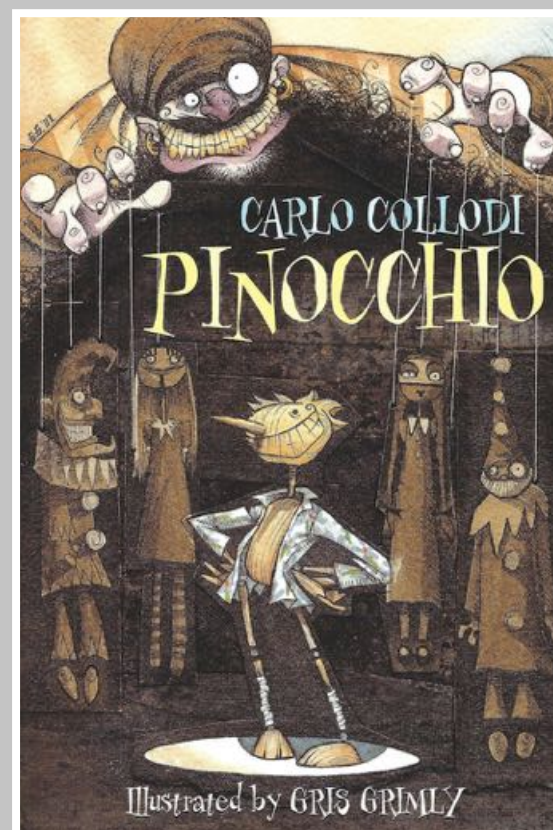


Fig. 2. Gris Grimly (copertina), *Pinocchio*

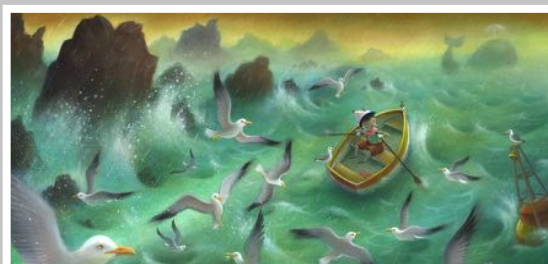




to lavoro di collage con stoffe aveva già intrapreso negli anni Settanta la giapponese Sakara Fujita). Nato in Cina nel 1939 e cresciuto nella Shanghai degli anni Quaranta, in un'incerta atmosfera di guerra, per *Pinocchio*, uscito nel 1996, Ed Young si è documentato sulla cultura italiana imbattendosi nei personaggi della commedia dell'arte, che a suo parere si rispecchiano nelle figure del romanzo. Alcuni collage hanno un solo colore, altri sono composti con carte dalle varie sfumature e si stagliano su uno sfondo che spesso occupa tutta la pagina. Geppetto all'inseguimento di un Pinocchio piccolissimo, ad esempio, sembra staccarsi dalla pagina per rincorrere il burattino tra le righe del testo, mentre la carta bianca trasparente con cui viene rappresentata la secchiata d'acqua buttata giù dalla finestra del vicino si increspa appena prima di cadere freddissima sulla testa del burattino. Nelle scene finali il rapporto tra il vecchio padre malato e il figlio pronto a sorreggerlo e a guidarlo assume grande rilievo: il libro si chiude infatti sulla grande *silhouette* del burattino e sulla fotografia di un bambino.

Il bulgaro Iassen Ghiuselev, nato a Sofia, scopre nel testo di Collodi una prospettiva profondamente religiosa, che sottolinea introducendo in ogni tavola dei dettagli che si richiamano apertamente alle storie di Cristo raccontate nei Vangeli. Ghiuselev, ad esempio, fa riferimento all'immagine di Maria e alla Sapienza della tradizione cristiana nell'ultima illustrazione del suo *Pinocchio*, in cui la fatina è rappresentata nell'atteggiamento protettivo e accogliente della Madonna della Misericordia o del Mantello e di disvelamento della maternità della Madonna del parto. Come in un'antica icona bulgara viene mostrato il bambino nel ventre della madre, così anche nel corpo della fata si compie il mistero della trasformazione di Pinocchio in bambino e viceversa.

Nel 2001 Nicoletta Ceccoli, nata nella Repubblica di San Marino nel 1973, illustra *Pinocchio* con un'impronta fortemente onirica che le permette di scrivere intorno alle *Avventure* non solo una, ma diverse storie fin dalla copertina del libro. Il burattino dorme in un paesaggio-letto fatto di dolci colline dalle svariate sfumature, mentre il suo naso si trasforma nell'albero carico di zecchini che un altro Pinocchio piccolissimo cerca di cogliere, guardato da lontano dal Gatto e dalla Volpe. Nello stesso anno escono *Le avventure di Pinocchio* con le illustrazioni di Cecco Mariniello, che sceglie di dare spazio ad alcune scene spesso trascurate da altri illustratori, dedicando ad esempio un'intera sequenza ai piedi di Pinocchio bruciati

Fig. 3. Ramon Pla, *Pinocchio*Fig. 4. Grahame Baker Smith, *Pinocchio nella padella del pescatore verde*Fig. 5. Richard Johnson, *Pinocchio*



sul caldano, a Pinocchio che mangia le pere, e a Pinocchio trasformato in asino a colloquio con la marmottina.

Nel 2002 Arianna Papini, nata a Firenze nel 1965, facendo ricorso a toni sfumati spesso su sfondo nero, inventa un burattino che a stento si può identificare con quello da tutti conosciuto, sottoponendolo a un forte straniamento e, come se volesse distillare dal testo una sostanza essenziale, regala al burattino un naso che sembra un alambicco. In quell'anno, un *Pinocchio* dalle tinte fosche dell'horror scaturisce dalla matita inquietante di Gris Grimly, pseudonimo di Stive Soenksen. Nato nel 1975 in una comunità contadina del Nebraska e trasferitosi a Los Angeles, dove ha intrapreso una carriera artistica ispirandosi ai classici dell'orrore, a partire da Edgar Allan Poe, Grimly usa in grande abbondanza il nero. Nella tavola che rappresenta il teatro di Mangiafuoco, Pinocchio si erge magrissimo su zampe da insetto sfoggiando un ghigno spudorato sotto le grinfie di un orribile burattinaio [fig. 2]. Tutto appare sinistro, nel nulla sembra finire la strada acciottolata su cui avviene l'incontro con il Gatto e la Volpe, che sfoggiano il volto più tremendo che un illustratore gli abbia finora dato.

Nel 2003 Greg Hildebrandt sembra attribuire a Geppetto un ruolo centrale: è un falegname anziano, con gli occhiali da presbite sul naso, come il suo predecessore disneyano, pronto a discutere con un panciuto Maestro Ciliegia che somiglia di più a un maniscalco tedesco che a un falegname toscano. L'interesse dell'autore americano sembra indirizzarsi principalmente sul mondo degli adulti presentato in modo idealizzato, come avviene nel caso dell'aitante personaggio cui Pinocchio vende l'abbecedario dopo averlo incontrato in un elegante calle veneziano o del seducente domatore del circo dagli splendidi stivali che mette in ombra persino il ciuchino.

Completamente diverso è invece il *Pinocchio* di Sara Fannelli, nata a Firenze nel 1969 e trasferitasi a Londra, dove ha studiato. Il libro in quanto tale viene messo in primo piano: dal formato quadrato, la copertina arancione di cartone riproduce sullo sfondo i quadretti di un quaderno di scuola e rivela che l'interlocutore cui si rivolge è il bambino in età scolare, un impertinente giovanissimo lettore dotato di inesauribile umorismo che riempie il suo *Pinocchio* di macchie, ghirigori e scarabocchi. Sul grigio di un paesaggio toscano riprodotto da una fotografia in bianco e nero, si stagliano i principali protagonisti: con una borsettimana a tracolla, Pinocchio ha tratti minimalisti, squadrato e sempre di profilo, e sembra disegnato seguendo i contorni dei quadretti, il gatto e la volpe hanno occhi umani. Una ventata di umorismo ci regalano le tre famose pere che hanno anch'esse occhi, nasi e baffi, oppu-



Fig. 6. Quentin Gréban, *Pinocchio nella padella del pescatore*



Fig. 7. Robert Ingpen, *La bottega di Geppetto*



Fig. 8. Manuela Andreani, *Pinocchio*



re la vignetta con i quattro conigli neri con occhio umano che trasportano una bara da cui spunta un naso pinocchiesco.

Lo spagnolo Ramon Pla, nato a Valencia nel 1974, propone nel 2012 un *Pinocchio* quasi interamente reso con toni marroni che non ha nulla di accattivante e sembra rivolto, più che a bambini, ad adolescenti che possono essere attratti dalla sua vicinanza con il fumetto. Le scene più crude e crudeli di Pinocchio sono esasperate e rese ancora più tragiche dalla fragilità del burattino, come nell'illustrazione in cui il protagonista mostra gli zecchini al Gatto e alla Volpe [fig. 3].

Il *Pinocchio* illustrato da Ferenc Pinter con quarantotto tavole uscì postumo dalla casa editrice Lo Scarabeo nel 2011; qualche anno prima, nel 2003, Segni & Disegni aveva pubblicato in novanta copie otto tavole numerate e firmate della cartella di Pinocchio. Nato a Alassio nel 1931 da madre italiana e padre ungherese, da bambino Pinter si era trasferito con la famiglia a Budapest da cui fuggì per far ritorno in Italia nel 1956 in seguito all'invasione sovietica. Per più di trent'anni collaborò con grande successo con la casa editrice Mondadori, illustrando le copertine dei gialli Omnibus e degli Oscar che diventarono subito famose, come quelle dedicate al commissario Maigret, ai romanzi di Cesare Pavese, di Grazia Deledda e altri scrittori. Dipinse le tavole di Pinocchio negli ultimi anni sino alla morte avvenuta nel 2008, ispirandosi allo sceneggiato televisivo di Mario Comencini, ma aggiungendovi la sua straordinaria capacità di rendere indimenticabile il proprio punto di vista. Significativa la tavola scelta per la copertina in cui si vede un esile Pinocchio preso di spalle che su una barca capovolta scruta in un immenso mare blu.

Nel 2011 anche due artisti inglesi e uno belga si dedicano a *Pinocchio*. Grahame Baker Smith, nato in un piccolo villaggio inglese, trascorse da bambino tante ore a contatto con la natura, come rivela in un'intervista, giocando nei boschi o nei ruscelli e imparando a osservare ragnatele, felci, erbe e fiori selvatici. Il suo *Pinocchio* è molto raffinato: l'immagine di copertina ci mostra un ritratto del burattino con un bel colletto di pizzo ricamato come in un ritratto cinquecentesco, ma il viso appare diviso in due parti, la parte umana e la parte lignea, come rivelano le venature del legno. L'attenta osservazione della natura porta Grahame a inserire nell'illustrazione, con una tecnica che ha sperimentato a lungo, foto della sogliola, delle sardine e della triglia che accompagnano Pinocchio nella padella del Pescatore Verde, ritratto in primo piano con un occhione perturbante da pesce mentre tiene in mano il burattino irrigidito [fig. 4].

Il *Pinocchio* di Richard Johnson si rivolge a bambini molto piccoli. Le tavole sono infatti molto rassicuranti: Geppetto è un vecchietto tutto tondo dai grandi baffoni bianchi, e la sua bottega ha ancora qualche oggetto che richiama Walt Disney, come l'orologio a cucù e gli orsacchiotti conservati sugli scaffali. Il testo viene interpretato liberamente: già nell'immagine di copertina vediamo sullo sfondo una macchina da cucire, con Pinocchio in primo piano che non sembra vestito di carta, ma con dei pantaloncini eleganti in cui si scorge chiaramente il filo delle cuciture. Anche le immagini che potrebbero far più paura, come quella della barchetta in mezzo al mare con il burattino che tenta di remare circondato dalle onde e da una folla di gabbiani [fig. 5], sono accattivanti. Rivedremo Geppetto nell'ultima tavola con un sorriso estasiato nascosto sotto i baffoni bianchi, le lunghe barette e le grosse sopracciglia, abbracciare il figliolo divenuto un bel bambino, il quale, a sua volta, appare deliziato nell'abbracciare il suo 'babbino'. In una versione per bambini ancora più piccoli, le belle illustrazioni saltano fuori dal libro acquistando una meravigliosa tridimensionalità.

Quentin Gréban, nato a Bruxelles nel 1977, appare costantemente interessato a ripro-



durre le emozioni di un piccolo Pinocchio alle prese con le diverse situazioni nelle quali si trova coinvolto. Una serie di teste o facce del burattino mostrano lo studio accurato dei sentimenti: gioia, perplessità, tristezza, rabbia, divertimento, spensieratezza, diffidenza, attesa, noia, sgomento. Quentin sembra interessarsi a tutte le esperienze che il suo burattino deve affrontare e alle reazioni del suo viso: eccolo che corre contento dopo essere scappato di casa tra le abitazioni del paese, i cui muri hanno sfumature celesti che diventano più intense per rendere le ombre proiettate dalla biancheria stesa. Molto riuscita la tavola di Pinocchio nella padella del Pescatore verde in mezzo a grossi pesci dalle sfumature azzurro-grigie: da quella padella in primo piano che occupa tutto lo spazio Pinocchio solleva uno sguardo implorante [fig. 6]. La metamorfosi in asino pare avvenire in presa diretta: il burattino è a terra colpito dal mal di pancia, si rialza piegato in due e fissa le orecchie d'asino, si volta perplesso e spaventato e scopre d'avere la coda, poi guarda le braccia già trasformate in zampe, si tocca sgomento il muso d'asino e già sulle quattro zampe raglia disperato. Significativa la tavola finale con Pinocchio che si abbandona tra le braccia del babbo, volgendo le spalle al burattino che, ormai privo di espressione, è accasciato contro una sedia.

Uno studio sul corpo ligneo del burattino compie l'illustratore australiano Robert Inghen (nato nel 1938), molto attento alle posture, al modo in cui Pinocchio di volta in volta si piega, sta dritto, si gira di lato. Una tavola mostra separati i vari pezzi di cui si compone, gli attacchi, le parti snodabili, la testa, i piedi, le mani: dal loro montaggio verrà fuori il burattino scattante che a gran corsa attraversa un campo di grano tenendo il libro sotto il braccio. La tavola della bottega del falegname rivela la cura e la meticolosità dell'artigiano: sulle pareti sono appesi ordinatamente tutti gli attrezzi possibili in varie dimensioni, sullo scaffale si vede un tricolore e, ancora avvolta, persino la carta rossa a stelle e quella verde di cui Geppetto si servirà per fare il vestito e i pantaloncini di Pinocchio [fig. 7].

Efficaci anche i risultati raggiunti da due giovani illustratrici italiane, Manuela Adreani [fig. 8] e Giulia Tomai, che pubblicano le proprie edizioni di *Pinocchio* rispettivamente nel 2013 e nel 2014. Sempre nel 2014 esce uno degli ultimi fumetti dedicati a Pinocchio, con la sceneggiatura di David Chauvel e i disegni di Tim McBurnie, mentre ultimamente anche il coreano Chun Eunsil, con le sue gentili figure, e l'inglese Dylan Giles hanno dedicato dei progetti interessanti al burattino di Collodi.

### Bibliografia

Questo intervento riprende alcune mie riflessioni pubblicate nel volume R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Milano, Bruno Mondadori, 2002 e nel saggio R. Dedola, 'Il giro del mondo con gli illustratori di Pinocchio e una sosta tra gli artisti', in R. Dedola, M. Casari (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, con illustrazioni di Roberto Innocenti, Iassen Ghiuselev, Nicoletta Ceccoli, Sara Fanelli, Mimmo Paladino e Cecco Mariniello. Nel mio sito internet, <[www.rossanadedola.com](http://www.rossanadedola.com)> si possono vedere alcune illustrazioni di cui parlo in questo intervento. Su *Italianistica*, 3, 2009, pp. 235-243, ho pubblicato l'articolo *Pinocchio tra sculture e illustrazioni*.

Ringrazio Pierfranco Lucrì per avermi segnalato il Pinocchio illustrato da Antonio Saura, su cui si veda in particolare H. Rut Martin, 'Érase una vez... el cuento infantil desde la perspectiva del artista', in H. Barbosa, J. Quental (a cura di), *Proceeding of the 2nd International Conference Art, Illustration and Visual Culture, in Infant and Primary Education. Creative processes and childhood-oriented cultural discourses*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2012, vol. 1, pp. 168-172.



## 1.7. "Una questione di linguaggio": il Pinocchio d'artista di Mimmo Paladino

di Giorgio Bacci

Nel 2004 escono quattro diversi formati editoriali di *Pinocchio* interpretato da Mimmo Paladino: un doppio portfolio di opere grafiche, il libro illustrato e il catalogo della mostra itinerante (in Giappone) che raccoglie le grafiche stesse. Tre formati per due diversi pubblici: selezionato il primo, più largo il secondo, che tuttavia può godere ugualmente delle ventisei grafiche attraverso le riproduzioni nel libro stampato, arricchito anzi dalla presenza di ulteriori immagini (nel catalogo sono riprodotte invece le grafiche senza ulteriori aggiunte).

Il rapporto che si instaura nel libro è senza dubbio affascinante: non vi è subordinazione, ma un dialogo paritario tra testo e immagini, equivalenti anche dal punto di vista concettuale, nel restituire l'idea di 'metamorfosi' alla base del capolavoro collodiano. Se infatti le *Avventure* – romanzo di formazione per eccellenza – raccontano di un 'passaggio di stato', Paladino alterna sapientemente registri stilistici differenti, celando la metamorfosi nella varietà tecnica: acquerello, acquatinta, collage, acquaforte, serigrafia, rame in foglia e tante altre ancora, dando nei fatti, attraverso le sue opere, una sensibile interpretazione di *Pinocchio*. È una lettura che nella sua originalità espressiva mantiene, come giustamente ha sottolineato Di Martino, «una sorta di spontaneità leggera e poetica che si addice armoniosamente alla manifestazione di 'valori riconosciuti' ed 'emozioni primarie', caratteristiche della fantasia dei bambini nella quale convivono sempre il bene e il male, la paura e la felicità, l'odio e l'amore, la tristezza e la gioia, in una parola la commistione tra il sogno e la realtà» (Di Martino, 2004, pp. 8-9).

Ma Paladino va oltre e nelle sue immagini concentra riferimenti culturali e visivi più ampi, piegando la tecnica a valenze metonimico-interpretative. Basta guardare l'opera iniziale e quella finale [figg. 1-2]: nella prima l'idea della sbazzatura del burattino è restituita attraverso l'inserzione a collage di un pezzo di legno reale, mentre nell'ultima la trasformazione in bambino diventa estremamente realistica grazie all'applicazione sulla carta di una foto vera del nipote, più piccolo, in realtà, dell'età che avrebbe dovuto avere Pinocchio, che risulta particolarmente consona a trasmettere la sensazione di una 'nuova nascita'. Nel medesimo filone 'metonimico' si colloca anche la grafica raffigurante il sogno di Pinocchio che si immagina di essere in mezzo a un campo pieno di arboscelli carichi di monete d'oro [fig. 3]: Paladino realizza la mano del burattino e le monete tramite l'oro in foglia.

Più complessa l'allusione sottaciuta nella rappresentazione dei carabinieri [fig. 4]: due volti se visti di profilo, uno solo se adottiamo l'ottica frontale. Qui probabilmente agisce il ricordo di uno degli autori maggiormente apprezzati da Mimmo Paladino, Claude Lévi Strauss, e in particolare il passo di *Antropologia strutturale* in cui il grande antropologo parla della tipologia di ritratto fondata sulla «rappresentazione del corpo attraverso un'immagine sdoppiata' (*split representation*)», con la testa vista come «due profili che si congiungono alla bocca e al naso» (Lévi-Strauss, 2002, pp. 276-279), aprendo così la tematica della maschera.

Non tanto maschera, quanto idolo italico, è invece la Fata dai capelli turchini [fig. 5] che con il suo viso immobile e semplificato assialmente, memore di tante opere dell'artista, cattura lo sguardo dell'osservatore. Figurativamente, sembra essere quella «Signo-



ra [...] sovrana fastosa ed arcaica, dal potere grande ed occulto» di cui parla Manganelli (Manganelli, 2002, p. 93). Non solo: nella definizione della Fata «sembra esserci una diretta correlazione tra il potere dell'arcaico e l'immanenza della divinità: l'immagine colpisce a causa della sua forma arcaica» (Freedberg, 1993, p. 59). Non sfuggirà però, nella lettura dell'immagine, un particolare importante: i lunghi capelli, fluenti e rigidi al tempo stesso, espressione di una vitalità originaria che sembra piuttosto ricondurre agli studi antropologici di De Martino e agli scatti fotografici di autori come Arturo Zavattini e Franco Pinna, dedicati ai rapporti tra Sud e magia (Gallini, Faeta, 1999).

Vi sono poi altre soluzioni grafiche che rimandano a opere successive di Paladino suggerendo una continuità tematica, come ad esempio la serigrafia e carborundum con Pinocchio che si avvia a scuola con il suo abbecedario sottobraccio [fig. 6]. Scrive Collodi che «strada facendo, fantasticava nel suo cervellino mille ragionamenti» (Collodi, 2004, p. 41), e Paladino disegna Pinocchio circondato da lettere e numeri: un'anticipazione figurativa del modo in cui l'artista tradurrà [la pazzia d'Orlando](#) e la perdita di senno di Don Chisciotte. Questa tavola è però, da un punto di vista semiologico, ancora più ricca, essendo allo stesso tempo soggetto e oggetto della rappresentazione. È soggetto perché le macchie e gli schizzi d'inchiostro la qualificano come un vero e proprio foglio di scuola, ma è anche oggetto perché funziona da supporto alla raffigurazione.

Pinocchio e Don Chisciotte, ma anche Ulisse (altro personaggio 'paladiniano') e Orlando: «L'archetipo è quello del viaggiatore errante che si confronta con i propri limiti e con la propria finitezza [...] nel tentativo di afferrare la propria vera identità» (Paparoni, 2008, p. 15). E la vera identità dell'artista risiede proprio in questo suo essere un eccezionale raddomante: «il pittore, di fronte a un sistema codificato dalla storia, deve reinterpretare l'opera, trovare un significato diverso, suggerendo letture e interpretazioni ulteriori» (Bacci, 2015, p. 150).

#### Edizione di riferimento

C. COLLODI, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di M. Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004.

#### Bibliografia

G. BACCI, 'Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il xx e xxi secolo', *Studi di Memofonte*, 13, 2014, pp. 119-143 (<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/g.-bacci-pinocchio-arte-illustrazione-e-critica-lungo-il-xx-e-xxi-secolo.html>).

G. BACCI, *La parola disegnata. Il percorso di Mimmo Paladino tra arte e letteratura*, Pistoia, Gli Ori, 2015 (la citazione a testo è tratta dalla sezione *A colloquio con Mimmo Paladino*, pp. 149-160: 150).

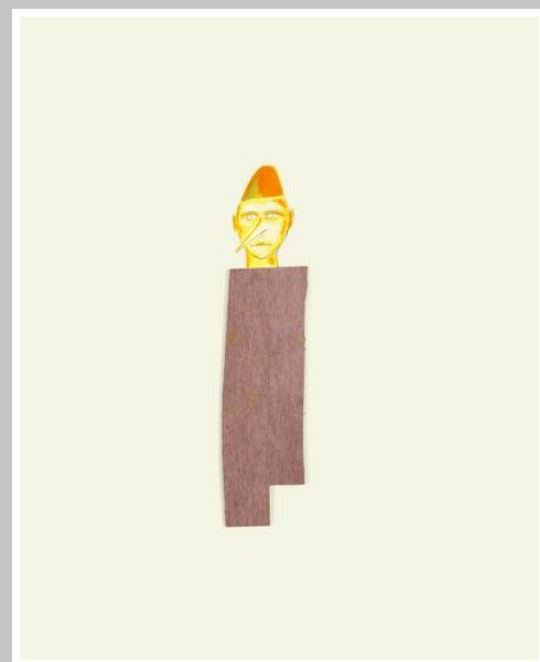


Fig. 1. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Serigrafia, acquerello, collage in legno, 60x45 cm



Fig. 2. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Serigrafia su P.V.C., fotografia, 60x45 cm

- V. BALDACCI, A. RAUCH (a cura di), *Pinocchio e la sua immagine*, con saggio di Antonio Faeti, Firenze, Giunti, 2006.
- F. BELLONI, «*La mano decapitata*». *Transavanguardia tra disegno e zione*, Milano, Mondadori Electa, 2008.
- G. CELANT, *Paladino*, Milano, Skira, 2017.
- B. CORÀ (a cura di), *Paladino*, Prato, Gli Ori, 2005.
- R. DEDOLA, M. CASARI (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e rature*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- E. DI MARTINO (a cura di), *Paladino. Opera grafica 1974-2001*, presentazione di K.A. Schröder, New York, Art of this Century, 2001.
- E. DI MARTINO, *Il Pinocchio di Paladino. Le immagini delle parole*, COLLODI, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di M. Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004, pp. 7-9.
- E. DI MARTINO (a cura di), *Mimmo Paladino: opera grafica*, Venezia, Papiro Arte, 2008.
- D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993.
- C. GALLINI, F. FAETA (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, fotografie di A. Zavattini, F. Pinna, A. Gilardi, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, trad. *Antropologia strutturale. Dai sistemi del linguaggio alle società umane*, Milano, il Saggiatore, 2002.
- G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- D. PAPANI, 'Prendere una forma che è già nel mondo', in ID. (a cura di) *Mimmo Paladino Don Chisciotte a Palermo*, catalogo della mostra Palermo, Palazzo Sant'Elia, testi di R. Alajmo, C. Bologna, D. Papani-Roma, Editalia, 2008, pp. 15-21.



Fig. 3. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Serigrafia su legno, oro in foglia, collage, 60x45 cm



Fig. 4. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Acquaforthe, acquatinta su carta cina, collage, 60x45 cm

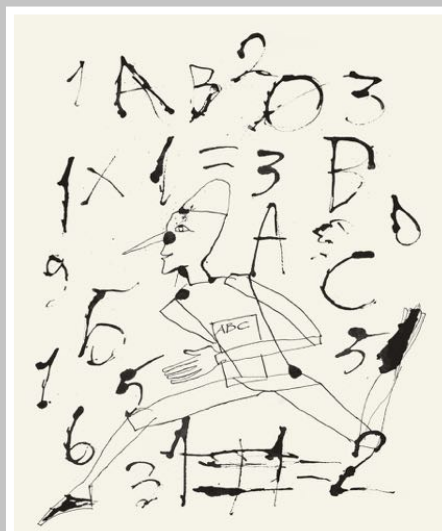


Fig. 6. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Serigrafia, carborundum, 60x45 cm



Fig. 5. M. Paladino, opera grafica per *Pinocchio*, 2004. Serigrafia, collage, acquaforthe, 60x45 cm



## 1.8. Il Pinocchio *trickster* di Stefano Bessoni di Simona Scattina

Sulla scia di chi si è imbattuto nel personaggio di Pinocchio e non ha potuto fare a meno di ‘dialogare’ con lui si colloca Stefano Bessoni, scarabocchiatore (come lui stesso ama definirsi), regista e animatore romano, che nel 2014 ha proposto un’interessante e intensa riscrittura figurativa e testuale dell’originale collodiano con il suo *Pinocchio. Anatomia di un burattino*.

Già nel 1997 Bessoni aveva riletto l’opera di Collodi in forma di videoteatro con *Pinocchio apocrifo*, contaminando le avventure del burattino con influenze lombrosiane e shelleyane. In quell’occasione la ribellione della creatura forgiata dalle mani di Geppetto rimandava alla creazione in vitro dell’*Homunculus* di Paracelso o al perturbante *Frankestein* di Mary Shelley.

È lo stesso Bessoni a dichiarare della pagine del suo blog come l’anatomia, la teratologia, la patologia e altre forme di scientificità ossessiva facciano da sfondo a un nucleo di personaggi «riprodotti secondo una logica molto vicina a quella dell’uomo tardo medievale, come se *Pinocchio* fosse stato scritto, anziché da Carlo Lorenzini, da un sanguigno commediografo elisabettiano, per poi passare nelle mani di pittori come Bosch o Bruegel». Il primo Pinocchio bessoniano, muto e infelice, mostra i tratti del ‘delinquente nato’ di Cesare Lombroso, e su tutti aleggia il fantasma di Antonin Artaud che trasmuta il mondo in un luogo crudele e spietato, fatto di dolore e *thanatos*.

Come tutte le riscritture di Bessoni, anche *Pinocchio. Anatomia di un burattino* si muove sul piano grafico e narrativo, facendo compiere al lettore un viaggio non nel paese dei balocchi, ma in un sottosuolo macabro e misterioso. Non tradisce il testo originale ma, sulla falsariga di Calvino, ci ricorda che *Pinocchio* è il primo esempio italiano di letteratura gotica, un’opera di vagabondaggio e di fame, di locande mal frequentate, sbirri e forche, che andrebbe accostata alla letteratura di Hoffmann o di Poe. Bessoni va pertanto a ridestare con le sue tavole tutte quelle apparizioni che hanno un che di misterico e di alchemico, e il suo *Pinocchio* risulta così «influenzato dagli studi di biologia, dagli interessi per la zoologia e per l’anatomia, da diverse opere letterarie e dalle camere delle meraviglie» (Wonder Cabinets, 2016).

Diciassette tavole del volume sono dedicate alla prima parte di *Pinocchio* (quella che arriva all’ultimo episodio pensato da Collodi nel 1881 e che si conclude con il burattino impiccato all’albero), mentre undici ne illustrano la seconda.

Sfogliando le pagine del volume facciamo anzitutto la conoscenza di un Geppetto ingobbito, sdentato e dal naso rubizzo, che veste i panni di una sorta di Sgatti, becchino di fine Ottocento [fig. 1]. Geppetto (il cui vero nome è Giuseppe Bartolomeo Zacchà, con allusione al Dott. Zacchà, personaggio presente nel film *Frammenti di scienze inesatte* realizzato da Bessoni nel 2005) vuole costruirsi un burattino in grado di far tutto, e le prime tavole si concentrano difatti sul processo di assemblaggio di Pinocchio, in cui il falegname-demiurgo, con le sue lunghe mani affusolate, fabbrica uno ad uno i pezzi per il suo ‘meraviglioso’ burattino [fig. 2]. Seguono le tavole con gli altri personaggi dell’opera collodiana, sempre accompagnate dal testo, ora riformulato ora sintetizzato rispetto all’originale: il primo è il linguacciuto grillo verde smeraldo, elegante nel suo abito da gran sera [fig. 3]; ritroviamo poi i burattini (Arlecchino, Pulcinella e Mister Punch), che nel Gran Teatro riconoscono in Pinocchio il loro fratello, e Mangiafoco, con le gambe sottili e una folta chioma scura, i cui occhi cattivi e incavati mostrano un segno di cedimento solo quando sente il pianto di Pinocchio che teme di essere bruciato [fig. 4]. Tra queste prime tavole a sorpresa figura anche Cesare Lombroso, intento a esaminare il cranio





di Pinocchio e pronto a esclamare: «Questo burattino è un eclatante esemplare di delinquente nato! Povero Geppetto, non poteva certo immaginare a quale deviato elemento avrebbe dato vita» (Bessoni, 2014) [fig. 5]. Le ultime quattro tavole di questa prima parte sono dedicate all'incontro con il Gatto e la Volpe, criminali sventurati che, come scrive Manganelli, non possono derubare Pinocchio in modo semplice (quasi un destino superiore lo impedisse) e finiscono con l'impiccarlo [fig. 6]. Queste creano il passaggio alle tavole riguardanti la Fata turchina, una smunta fanciulla dalla chioma enorme e profonde occhiaie [fig. 7], che Bessoni usa anche come immagine di copertina: un po' fata e un po' strega, la Fata è qui – sempre secondo le parole di Manganelli «donna magica, incantatrice, madre sadica, madre premurosa» (Manganelli, 2002, pp. 100-101).

Nelle undici tavole dedicate alla seconda parte di *Pinocchio* non vengono considerati i capitoli dal XIX al XXIX, ovvero quelli che narrano le peripezie di Pinocchio dalla scoperta del furto delle monete d'oro fino al ritorno alla casa della bambina morta dai capelli turchini, che gli prometterà che il giorno dopo non sarà più un burattino. Le tavole e il testo di Bessoni si riallineano all'originale negli ultimi capitoli: dall'incontro con il pescatore verde che vuole friggere il burattino in padella a quello con Lucignolo, «tanto malandrino quanto svogliato a scuola» (Bessoni, 2014), alla trasformazione in asini. Dopo che lo sciagurato peregrinare e il ricongiungimento con Geppetto, l'ultima illustrazione mostra il cadavere del burattino tenuto in braccio, come in una macabra Pietà, da un ragazzo in carne e ossa, chiudendo così l'agile volumetto. «Lo sdoppiamento», secondo Veronica Bonanni, «pare alludere a una reincarnazione, a un passaggio dello spirito di Pinocchio da un corpo a un altro» (Bonanni, 2012); ma in questo caso, se osserviamo bene, lo scheletro è girato verso di noi e ci fissa, quasi a farci intendere che Pinocchio non potrà mai perdere la sua vera natura di burattino [fig. 8].

Va inoltre osservato che tutti i personaggi si muovono su sfondi indefiniti, con pochi colori (qualche accenno di verde, di celeste e di rosso, quest'ultimo presente però solo nelle tavole in cui compaiono i burattini e Mangiafoco), in cui cambiano solo le sfumature (dal grigio all'ocra). D'altra parte lo stesso Collodi fa muovere il suo burattino in uno spazio che non ha una precisa definizione e molti illustratori lo seguiranno in questa scelta (si vedano per esempio le illustrazioni di Enrico Mazzanti, quelle di Emanuele Luzzati o ancora il *Pinocchio* di Mimmo Paladino).

Bessoni ha creato con questa rilettura per immagini la sua personale 'visione' di Pinocchio: il suo burattino *trickster* è un essere innaturale, un diverso che cerca il suo posto all'interno di una società che lo chiama a sé e lo respinge allo stesso tempo. Ma se un burattino può resistere, proprio perché di legno, alle sofferenze inferte dal mondo, cosa ne sarà di Pinocchio una volta divenuto bambino? Forse è proprio per non

Fig. 1. Stefano Bessoni, *Pinocchio*, Geppetto, 2014Fig. 2. Stefano Bessoni, *Pinocchio*, 2014



dover rispondere a questa domanda che Collodi scrive la parola ‘fine’ prima che avvenga questa ulteriore ‘metamorfosi’, e forse per questo motivo, con la sua ultima tavola, Bessoni ci riconsegna insieme l’immagine del bambino e del burattino, come se quest’ultimo potesse proteggere l’altro ricordandoci, con uno sguardo perturbante, che lui non può morire.

#### Edizione di riferimento

S. BESSONI, *Pinocchio. Anatomia di un burattino*, Modena, Logos edizioni, 2014.

#### Bibliografia

V. BONANNI, ‘Riscrivere la fine di Pinocchio. Tra parola e immagine’, *Between*, n. 4, novembre 2012.

I. CALVINO, *Ma Collodi non esiste*, *la Repubblica*, 19-20 aprile 1981, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1981, vol. I, pp. 173-179.

C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 2006.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, introduzione di S. Bartezzaghi, prefazione di G. Jervis, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2014.

W. FOCESATO, ‘Stefano Bessoni’, *Andersen*, n. 329, gennaio-febbraio 2016, pp. 6-9.

G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.

S. SCATTINA (a cura di), ‘Incontro con Stefano Bessoni’, *Arabeschi*, 7, 2016, pp. 6-24, <<http://www.arabeschi.it/collection/incontro-con-stefano-bessoni>>.

*Gli scarabocchi di Stefano Bessoni*, in *Wonder Cabinets*, <<http://wondercabinets.altervista.org/gli-scarabocchi-di-stefano-bessoni>>.



Fig. 3. Stefano Bessoni, *Pinocchio*, Il grillo parlante, 2014



Fig. 4. Stefano Bessoni, *Pinocchio*, Mangiafoco, 2014



Fig. 5. Stefano Bessoni, *Pinocchio, Cesare Lombroso*, 2014



Fig. 6. Stefano Bessoni, *Pinocchio, La volpe*, 2014



Fig. 7. Stefano Bessoni, *Pinocchio, La volpe*, 2014



Fig. 8. Stefano Bessoni, *Pinocchio*, 2014



GALLERIA | IL CORPO PLURALE DI PINOCCHIO  
METAMORFOSI DI UN BURATTINO

2. È il nostro fratello Pinocchio!  
Pinocchiate e riscritture parallele



## 2.1. *Pinocchio alla guerra*

di Cristina Savettieri

*Il cuore di Pinocchio*, pubblicato da Bemporad per la prima volta nel 1917 e poi riedito, in forma ampliata, nel 1923, è parte della ricca produzione di letteratura per l'infanzia a tema bellico che si diffuse negli anni del primo conflitto mondiale. Scritto dal nipote di Collodi – così figura l'autore Paolo Lorenzini sulla copertina del libro – e illustrato da Carlo Chiostrì, già autore dei disegni dell'edizione del 1901 del *Pinocchio* maggiore, questa nuova riscrittura a tema delle avventure del burattino di legno si presenta anzitutto come un testo vicino alla produzione propagandistica vera e propria. Invece di puntare su una generica celebrazione della nazione in guerra, Lorenzini sceglie di affrontare un tema di grande presa sull'opinione pubblica, ovvero quello della mutilazione. Quella raccontata, infatti, è la storia di come Pinocchio, ormai bambino in carne e ossa, si trasformi in un congegno fatto di parti meccaniche assemblate a causa delle numerose ferite riportate combattendo al fronte. *Il cuore di Pinocchio*, pubblicato da Bemporad per la prima volta nel 1917 e poi riedito, in forma ampliata, nel 1923, è parte della ricca produzione di letteratura per l'infanzia a tema bellico che si diffuse negli anni del primo conflitto mondiale. Scritto dal nipote di Collodi – così figura l'autore Paolo Lorenzini sulla copertina del libro – e illustrato da Carlo Chiostrì, già autore dei disegni dell'edizione del 1901 del *Pinocchio* maggiore, questa nuova riscrittura a tema delle avventure del burattino di legno si presenta anzitutto come un testo vicino alla produzione propagandistica vera e propria. Invece di puntare su una generica celebrazione della nazione in guerra, Lorenzini sceglie di affrontare un tema di grande presa sull'opinione pubblica, ovvero quello della mutilazione. Quella raccontata, infatti, è la storia di come Pinocchio, ormai bambino in carne e ossa, si trasformi in un congegno fatto di parti meccaniche assemblate a causa delle numerose ferite riportate combattendo al fronte.

Le innovazioni tecnologiche apportate agli armamenti, così come le modalità di combattimento tipiche della guerra di posizione, avevano determinato la comparsa di nuove forme di ferimento e mutilazione, che spesso producevano effetti devastanti – e inediti – sul corpo dei soldati. Il personaggio inventato da Collodi, col suo corpo metamorfico, al confine tra l'umano e il non umano, si prestava bene a illustrare in maniera didascalica uno dei contenuti centrali della pedagogia della nazione in guerra: il corpo del soldato è una materia malleabile sulla quale, in nome della patria, si incidono i segni della violenza subita al fronte e si possono, di conseguenza, compiere manipolazioni. L'idea che il corpo sia duttile, trasformabile e adatto a essere integrato da protesi artificiali è la premessa alla base di questa reincarnazione di Pinocchio.

Le 28 illustrazioni di Carlo Chiostrì presentano uno stile perfettamente coerente con quello impiegato nell'edizione di *Pinocchio* del 1901. D'altra parte, è sulla presunta continuità con il testo matrice che questo libro punta, esibendo anche il nome di Collodi nella copertina [fig. 1]. Ma lo spirito di questo *Pinocchio* bellico è lontano dall'originale: la dimensione ideologica manifesta del testo, punteggiato di continue manifestazioni di patriottismo e di passaggi didascalici sulle ragioni della guerra, grava l'invenzione e annulla la sostanziale ambivalenza tra pedagogia e adesione al principio di piacere su cui si regge il capolavoro di Collodi. La parola 'cuore' all'interno del titolo è un riferimento evidente a una delle pietre angolari della letteratura pedagogica post-unitaria, cioè *Cuore* di De



Amicis, in cui sono già presenti i temi della mutilazione e del sacrificio in nome della patria. Ma, nonostante il didascalismo, *Il cuore di Pinocchio* conserva alcuni motivi di interesse, proprio perché, con l'intento di far familiarizzare il pubblico di lettori con il dramma della mutilazione, esso sceglie un approccio referenziale alla rappresentazione del corpo ferito. Così, le descrizioni delle lacerazioni che Pinocchio e il personaggio del Bersagliero riportano al fronte sono sempre improntate a uno stile da referto medico, fatto di elenchi nominali, parole tecnico-scientifiche e riduzione a zero di metafore e similitudini, che invece abbondano nei memoriali usciti dopo la guerra, anche in quelli più critici verso il conflitto. Gli effetti delle prime gravi ferite che Pinocchio riporta in combattimento sono, ad esempio, così descritti:

La tua zampina?! Avevi il femore rotto, la tibia maciullata, la rotula in schegge... febbre a trentanove e mezzo, delirio, minaccia di cancrenosa... non potevo aspettare che tu fossi andato al diavolo per chiederti il permesso di amputarti... E poi, meno discorsi, io taglio quando ho il diritto di tagliare. Se, nonostante l'operazione la cancrena proseguisse, potrei amputarti anche l'altra gamba (Collodi nipote, 1923, p. 83).

L'effetto involontario di questo intento normalizzante è quello di mostrare, paradossalmente senza retorica e con maggiore approssimazione alla realtà, gli effetti devastanti della guerra tecnologica. Non bisogna naturalmente sopravvalutare l'intento rivelatorio di queste zone testuali: i corpi maciullati vengono sempre ricostruiti e i mutilati sono sempre rappresentati come uomini in grado di condurre una vita normale. Il Bersagliero, ad esempio, esprime la sua angoscia all'idea di condurre una vita da mutilato, ma viene poi ricompensato dall'amore della Fatina, con la quale compone un nucleo familiare perfettamente regolare. Resta vero che, proprio per il tramite di queste descrizioni di corpi feriti ridotte al grado zero, il sotto-testo biopolitico del dettato nazional-patriottico viene allo scoperto senza troppe mediazioni: quando nel finale Geppetto si dispera nel vedere il suo Pinocchio adagiato in una cassetta di legno e mutato in un insieme di piastre metalliche e protesi, e si chiede chi sia responsabile, la fatina risponde, senza bisogno di ulteriori spiegazioni, che è la patria ad aver ridotto così l'ex burattino. Questo significa che, prima ancora che dalle truppe nemiche, i soldati sono feriti e uccisi da quell'entità astratta che è la loro patria. Si tratta di uno dei tropi fondamentali del discorso patriottico risorgimentale, che trova qui una enunciazione diretta, inequivocabile e dunque più sinistra.

Se si vanno a vedere le illustrazioni, appare abbastanza scarso il dialogo che esse intrattengono con il testo, i suoi intenti e le sue scelte stilistiche. Se si prende, ad esempio, proprio l'illustrazione che accompagna la scena finale, le divergenze dal testo sono evidenti [fig.



Fig. 1. Carlo Chiostri, *Copertina*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923

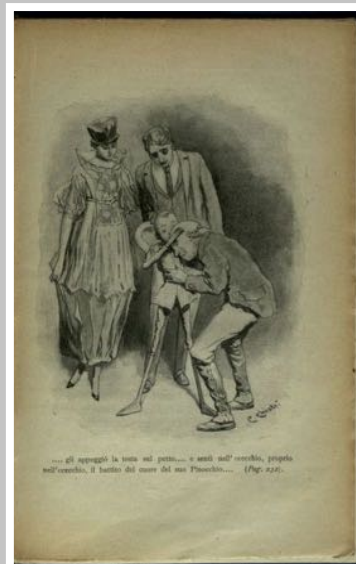


Fig. 2. Carlo Chiostri, *Pinocchio e Geppetto*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923



Fig. 3. Carlo Chiostri, *Pinocchio su un albero*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923



2]: non c'è traccia della cassetta-bara, Pinocchio è raffigurato in piedi sulle sue gambe, e se non fosse per il piccolo dettaglio di una giuntura all'altezza del ginocchio non ci sarebbe alcun segno sul suo corpo a testimoniare la presenza di placche di metallo e argento e di tenaglie al posto delle braccia. L'immagine dunque lavora per sottrazione – se non rimozione vera e propria – e trasforma la scoperta sinistra del Pinocchio semi-cadavere in una scenetta domestica dove i buoni sentimenti prevalgono, mentre scompaiono le tracce della violenza. In generale, le scene di ferimento e la mutilazione vera e propria non hanno alcuna dimora nell'apparato iconografico. Solidi, invece, sembrano i legami con il *Pinocchio* maggiore, per cui spesso i momenti che Chiostrri sceglie di illustrare riprendono personaggi già presenti nel testo matrice, o comunque ne ricordano alcune situazioni narrative: Pinocchio arrampicato su un albero [fig. 3], Pinocchio a letto accudito dalla Fatina [fig. 4], Pinocchio con il cane Medoro [fig. 5]. L'impressione è che Chiostrri indulga alla rappresentazione di aspetti favolistici o quotidiani (la fame in particolare), componenti essenziali del *Pinocchio* matrice, e riduca lo spazio dedicato alle scene belliche vere e proprie. La pedagogia nazionale ha una corrispondenza precisa solo in alcune illustrazioni, come ad esempio quella del conferimento della medaglia al valore al Bersagliero [fig. 6]. Ma in generale l'apparato visuale del testo recalcitra di fronte alla sostanza della guerra e alla sua violenza: se da una parte questa scelta potrebbe essere dettata dalla necessità di entrare in sintonia con i lettori più piccoli, dall'altra essa appare motivata da una sostanziale estraneità alle ragioni della propaganda.

#### Edizione di riferimento

Collodi Nipote (Paolo Lorenzini), *Il cuore di Pinocchio. Nuove avventure del celebre burattino*, disegni di C. Chiostrri, Firenze, Bemporad, 1923.

#### Bibliografia

A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.

F. CAFFARENA, '25 dicembre 1917. All'armi siam burattini', in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Risorgimento a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 490-493.

M. CAMPAGNARO (a cura di), *La Grande Guerra raccontata ai ragazzi*, Roma, Donzelli 2015.

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, nuova edizione, Roma, Donzelli, 2011.

W. FOCESATO, *Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi*, Milano, Interlinea, 2011.



Fig. 4. Carlo Chiostrri, *Pinocchio e la Fatina*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923



Fig. 5. Carlo Chiostrri, *Pinocchio e Medoro*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923

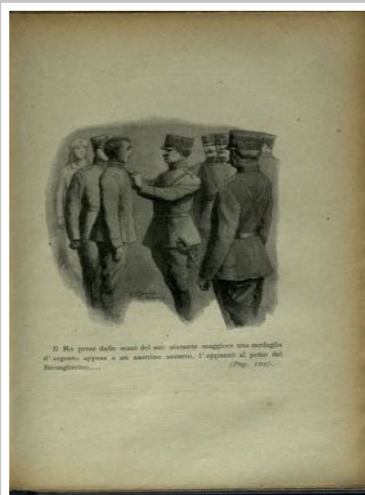


Fig. 6. Carlo Chiostrri, *Il Re decora il Bersagliero*, in Collodi Nipote, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1923



## 2.2. *Pinocchio dalla Terra alla Luna. Appunti su un romanzo di Tommaso Catani* di Rosa Necchi

«Per aver fatto la scoperta che ho fatto d'esser fratello d'una sorellina buona come te, – rispose Pinocchio – sarei contento d'aver lasciato tutte le terre di questo mondo!»; così, con la scelta del protagonista di trattenersi sulla Luna e con il definitivo ricongiungimento alla sorella selenita di nome Rosina, da cui il burattino era stato accidentalmente separato alla nascita, si conclude *Pinocchio nella luna*, pubblicato nel 1924 (alcuni repertori segnalano una prima stampa nel 1919), presso la casa editrice Bemporad, dal padre scolio Tommaso Catani (1858-1925). Insegnante di storia naturale alle Scuole Pie di Firenze e prolifico autore di testi scolastici e di libri per ragazzi, Catani aveva già dato alle stampe nel 1910, presso lo stesso editore, il «romanzo umoristico» *Rosellino nella Luna*. Mutati il titolo e i nomi di alcuni personaggi (Pinocchio e Rosina sostituiranno Rosellino e Terrina), variatane in parte la struttura narrativa (originariamente organizzati in tre parti, i trentaquattro capitoli saranno poi preceduti da didascalie riassuntive) e inseriti sparsi richiami alle *Avventure* collodiane, l'autore riproponeva la storia con l'aggiunta di sedici tavole a colori realizzate dal fiorentino Corrado Sarri (1886-1944), illustratore di un'edizione di *Pinocchio* uscita nel 1923 per i tipi della Società Editrice Toscana (su licenza temporanea della Bemporad), e poi più volte ristampata.

Diviso fra romanzo didascalico, racconto d'avventura e resoconto di viaggio in un mondo immaginario, *Pinocchio nella luna* alterna alla narrazione dei fatti (caratterizzata da un insistito intento didattico-moralistico e ravvivata da un arguto umorismo) l'esposizione di nozioni scientifiche. Per scoprire le proprie origini e vivere esotiche avventure, Pinocchio si trasferisce sulla Luna cavalcando un topo delle piramidi, moderno ippogrifo stimolato dal morso di una pulce a percorrere, con un balzo, la distanza che separa la Terra dal proprio satellite [fig. 1]. Nella tavola introduttiva, l'accurata rappresentazione dell'animale e l'immaginosa raffigurazione del cielo stellato ben sintetizzano la commistione di linguaggio scientifico e finzione propria del testo. Un gioviale Pinocchio, abbigliato con calzoncini corti, casacca e calottina ispirati a quelli con cui Attilio Mussino aveva vestito il burattino nel 1911, perlustra la Luna, abitata da minuscoli, ospitali Seleniti, dotati di forza eccezionale e residenti in popolose città edificate in vulcani spenti. Scopre così che la fauna lunare è costituita esclusivamente da pesci e «conchigline» (utilizzate come monete), che occorre diffidare dei pescicani e che gli abitanti della Luna si nutrono di zucchero e di «caffè e latte di cioccolata» (per i quali è lecito supporre un sottinteso rinvio alla «colazione di caffè-e-latte» offerta dalla Fata al Pinocchio collodiano). Al di là di inevitabili equivoci lessicali fra il viaggiatore e i Seleniti, il satellite descritto da Catani (su cui si ascolta la *Norma* di Bellini e si leggono «alcuni racconti del Thouar e della Baccini, scritti apposta per i ragazzi della luna») riproduce in gran parte caratteristiche terrestri; ciò che differenzia i due corpi celesti è il superiore sviluppo tecnologico della Luna, le cui città, perfettamente ordinate e sempre illuminate da luce elettrica, sono dotate di evoluti stabilimenti industriali per la produzione di qualsiasi tipo di oggetto.

L'incontro con Rosina, nativa di Collodia e residente a Cioccolata, determina lo sviluppo della vicenda. Sotto la sua guida, Pinocchio fa la conoscenza della nonna Selaginella e della cuoca Cimbalaria, visita la avveniristica scuola di Zucchero (in cui enormi fonografi impartiscono le lezioni) e l'osservatorio astronomico, dove convivono un potente





cannocchiale e uno smisurato cannone. Catani assegna un certo rilievo all'incontro fra il burattino e Lunaldo De Lunis, direttore della specola lunare; Pinocchio apprende dall'astronomo che gli abitanti della Luna conoscono con esattezza la geografia terrestre e possiedono una sostanza esplosiva (estratta dal cervello del pescecane) in grado di distruggere il pianeta. Con piante e suppliche, Pinocchio e Rosina ottengono il provvidenziale rinvio del lancio dimostrativo di «proiettili di *lunite* solidificata» contro la Terra [fig. 2]. Sulla terrazza dell'osservatorio il lettore condivide con il burattino la sensazione di straniamento sperimentata durante il viaggio: oggetto di studio dei Seleniti, la Terra assume il paradossale ruolo di satellite della Luna, svelando il punto di vista rovesciato della storia.

Ospite gradito dei Seleniti, Pinocchio viene invitato a tenere una conferenza sugli animali terrestri, a beneficio dei bambini orfani della Luna; il romanzo cambia passo, avviando una serie ininterrotta di avventure, in cui il burattino avrà modo di dimostrare altruismo, coraggio e sagacia. Diretti a Collodia, Pinocchio e Rosina affrontano un viaggio per mare. Unici sopravvissuti a una tempesta, approdano all'isola di Nettuno, su cui edificano una piccola città servendosi di fusti e foglie di canna da zucchero. Signori del luogo, per vincere la nostalgia di Pinocchio per il proprio Paese, stabiliscono di «costruire l'Italia della luna», assegnando un nome a ogni nuovo fabbricato e insegnando «arie patriottiche» ai pesci addomesticati. L'apparato iconografico si adatta al registro avventuroso: Pinocchio e Rosina sono ora rappresentati in sgargianti tenute da viaggio e il paesaggio, vivacizzato dall'uso massiccio del rosso, acquista maggiore senso prospettico [fig. 3].

Annoati dalla vita sull'isola e desiderosi di ricongiungersi ai loro cari, il burattino e la fanciulla si alzano in volo con un pallone aerostatico, costruito incollando fra loro foglie di canna da zucchero. L'ascesa si rivela agevole, ma un enorme rettile alato rapisce Rosina. Disceso a terra, Pinocchio si avventura nel vulcano Sirio alla ricerca della sorella; ritrovatala fortunatamente, prosegue con lei il viaggio, soccorso dall'elefante Nasone, dall'orso Bianco e dal serpente Saettone (come in altri casi, la scelta dei nomi è frutto di ampio dibattito fra il burattino e la sorella). Con l'ausilio di una bussola, gli improvvisati esploratori raggiungono il Polo nord lunare, dove fanno la conoscenza di due abitanti di Mercurio giunti in villeggiatura sulla Luna «a cavallo d'un razzo elettrico» [fig. 4]. In un'illustrazione dal taglio fotografico e dai colori tenui,



Fig. 1. Corrado Sarri, *Arrivo di Pinocchio nella luna*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



Fig. 2. Corrado Sarri, *Il burattino, fuori di sé dallo spavento...*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924

appropriati all'ambientazione polare, il futuristico mezzo di trasporto venuto dallo spazio ruba la scena a Pinocchio e Rosina, relegati al ruolo di osservatori esterrefatti.

Reggendo sulle spalle la sorella infortunata (naturale per il lettore andare col pensiero al Geppetto collodiano «accomodato per bene sulle spalle del figliolo»), Pinocchio riesce infine a raggiungere il mare e a veleggiare verso Collodia. La tavola in cui il burattino, sorridente nonostante le difficoltà, avanza faticosamente tra i ghiacci al crepuscolo, sostenendo il peso di Rosina e delle provviste di canna da zucchero, traduce fedelmente il tono elegiaco del testo: «La terra, in tanti e tanti secoli che faceva da luna alla luna, non aveva mai rischiarato coi suoi argentei raggi una scena così commovente» [fig. 5].

Legato da un sodalizio di successo a Carlo Chiostri (autore di non meno di seicento tavole in nero e di cento-cinquanta a colori per i dodici volumi della serie di *Marchino*, pubblicati presso Salani fra il 1914 e il 1925, oltre che delle immagini del manuale astronomico *A spasso per il cielo*, uscito presso il medesimo editore nel 1922), Catani trova un attento interprete delle proprie intenzioni narrative anche in Sarri, che aveva per altro fornito di un acquerello il racconto salgariano *Alla conquista della Luna* (1913), pubblicato nella 'Bibliotechina aurea illustrata' del palermitano Biondo. Per il romanzo, l'illustratore sceglie di allontanarsi dall'immagine di Pinocchio proposta in quegli stessi anni alla Società Editrice Toscana (e presentata, nella tavola introduttiva, al centro di una sorta di vivace zodiaco costituito dai personaggi della storia): un burattino che pare Arlecchino [fig. 6], maschera della Commedia dell'Arte, dall'espressione ribelle e spavalda, con «un curioso, arcaico copricapo, che ricorda quello del 'Guerriero di Capestrano'», le cui storie sono delineate con colori dai «toni netti, violenti, con contrasti di taglio quasi espressionistico» (Baldacci-Rauch, 2006).

Differenti sono infatti le necessità del personaggio di Catani. Quando vola oltre i confini terrestri, Pinocchio ha corpo di burattino e idee da «ragazzino perbene», è disponibile al cambiamento, senza rimpianti per il proprio passato. In una lingua classicheggiante, arricchita di citazioni e similitudini, l'autore narra il percorso di formazione del burattino, tanto «ingentilito» da divenire fratello premuroso, disposto al sacrificio, anche estremo, per la sorella ritrovata; a sua volta in grado di togliere «d'addosso a Pinocchio un po' per volta tutti i difetti che gli ha attaccati quel cattivo pianeta [la Terra]». Dell'eroe collodiano (che ricorda con rassegnata bonomia episodi della



Fig. 3. Corrado Sarri, *Anche Pinocchio aveva i suoi pesciolini favoriti...*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



Fig. 4. Corrado Sarri, *Dopo un poco lo videro ricomparire...*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



propria vita terrestre) sopravvive l'invincibile tendenza a mentire, ora tuttavia priva di conseguenze, persino giustificata dal narratore. Nelle parti più movimentate del testo, quelle in cui il protagonista compie un viaggio nelle profondità sotterranee, da cui ritorna mutato, in possesso di nuove conoscenze, l'illustratore esprime il proprio gusto per l'esotico e il mostruoso. Così avviene nella stilizzata rappresentazione di un serpente di fuoco che tenta di ingoiare un balenotto («un fenomeno che supera ogni meraviglia immaginabile e possibile»), didascalica esemplificazione della 'legge del più forte'. E così capita per l'episodio in cui il burattino e la fanciulla, attraversando un bosco, temono di essere sopraffatti da enormi mosconi dagli occhi sfavillanti, attratti da funghi luminescenti fuori scala [fig. 7]. Suggestioni vagamente surrealiste sono infine rintracciabili nell'ultima tavola, in cui uno smisurato abitante di Saturno espelle con uno starnuto i protagonisti, dopo averli aspirati e ospitati per qualche tempo nel proprio cervello [fig. 8].

Provvisto di una fitta trama intertestuale, *Pinocchio nella luna* (in cui i dialoghi gareggiano, per estensione, con le parti narrative) si inserisce, riprendendone argomenti e modi espressivi, in una consolidata tradizione letteraria, che va dalla classicità a Jules Verne (si pensi al suo *De la Terre à la Lune*), trasferita al cinema da Georges Méliès con *Le Voyage dans la Lune* (1902). Se nelle incalzanti avventure vissute dai protagonisti e nella presa di possesso dell'isola di Nettuno si possono scorgere richiami ai *Gulliver's Travels* di Swift e al *Robinson Crusoe* di Defoe, l'itinerario sotterraneo compiuto da Pinocchio e Rosina rinvia al *Voyage au centre de la Terre* di Verne, ma fors'anche agli italiani *Ciondolino* (1893), di Luigi Bertelli (più noto come Vamba), e *Sussi e Biribissi* (1902), di Paolo Lorenzini, nipote di Collodi. Nella 'famiglia di Pinocchio', incrementata nei primi decenni del Novecento con storie che avevano per protagonista o per ispiratore il burattino collodiano, non mancano del resto titoli che dimostrano un interesse speciale per il 'futuro', incarnato nelle innovazioni, nelle esplorazioni e nelle scoperte portate dal nuovo secolo; e sono presenti racconti che assegnano inedite parentele al burattino. Intorno al 1910, l'editore Nerbini pubblica i fascicoli della 'Collana illustrata delle avventure di Pinocchio'; ne fanno parte le comiche vicende di *Pinocchio nella luna*, di Gischiati (nome d'arte di Gino Schiatti), e gli anonimi *Pinocchio in areoplano*, *Pinocchio esploratore* e *La sorellina di Pinocchio alla Corte del Mago Turchino*. Negli stessi anni, presso il milanese Bietti, Vittorio Lucatelli dà alle stampe *Pinocchietto dalla luna* e Maria Chierichetti *Pinoc-*



Fig. 5. Corrado Sarri, *Pinocchio procedeva svelto lungo le sue rive gelate*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



Fig. 6. Corrado Sarri, *Pinocchio ed i personaggi del Libro*, in Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Sancasciano Val di Pesa (Firenze), Società Editrice Toscana, [1923]

*chietto al Polo Nord*. Rispetto ad altre 'pinocchiate', accomunate da un prevalente registro comico, il testo di Catani (seguito da *Pinocchio nel sole*, rimasto inedito) si distingue per una marcata vocazione didattico-descrittiva (già sperimentata dall'autore in libri favolistici, avventurosi e di viaggio), che fa della Luna «un mondo nuovo», un luogo 'rovesciato' in cui gli abitanti della Terra (rappresentati dal burattino Pinocchio), superati ostacoli e prove, possono infine ottenere una altrimenti irraggiungibile serenità («O terra, vieni a star sulla luna e sarai felice per tutto il corso dei tuoi giorni!»).

#### Edizione di riferimento

T. CATANI, *Pinocchio nella luna*, con 16 tavole a colori fuori testo e moltissime illustrazioni intercalate di C. Sarri, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924.

#### Bibliografia

V. BALDACCI, A. RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, con un saggio di A. Faeti, Firenze, Giunti, 2006, pp. 78-79.

S. BARBINI, 'Catani, Tommaso', in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, xxii, pp. 305-307.

A. BENEDETTI, 'Il vecchio stile di Tommaso Catani', in *Culture del testo e del documento: le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi*, xi, 2010, 33, pp. 95-100.

R. BIAGGIONI, *Pinocchio: cent'anni d'Avventure illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi*, Le avventure di Pinocchio: 1881/83-1983, Firenze, Giunti Marzocco, 1984.

P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 128-130.

L. CAPPELLI, *Le edizioni Bemporad. Catalogo 1889-1938*, introduzione di G. Turi, Milano, FrancoAngeli, 2008.

T. CATANI, *Rosellino nella Luna. Romanzo umoristico*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1910.

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, disegni di C. Sarri, Sancasciano Val di Pesa (Firenze), Società Editrice Toscana, [1923].

L. CURRERI, *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, pp. 11-40.

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 63-96.

R. MAINI, M. ZANGHERI (a cura di), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, catalogo della mostra *I volti di Pinocchio*, prefazione di F. Sicilia, introduzione di M. Prunai Falciani, Firenze, Aida, 2000.

L. RIGHI, *P. Tommaso Catani il Collodiano (1858-1925)*, Fiesole, Sbolci, 1979.

Ringrazio la Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova e il Centro Apice di Milano per la cortese collaborazione nel reperimento e nella riproduzione delle immagini. Le figure 1-5 e 7-8 sono ricavate da un esemplare di T. CATANI, *Pinocchio nella luna*, con 16 tavole a colori fuori testo e moltissime illustrazio-



Fig. 7a. Corrado Sarri, *Il serpente lo vide e l'abboccò per aria*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924. Fig. 7b. Corrado Sarri, *...un laghetto sulle rive del quale si addensavano...*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



Fig. 5. Corrado Sarri, *Pinocchio procedeva svelto lungo le sue rive gelate*, in Tommaso Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924



ni intercalate di C. Sarri, Firenze, Bemporad & Figlio, 1924, di proprietà della Biblioteca Teresiana e conservato presso la Biblioteca Gino Baratta di Mantova, con collocazione UPONB.77; la figura 6 (riproduzione fotomeccanica di un originale eseguito probabilmente ad acquerello, cm 25x19), di cui è vietata la riproduzione o la duplicazione, fa parte di C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, disegni di C. Sarri, Sancasciano Val di Pesa (Firenze), Società Editrice Toscana, [1923] (inv. 238 17339), di proprietà dell'Università degli Studi di Milano, Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale). Un cordiale ringraziamento rivolgo alla Fondazione Mario Novaro di Genova, a Ilaria Azzoni (Biblioteca Palatina di Parma) e a Rita Varriano (Biblioteca Umanistica dei Paolotti – Università di Parma).



### 2.3. *Il Pinocchio parallelo*

di Filippo Milani

Nella figura di Pinocchio è insita una profonda ambiguità che la rende metamorfica e sfuggente alle classificazioni. Pinocchio è e non è allo stesso tempo: la sua è la storia della trasformazione di un pezzo di legno in bambino, ma è anche qualcos'altro di inspiegabile, una oscura e perturbante eccedenza di senso. Proprio sull'indagine della sfasatura tra significato di superficie (la storia del burattino) e significato nascosto (le innumerevoli altre storie possibili) si fonda *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) di Giorgio Manganelli [fig. 1]. Allo scrittore, ossessionato da Pinocchio (tanto da tenerne sempre una copia sulla sua scrivania), era stato affidato il compito di redigere un commento dell'opera collodiana, ma egli non poté tenere a freno la sua immaginazione e scrisse un libro autonomo, un 'libro parallelo' che sviluppa in tutte le direzioni le storie potenziali sommerse nell'originale attraverso una serie di divagazioni che risultano al medesimo tempo plausibili e improbabili. Per Manganelli un 'libro parallelo' non si configura semplicemente come una lamina che imita e trascrive l'originale, ma come un cubo, perché «esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e 'a capo'». Se un libro viene inteso nelle sue tre dimensioni, allora «diventa così minutamente infinito da proporsi, distrattamente, come comprensivo di tutti i libri paralleli, che in conclusione finiranno con l'essere tutti i libri possibili». La regola aurea del 'parallelista' non può che essere formulata così: «Tutto arbitrario, tutto documentato». Nel testo originale sono presenti tutti gli indizi che, una volta sviluppati, conducono verso territori inesplorati, storie ulteriori, ambigue e contraddittorie [figg. 2-4].

In questa prospettiva, una suggestione determinante si rivela la pubblicazione del saggio *Pinocchio uno e bino* (1975) del filosofo Emilio Garroni, che concentra l'attenzione sulla possibilità di leggere il libro come due romanzi in uno, poiché sia dal punto di vista filologico sia da quello narrativo risulta evidente una duplicità strutturale. Secondo Garroni, si può parlare di un Pinocchio I che comprende i capitoli I-XV e un Pinocchio II che si svolge dal primo capitolo fino alla fine. Nel primo viene raccontata la rapida «corsa verso la morte» del burattino che fa di tutto per perdere la vita e che sembra riuscirci quando viene impiccato alla Quercia grande; nel secondo viene raccontata la storia della trasformazione del burattino in bambino, attraverso vari episodi fantastici e rocamboleschi, che hanno la funzione di modificare il senso del Pinocchio I attenuandone il crudo moralismo in maniera rassicurante e pedagogica.

Manganelli non poteva che restare affascinato da questa bipartizione intrinseca al testo, che consente non solo due letture dell'opera ma attribuisce anche una duplicità semantica alle parole del Pinocchio I, che può essere letto singolarmente o come nucleo del Pinocchio II. Dunque, tale espansione di plurimi 'pinocchi' interrelati porta Manganelli ad affermare che «questo 'libro parallelo' non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta 'dentro', come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia 'parallelo'». In qualche modo il libro manganelliano era già insito nell'originale, così come la pluralità semantica dell'originale sfugge anche a Collodi, costretto a 'normalizzare' la sua opera per renderla meno realisticamente crudele. Manganelli sfrutta le lacune semantiche, i sottintesi, le contraddizioni per immergersi in profondità nel testo, tra una parola e l'altra, dilatando



le possibilità interpretative tendenzialmente all'infinito: l'inizio anti-fiabesco in cui il «C'era una volta...» non è seguito da «un Re» ma da «un pezzo di legno»; la volontà di morte di Pinocchio e il suo finto cadavere; l'ambigua figura della Bimba morta-Fata-Mamma. L'espansione semantica dà luogo a un Pinocchio ulteriore, che risulta identico e differente all'originale: infatti, pur perdendo i caratteri moralistici dell'educazione ottocentesca (rappresentati dal Grillo che viene ucciso da Pinocchio subito dopo avergli predetto un destino di morte), acquisisce nuovi significati legati da un lato alla contestazione giovanile degli anni Settanta e dall'altro all'insofferenza dello scrittore verso un dominio della critica strutturalista in ambito letterario.

Una tale apertura del testo verso innumerevoli interpretazioni e contaminazioni non poteva essere ignorata in campo artistico. Infatti più di un artista contemporaneo ha utilizzato il Pinocchio 'parallelo' come spunto per realizzare le proprie opere, lasciandosi condurre verso la dimensione cubica del libro. Quest'anno – per la prima volta in assoluto – è stata allestita una mostra che raccoglie le opere d'arte ispirate ai libri di “Manganelli, intitolata Manganelli finxit. Arte come menzogna”, a cura della figlia dello scrittore Lietta e di Vittorio Sgarbi, presso la Casa delle Poesia e il Collegio Raffaello di Urbino (13 aprile-30 giugno 2017). La mostra raccoglie opere d'arte 'parallele' che sviluppano la scrittura manganelliana, realizzate da artisti quali Nanni Balestrini, Paolo Beneforti, Paolo Della Bella, Franco Grittini, Giulia Maldini, Franco Nonnis, Gastone Novelli, Giovanna Sandri, Marisa Bello e Giuliano Spagnul.

Riguardo al Pinocchio parallelo, risulta di notevole interesse l'operazione compiuta nel 2007 da Marisa Bello e Giuliano Spagnul, che hanno lavorato in coppia per dare vita a dodici tavole – collage di materiali misti – attraverso cui raccontare le innumerevoli avventure 'parallele' del burattino. Nella presentazione dell'esposizione tenutasi per la prima volta presso la libreria Utopia di Milano, Spagnul associa la strategia esegetica di Manganelli all'immagine del gomitolino da districare, e così facendo espone il principio della propria tecnica compositiva: infatti, «sfilando un filo per volta, da questa nuova intricata matassa, si possono cercare significati, la cui autorità non si può imporre come esaustiva, abrogante degli altri possibili percorsi alternativi». Se già il Pinocchio collodiano era un groviglio ricco di significati potenziali, ancor di più il Pinocchio parallelo, mentre districa un filo per volta, produce ulteriori grovigli di senso in un'infinita trama di contaminazioni. Le tavole di Bello e Spagnul si caratterizzano così per una serie di fili di materiali diversi che attraversano le figure, imbrigliandole, disarticolandole oppure spezzandosi per



Fig.1: Copertina di *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, 1977.



Fig.2-3: Manganelli e il suo Pinocchio, anni 70.



lasciarle libere di agire [fig. 5].

Nella prima tavola, che s'intitola *C'era una volta*, si vede la prima metamorfosi delle molte che subisce Pinocchio, mentre da pezzo di legno parlante diventa faticosamente un burattino senza l'aiuto di Geppetto, quasi come se fuoriuscisse dal tronco in cui era imprigionato. Il catastrofico e provocatorio inizio della fiaba si fonda sull'assenza irrituale di un Re e sull'impertinenza dimostrata in nuce dal futuro Pinocchio, ancora pezzo di legno, che nel primo capitolo giunge quasi casualmente a casa di Mastro Ciliegia e che solo nel terzo capitolo nasce/si trasforma, quando la storia è già avviata senza essere davvero cominciata [fig. 6].

La figura di Mangiafoco attira particolarmente l'attenzione di Manganelli per il suo status assai ambiguo: Burattinaio-Orco che non incute timore nemmeno ai burattini di cui tira le fila. Nel 1981, d'altra parte, Manganelli sceneggia una 'intervista impossibile', per la regia di Monicelli, in cui Vittorio Gassman interpreta Mangiafoco. Secondo lo scrittore, il burattinaio è «una figura insanabilmente duplice», perché «nel Gran Teatro e nel rapporto con i burattini dovrebbe essere Orco; ma s'è visto che come Orco non è attendibile: la vociaccia è messa assieme con l'aiuto di un grave raffreddore, la barba ora è scarabocchio, ora grembiale. [...] Un Orco schizoide». La stessa ambiguità domina anche il ritratto di Mangiafoco, che appare come un omone barbuto con volto mascherato che tenta di spaventare i burattini, ma in realtà li sorregge sulle spalle come un fratello maggiore e si scioglie nel momento in cui Pinocchio lo bacia sul naso. Quella del Gran Teatro è una messa in scena necessaria, in cui ognuno svolge il ruolo assegnato (il burattinaio-orco, i burattini-vittime), affinché il burattino-bambino possa dar prova della propria capacità di ribaltare le situazioni. Per Manganelli si tratta anche della messa in scena della parola nel Gran Teatro della letteratura, un mondo «inesauribilmente contraddittorio», dove «la esilità della esistenza teatrale non può produrre che morti esili, suicidi effimeri, lacerazioni senza disperazione» [fig. 7].

Altra figura determinante è quella della Fata, che appare sotto diverse spoglie femminili, diventando il vero motore della storia, soprattutto nella seconda parte del libro. Secondo Manganelli, in questa fiaba priva di Re essa si configura come la Regina incontrastata che si trasforma di volta in volta per seguire le numerose metamorfosi che dovrà subire l'amato burattino: «la Regina solitaria ed infeconda, la Signora degli animali, la vecchina, la donna stanca sotto il peso delle brocche, la padrona della Lumaca, la Bambina morta; ma, anche, la metafisica adescatrice di un fratellino, un figlio». Per questa ragione, Bello e Spagnul le hanno dato le fattezze di un fata 'alchemica',



Fig.4: Bello e Spagnul, *C'era una volta*, collage, 2007.



F - C'era una volta

Fig.5: Bello e Spagnul, *Mangiafoco*, collage, 2007.





simbolo del mutamento che conduce il burattino fino a una morte non definitiva: «una eredità il vecchio ha consegnato al nuovo Pinocchio, ed è eredità decisiva: egli non ha madre e non è orfano. La sua origine misteriosa è intatta. Il nuovo Pinocchio può cominciare a prepararsi ad un nuovo itinerario, ad una nuova notte di transito». Pinocchio è un personaggio che vive in transito, vive per morire e trasformarsi in qualcos'altro; perciò Pinocchio è 'uno e bino', è il groviglio delle avventure possibili di una infinità di Pinocchi 'paralleli' ancora da scoprire.

#### *Bibliografia*

E. CAVAZZONI (a cura di), *Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico di Lietta Manganelli*, Macerata, Quodlibet, 2010.

E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

A. MAIELLO, 'Pinocchio', *Riga*, 25, 2006, pp. 456-470.

G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977, ora Milano, Adelphi, 2002.

G. MANGANELLI, *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997.

'Manganelli Finxit. Arte come menzogna alla Casa della Poesia di Urbino', «L'Altro giornale», <<http://www.urbinonews.it/2017/04/urbino-giorgio-manganelli-arte-come-menzogna>> [accessed 31 may 2017].



XI<sup>o</sup> - *La Fata alchemica*

Fig.6 : Bello e Spagnul, *La Fata Alchemica*, collage, 2007.



## 2.5. Pinocchio in Emojitaliano

di Francesca Chiusaroli

Pinocchio corre. Corre da quando è nato, corre sempre appena lo può fare, corre fino a quando inizierà la sua conversione definitiva, quella che lo porterà a morire da burattino di legno per risorgere ragazzo in carne ed ossa. L'anima di Pinocchio, la sua espressione più tipica e primaria sta nel correre.

Una citazione dalla critica letteraria dell'opera collodiana rende ragione della scelta di adottare l'*emoji* del *runner*, "ragazzo che corre", per rappresentare il nome Pinocchio nella traduzione dell'opera in *emoji* elaborata e curata in seno alla *social community* di [Scritture Brevi](#), promossa su *Twitter* e nota come [Pinocchio in Emojitaliano](#), ora pubblicata in volume per i tipi di Apice libri. [fig.1]

Ispirato a modelli e programmi storici di lingue artificiali e ausiliarie a statuto universale, *Emojitaliano* consiste in un repertorio di corrispondenze lessicali stabilizzate e coerenti e nella elaborazione di una struttura grammaticale semplificata volta a individuare le parti del discorso, permettendo in tal modo la lettura autonoma e la decodificazione del senso. [Emojitaliano](#) è, concretamente, la 'grammatica', il 'glossario' di *Pinocchio in Emojitaliano*, ovvero il set di regole predefinite e il repertorio di corrispondenze italiano-*emoji* concordate nel corso della traduzione, contestualmente depositate nel collegato dizionario e traduttore digitale [@emojitalianobot](#) presente su *Telegram*.

### *Emojitaliano: il lessico*

Esperimento di riscrittura creativa, *Pinocchio in Emojitaliano* attesta l'allestimento di un repertorio a base semantica, con corrispondenze istituite tra gli *emoji* dello standard *Unicode* e la lingua. Nei casi di mancata, o assente, simmetria, nuovi segni sono stati elaborati attraverso la ricombinazione di segni esistenti o attraverso processi di risemantizzazione, sfruttando le potenzialità iconiche, ma anche simboliche, del linguaggio per immagini. Il codice *Emojitaliano* si giova, per questo, della qualità pittografica degli *emoji* (come segni di referenti), e parimenti del loro valore ideografico (segni di concetti), per l'assegnazione dei significati, ma soprattutto attinge alla dimensione logografica, per la possibilità di 'leggere' i segni nella specifica lingua.

Oltre a corrispondenze 'naturali' tra i pittogrammi e i *realia* rappresentati, uno speciale livello di elaborazione si è reso necessario per la ricerca di forme che rappresentassero le molte parole per cui la tastiera *emoji* non prevedesse una raffigurazione diretta: non vi era discussione rilevante sull'abbinamento tra l'*emoji* della casa 🏠 e la parola italiana 'casa', ma come rendere, ad esempio, 'bottega', tale importante 'luogo' del testo collodiano?

La soluzione, condivisa e stabilizzata nel glossario, è stata di introdurre segni compositi, graficamente isolati per consentire di coglierne l'unità semantica (riconoscibili per la collocazione tra 'cornici'), nel caso specifico costituiti dalla combinazione dei due o più *emoji*, come, per 'bottega', 'casa + attrezzi' 🏠🔪. Altri abbinamenti illustrano il possibile



ricorso a valori traslati, significati appartenenti all'immaginario collettivo e/o alle tradizioni (ampiamente) condivise, quale è il caso di 'colpa', reso con la sequenza 'uomo-donna-mela' [👤👩🍏], su ispirazione della notissima immagine biblica.

Tra le problematiche suscitate dalla traduzione, il trattamento degli elementi onomastici. Nomi semanticamente trasparenti consentivano immediate traduzioni *ad litteram*, come 'Ma(e)stro Ciliegia', definito dal composito 'mastro (carpentiere)' e 'ciliegia' (frutto) [🎓🔧🍒]. Nel caso del nome proprio 'opaco' sono state riprodotte alcune prerogative o qualità del relativo personaggio, secondo i meccanismi della metafora e della simbologia: 'Geppetto' è 'il buon padre' [👤👨👧👦]; in assenza dell'*emoji* per 'Grillo', si è fatto ricorso alla rappresentazione delle caratteristiche, confrontate con l'interpretazione dell'accreditata critica letteraria, che vede il personaggio come un essere dalla voce gracchiante, simbolo della morale tradizionale [🎓🔧🗣️]; sulla base di analoghi riferimenti della critica, in particolare ricordando la pratica diffusa degli spettacoli di automi alle fiere di paese nella Toscana di re Leopoldo, si spiega la scelta di usare l'*emoji* del 'robot' per 'burattino': [🤖]

### Emojitaliano: la grammatica

Rientra nell'orizzonte del progetto la costruzione di una grammatica specifica, intesa ad assegnare al testo prodotto una sintassi propria, sommatoria di regole funzionali ispirate ai principi degli universali linguistici e della comparazione tipologica tra le lingue naturali, alle speculazioni storiche sul nomenclaturismo e alla logica combinatoria, alla linguistica 'cartesiana' e alla tradizione delle lingue artificiali e filosofiche.

La predisposta struttura normativa prevede, tra le regole di semplificazione, la prevalenza della paratassi sull'ipotassi, l'ordine fisso delle parole SVO, l'assenza della flessione a vantaggio dell'espressione analitica del nome e del verbo. La deissi è dominante rispetto alla notazione astratta (👉 'questo'; 👈 'quello'), come pure la relazione concreta è la base di riferimento per l'assegnazione dei significati, conservandosi, per quanto possibile, l'accezione internazionale: 🗣️ 'picchiare', 🙌 'salutare'. Tra i modificatori, sono stati previsti affissi (es. diminutivo 🧒); al sostantivo è stato assegnato il genere naturale, mentre è assente la marca morfologica del caso, e la notazione del plurale si è resa attraverso il raddoppiamento del segno e, all'occorrenza, con l'aggiunta del

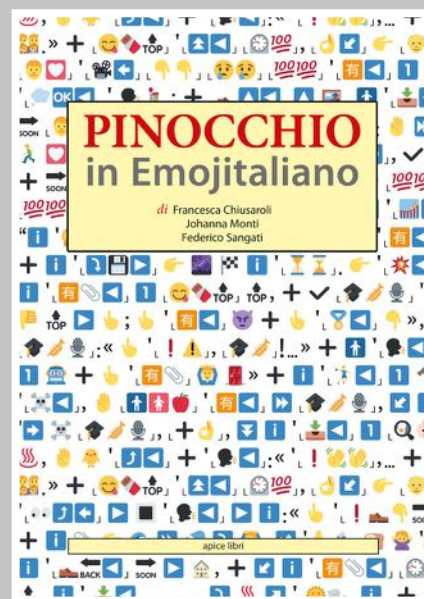


Fig. 1. Pinocchio in *Emojitaliano*, 2017. Copertina



Fig. 2. Antonio Montanaro, 'Leggi Pinocchio, in emoji', *Corriere Fiorentino*, 21 novembre 2017



Fig. 3. *Pinocchio in Emojitaliano*, 2017. Capitolo 1



numerale: 🍏 'la mela', 1 🍏 'una mela', 🍏 🍏 'le mele', 3 🍏 🍏 'tre mele'. Un diacritico è stato appositamente introdotto per il riconoscimento del verbo rispetto al sostantivo (👣 'scarpa', 👣 'andare'). La regola del verbo prevede l'espressione obbligatoria del soggetto e, per la rappresentazione dei tempi verbali, è stata accolta la macro-distinzione temporale di passato e futuro, ancora ottenuta tramite affissi (👣👣 'andare' forme temporali del passato, 👣👣 'andare' forme temporali del futuro), mentre il presente è lasciato privo di indicatore. La punteggiatura originale è stata conservata, ma si è fatto anche uso dalle faccine emozionali per la rappresentazione di alcune espressioni di stati d'animo. In ragione della generale istanza della leggibilità, è stata eliminata la resa *ad litteram* delle espressioni idiomatiche peculiari, queste sono state risolte utilizzando risorse espressive a base semantica ('darne un sacco e una sporta' reso con 'picchiare forte'), in tal modo accessibili a lingue diverse dall'italiano.

Il metodo illustrato ha comportato certamente l'eliminazione di molti tratti salienti dell'italiano, e un inevitabile appiattimento rispetto alla vivacità della scrittura collodiana. Conseguenza insita in ogni operazione traduttiva, il 'tradimento' è, se possibile, più evidente per la distanza della condizione intersemiotica. Subordinata all'obiettivo della trasferibilità, la soggettività delle scelte ha innescato pertanto problemi non nuovi, confrontandosi con le problematiche storiche del postulato dell'arbitrarietà del segno linguistico, vuoi sul piano del significante, vuoi su quello del significato. Come, o più di ogni contesto traduttivo, nell'ambito interno come interlinguistico, l'esperimento ha riaffermato la complessità del rapporto biunivoco tra il nome e la cosa, risolvendosi nella necessità della convenzione, della disambiguazione, infine del testo a fronte.

Il codice *Emojiitaliano* è fondato sull'approccio creativo e collettivo che ha guidato l'esperimento. Ogni scelta è il frutto dell'occasione, non l'unica possibile, né, tanto meno, fra le tante, quella perfetta; ognuna è, ovvero, l'espressione della comunità *social* al cui interno le voci sono state proposte e condivise. Ogni soluzione risente, per questo, del carattere culturale specifico, della fase storica, dell'aggiornamento *Unicode* in uso, della lingua madre del testo e di quella dei traduttori, e delle competenze di questi. Tutto ciò, lungi dall'essere un limite, costituisce il tratto speciale dell'opera, la sua ricchezza.

Nel processo della traduzione collettiva, svolta giornalmente per otto mesi, a ogni frase aggiunta il glossario si è ampliato, la grammatica si è definita. Il progressivo convenire comune sulle regole è un obiettivo raggiunto nella prospettiva assunta, che ci ha condotto dalla comune scrittura alla comune lettura. Contro il miraggio della comunicazione universale degli *emoji*, la condivisione del

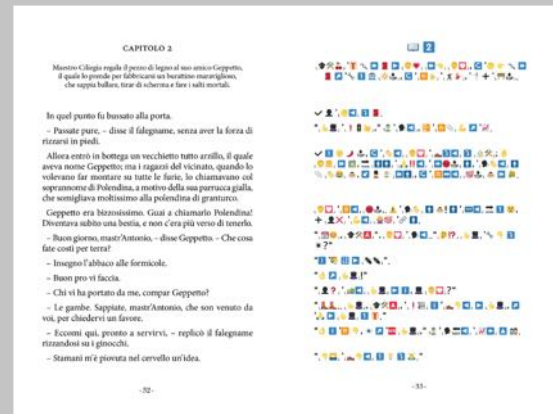


Fig. 4. *Pinocchio in emojiitaliano*, 2017. Capitolo 2

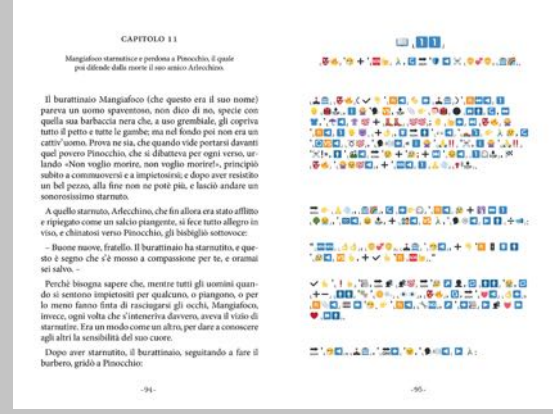


Fig. 4. *Pinocchio in emojiitaliano*, 2017. Capitolo 11

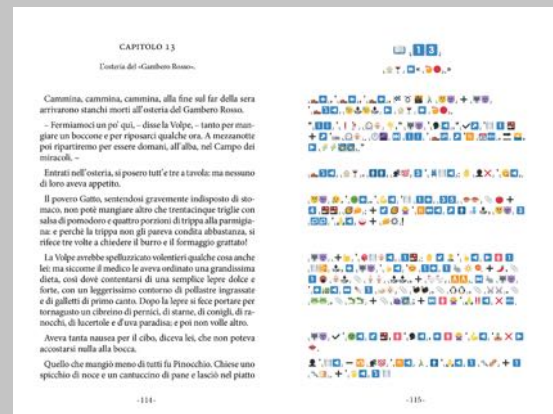


Fig. 4. *Pinocchio in emojiitaliano*, 2017. Capitolo 13



codice garantisce la leggibilità del testo originale in italiano, e, entro i limiti della traducibilità, anche in altre lingue, possibilmente in tutte le lingue del mondo.

### Edizione di riferimento

[Pinocchio in Emojitaliano](#), di Francesca Chiusaroli, Johanna Monti, Federico Sangati, Sesto fiorentino, Apice libri, 2017; il presente contributo è una sintesi del saggio introduttivo del libro. La citazione iniziale è tratta da G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 11.



Fig. 7. *Pinocchio in Emojitaliano*, 2017. Pagina dal Glossario

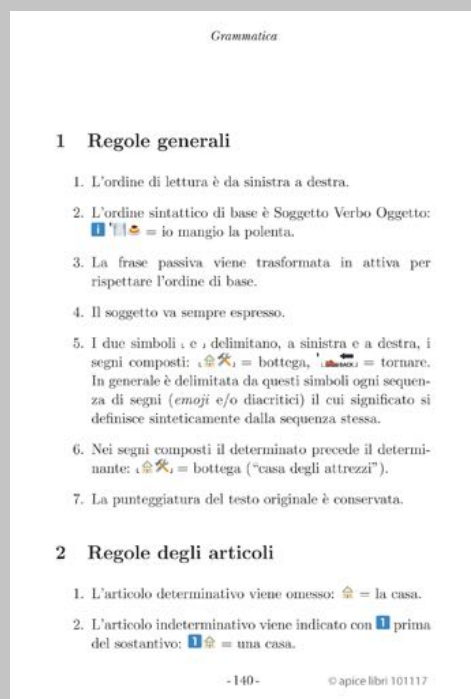


Fig. 8. *Pinocchio in Emojitaliano*, 2017. Grammatica



### 3.1. *Il Pinocchio di Walt Disney (1940)*

di Patrizia Bettella

L'adattamento cinematografico di *Le avventure di Pinocchio* da parte di Walt Disney, uscito nel febbraio del 1940, è una tappa essenziale che ha portato il nostro burattino nazionale a raggiungere lo status di icona mondiale. *Pinocchio* è il secondo lungometraggio di Disney dopo *Biancaneve e i sette nani* e si pone come opera pionieristica per tecnologia, animazione e suono. Con questa pellicola Disney fissa parametri ancora oggi fondamentali nel cinema di animazione. *Pinocchio* fu anche la prima pellicola di animazione a vincere il premio Oscar e resta ancora oggi un capolavoro del cinema mondiale. Diretto da Hamilton Luske e Ben Sharpsteen, *Pinocchio* si colloca all'interno del progetto disneyano di trasposizione cinematografica dei capolavori della tradizione favolistica europea, inaugurata nel 1937 appunto con *Biancaneve e i sette nani*. Dopo la Germania dei fratelli Grimm, Disney si ispira all'Italia delle *Avventure di Pinocchio*, e tuttavia la storia di Collodi ne esce trasformata e germanizzata. Forse il conservatore e protestante Disney offre un velato omaggio al nazismo, o compie una mossa di mercato volta a contrastare la proibizione messa in atto da Hitler contro un cinema hollywoodiano, radicato nel potere finanziato dagli ebrei? In altri termini, forse Disney tingeva il burattino nostrano di colori germanici, per rendere esportabile in Europa un prodotto cinematografico associato al potere economico degli ebrei di Hollywood e pertanto sgradito al nazismo.

Secondo Wunderlich, il processo di semplificazione del testo collodiano era già in atto nell'America degli anni Trenta, con l'eliminazione di tutte le tendenze anti-sociali del burattino e la rappresentazione dell'infanzia come esperienza esclusivamente positiva. Avviene così un'omologazione della trama collodiana al progetto generale di Disney di rappresentare la tradizione europea secondo un *ethos* tutto americano. Inoltre il cartone animato esce nelle sale nel periodo successivo alla grande depressione, ma prima dell'entrata degli Stati Uniti nel conflitto mondiale. Disney presenta il mondo esterno come ostile e minaccioso, mentre la casa e la famiglia offrono un protettivo rifugio. Il finale culmina infatti con il ritorno a casa e la restaurazione della famiglia felice. L'ottimismo americano, minato dalla cupa e tragica atmosfera del conflitto mondiale, induce Disney a modificare il suo *Pinocchio* rendendolo poco fedele all'originale. Ogni elemento perturbante nella rappresentazione dell'infanzia viene rimosso; pertanto siamo di fronte ad un burattino poco problematico e sfaccettato rispetto a quello collodiano.

Il risultato di questa disneyizzazione o germanizzazione è evidente sia a livello della trama, sia a livello rappresentativo, particolarmente nella delineazione dello spazio e dei personaggi. Si veda ad esempio la grafica usata nel disegnare Pinocchio: il burattino, dai nordici occhi azzurri, indossa un costume di tipo tirolese/bavarese, calzoncini corti con banda laterale decorata, gilet nero, fiocco azzurro e cappello con piuma [fig. 1].

L'aspetto esteriore dell'eroe contrasta con il burattino collodiano, pezzo di legno da catasta, vestito di abiti poveri e consunti; in modo analogo, Geppetto non vende la giacca per comprare l'abecedario, ma semplicemente rinuncia alla sua mela, affinché Pinocchio la porti a scuola per l'insegnante. Il burattino toscano diventa così, nella versione Disney, un bambino di legno mitteleuropeo.

Anche Geppetto cambia: non più un burbero falegname ridotto alla fame, ma un bonario intagliatore di orologi a cucù e giocattoli in legno, con una casa/bottega piena di

carillon con figurine tipiche della tradizione germanica. Il movimento spezzato e rigido del burattino di legno viene trasferito da Disney agli oggetti della bottega: le figurine in legno e il ticchettio degli orologi a cucù enfatizzano l'automatismo del burattino [figg. 2-3]. Anche il villaggio toscano degli eroi collodiani si trasforma con Disney in un pittoresco paesetto alpino, pieno di vivaci scolari e genitori indaffarati, in uno scenario fiabesco, del tutto alieno dalla realistica povertà descritta da Collodi [fig. 4].

La tecnica di Disney nell'adattare il *corpus* favolistico europeo si fonda sulla semplificazione della struttura narrativa, sulla condensazione della trama e sulla riduzione della topografia. Nel caso di *Pinocchio* troviamo sei spazi: la casa di Geppetto, il teatro di Mangiafuoco (Stromboli), l'osteria, il Paese dei Balocchi (Pleasure Island, grande parco divertimenti americano, all'insegna del vizio e del gioco), il mare e la pancia del pescecane (Monstro), diventato qui una balena. Ciascuno spazio acquista nuovo valore simbolico, e il solo posto desiderabile è la casa di Geppetto, luogo associato al modello della famiglia patriarcale, seppur privo della figura materna, che solo in parte è rappresentata dalla Fata: il padre Geppetto, il pesce Cleo, simbolo del femminile, il gatto maschietto Figaro, e Pinocchio.

Il burattino si anima, grazie alla Fata, dopo che Geppetto ha chiesto alla stella dei desideri di trasformare Pinocchio in bambino vero. La stella è un importante elemento introdotto per rappresentare l'ottimistico *ethos* americano, che permette di credere alla realizzazione dei propri sogni. La canzone *When you wish upon a star*, cantata dal grillo, sintetizza il messaggio disneyano del sogno americano: chi crede fortemente al proprio desiderio, lo vedrà un giorno esaudito.

Allo scopo di rendere il legnoso burattino meno rigido e più naturale, Disney crea una figura che è per metà bu-



Fig. 1. Il burattino/bambino (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)



Fig. 2. La casa-bottega di Geppetto (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)



Fig. 3. Il villaggio di Pinocchio (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)



Fig. 4. Jiminy Cricket (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)

rattino e per metà bambino, una sorta di bambino giocattolo, che ben si addice alla bottega di Geppetto. Il bambino giocattolo ha le gambe di legno ma il resto del corpo del tutto umano, con in più le mani inguantate di bianco, tipiche dei cartoni animati. Disney inoltre attribuisce al grillo parlante (Jiminy Cricket), un ruolo centrale come narratore e coscienza, una voce didattica che accompagna e guida Pinocchio nelle sue avventure e testimonia agli spettatori, fin dalla prima scena del film, che, come per Geppetto, il sogno verrà esaudito se ci si crede davvero. Il grillo è un personaggio con cui immedesimarsi, ma rappresenta anche il clown che ammalia e fa divertire il pubblico. Nel film disneyano la trasformazione messa in atto dalla magia della Fata riguarda sia Pinocchio, a cui la sua bacchetta magica dà la vita, sia Jiminy Cricket, che da grillo poveraccio e rattoppato diventa un'autorevole persona in miniatura, dotata di frac, ombrello, ed elegante cappello a cilindro [fig. 5]. Il grillo parlante non viene ucciso a martellate dal testardo e ribelle pezzo di legno ma, su suggerimento della Fata, diviene la coscienza del remissivo burattino.

Secondo Zipes, il personaggio principale del *Pinocchio* disneyano sarebbe, anzi, proprio il grillo, la voce onnisciente che impone la morale, sia a Pinocchio che allo spettatore. Inoltre Disney afferma qui la sua ideologia conservatrice attraverso un processo di civilizzazione e iniziazione, in cui Pinocchio deve dimostrare obbedienza, responsabilità e docilità per essere accettato nella cosiddetta società civile, che si concretizza solo tra le mura domestiche.

La divergenza più evidente tra l'originale e l'adattamento disneyano è la presenza della musica e di canzoni che esprimono nuovamente l'ottimistica filosofia di Disney, in netto contrasto con la cupa e cinica visione di Collodi. Altra caratteristica tipica di Disney è quella di separare nettamente il bene dal male. Nel suo percorso avventuroso Pinocchio si muove tra i buoni e i cattivi in una progressione che lo porta da Honest John and Gideon (il Gatto e la Volpe) – due attori di vaudeville, tutti nel segno della comicità e dell'opportunismo – al malvagio Stromboli (Mangiafuoco), all'infimo cocchiere – commerciante di bambini da trasformare in somari –, fino alla terribile balena (Monstro). Mangiafuoco è qui personaggio completamente negativo e pauroso, dalla barba, capelli neri e carnagione scura: uno zingaro, minoranza etnica particolarmente disprezzata dai conservatori americani, così come lo era nella Germania hitleriana [fig. 6]. Mentre in Collodi il burattinaio è mosso a compassione dalla patetica storia di Pinocchio e lo libera, regalandogli le monete d'oro, in Disney Stromboli ingabbia Pinocchio per impe-



Fig. 5. Stromboli (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)



Fig. 6. Monstro (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)



Fig. 7. Blue Fairy (B. Sharpsteen, H. Luske, *Pinocchio*, Walt Disney Studios, 1940)







dirgli di tornare da Geppetto. Solo l'intervento del grillo e della Fata permetteranno al piangente e disperato burattino di liberarsi, non prima di aver detto alla Fata varie bugie, unico momento in cui gli vediamo crescere il naso.

Il crescendo di negatività raggiunge il vertice nello scontro con la terribile balena, dal ventre della quale Pinocchio aiuta Geppetto a fuggire. Il nome Monstro suggerisce il pericolo e il terrore scatenato dal vendicativo cetaceo, pronto a scagliarsi più volte su Pinocchio e Geppetto appena usciti dalle sue fauci [fig. 7], fino a provocare l'annegamento del burattino, che verrà resuscitato solo dall'intervento finale della Fata.

Un posto particolare spetta inoltre alla Blue Fairy, la Fata. Mentre Collodi la rende magica tramite il dettaglio fisiognomico dei capelli azzurri, in Disney il colore dei capelli è il biondo delle principesse e delle dive di Hollywood, e il turchino viene spostato all'abito luccicante e alle ali da fata. Essa inoltre usa la bacchetta magica che la Fata Turchina non ha. Come unica figura femminile (a parte il pesce Cleo), questa fata sembra anticipare visivamente lo stereotipo delle 'glamour girls' (pare fosse ispirata a Jean Harlow, anche se Disney intendeva evitarlo) o appunto delle principesse del repertorio disneyano, da Cenerentola alla Bella Addormentata, a Belle. Si tratta comunque di un personaggio del tutto privo dell'ambivalenza e della severità della sua controparte collodiana [fig. 8].

La differenza fondamentale tra Collodi e Disney è proprio nel personaggio di Pinocchio. Il percorso di *Bildung* è poco evidente nella marionetta disneyana: Pinocchio resta l'ingenuo, inesperto fanciullo/giocattolo, accompagnato e manipolato dagli altri personaggi che decidono per lui. La sua unica iniziativa, far uscire il padre dalla pancia della balena, riesce, ma gli costa la vita; quando è ormai dato per morto annegato, interviene la Fata che, per la seconda volta, gli dà vita.

La cinica e ambigua *Weltanschauung* di Collodi, che continua a prestarsi a innumerevoli adattamenti e rifacimenti, contrasta con la semplicistica rappresentazione dell'infanzia e con l'ottimistica visione della realtà proposta da Disney in *Pinocchio*, nel quale il bene e il male sono chiaramente contrapposti e il bene trionfa.

### Bibliografia

P. BETTELLA, 'Collodi's Puppet in Film: Disney, Comencini, Benigni', *Quaderni d'italianistica*, 25, 1, 2004, special issue *Pinocchio, an Anniversary (... Plus One!)*, ed. by P. Bettella, pp. 9-27.

L. GAMBIN, 'Secretly Scary: Exploring the Horror of Walt Disney's *Pinocchio*', <<http://www.comingsoon.net/horror/news/749723-secretly-scary-exploring-horror-walt-disneys-pinocchio>> [consultato il 3 maggio 2017].

J. B. KAUFMAN, *Pinocchio. The making of the Disney Epic*, San Francisco, Walt Disney Family Foundation Press, 2015.

P. FABBRI, I. PEZZINI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.

R. WUNDERLICH, T. MORRISEY, *Pinocchio goes postmodern: Perils of a puppet in the United States*, New York, Routledge, 2002.

J. ZIPES, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, London, Routledge, 2006.

Le immagini del lungometraggio Disney sono tratte dal sito Disney Screenscaps (<https://disneyscreenscaps.com/>).



GALLERIA | IL CORPO PLURALE DI PINOCCHIO  
METAMORFOSI DI UN BURATTINO

3. Corse subito a specchiarsi.  
Intersezioni tra cinema, illustrazione  
e fumetto



### 3.2. *La marionetta intermediale. Pinocchio e Il Casanova di Federico Fellini*

di Nicola Dusi

Nel film di Fellini dedicato a Casanova convivono varie forme di intermedialità, e una pista molto precisa porta a *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. Siamo inizialmente dalle parti di un'intermedialità che chiameremo 'ristretta', che apre differenti piste intertestuali e interdiscorsive a partire dalla sceneggiatura (almeno quella scritta da Fellini con Zapponi) fino a giungere al film. *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) sottolinea fin dal titolo una lettura singolare e tendenziosa dei *Mémoires* di Giacomo Casanova, con i titoli di testa che danno una prima lista di indizi intertestuali, indicando i 'testi d'autore' che appaiono nel film. Vi troviamo: stralci dai versi di Andrea Zanzotto per le poesie in veneto e le melodie cantate dalla donna gigante (da *Filò*); stralci dai versi di Tonino Guerra per 'La grande Mouna' (da *Cantèda Vintiquàtar*); una *pièce* di Antonio Amurri, *La mantide religiosa*, interpretata nel film da Daniel Emilfork; una cantata di Carl A. Walken, *Il cacciatore di Württemberg*; la musica di Nino Rota; infine i disegni di Roland Topor, di cui parleremo.

Come già in sceneggiatura, il film cita direttamente le *Rime* di Tasso e *Il Canzoniere* di Petrarca, *l'Orlando furioso* di Ariosto, ma apre continue allusioni e rimandi a Dante, e soprattutto a *Le avventure di Pinocchio*. Rispetto alla pista dantesca ricordiamo soltanto, con Brunetta, che «tutta l'opera di Fellini, da quella di sceneggiatore fino agli ultimi progetti non realizzati, si sviluppa sotto il segno di Dante e della *Divina Commedia*» (Brunetta, 1996, p. 21). Il Giacomo Casanova raccontato da Fellini in effetti entra ed esce da paradisi e inferni, non solo dei poveri ma anche dei ricchi: non è però un Pierrot lunare come in altri film di Fellini, ma un vitalista e un edonista, che ama la bellezza soprattutto femminile (come è noto, in una scena poi censurata del film, ha anche un'avventura omosessuale). Casanova di Fellini è un truffatore e un libertino, che però tiene alla benevolenza papale; un letterato fattosi dal nulla, senza censo né denaro, che cerca occasioni e protettori in un ruolo sociale diventato via via sempre più marginale e umiliante. Sulla stretta relazione tra Casanova e Pinocchio ritorna con insistenza lo stesso Fellini, che definisce il film «la storia di un uomo che non è mai nato, le avventure di uno zombi, una funebre marionetta senza idee personali, sentimenti, punti di vista; un 'italiano' imprigionato nel ventre della madre [preso] a fantasticare di una vita che non ha mai veramente vissuto» (Fellini, 1980, p. 176).

Casanova è per Fellini un personaggio dotato di una 'vitalità da cavallo', quasi una marionetta del sesso, che non riesce a diventare adulto (o a umanizzarsi) e anzi, nel finale, si congelerà proprio in una statuina da carillon, una marionetta danzante. Eccoci così a Pinocchio, le cui avventure entrano nel film come sottotesto in molti modi e, *in primis*, per il trucco imposto a Donald Sutherland, come esplicita la nota di Fellini messa a margine di un suo famoso disegno: «N.B. Dovrebbe ricordare anche Pinocchio a tratti» [fig. 1].

In secondo luogo, chiaramente, Casanova è vicino a Pinocchio per la scena dell'entrata (volontaria) nella balena, situazione da cui tra l'altro Casanova esce pacificato, ma non trasformato come accade a Pinocchio e al suo illustre predecessore Giona. Secondo Paolo Fabbri, che ha più volte sottolineato il parallelismo tra Casanova e Pinocchio, potremmo allargare lo sguardo, consapevoli che in Fellini «il Pescecane diventa una Balena: come recita l'imbonitore: "Il ventre è ancora caldo! Una balena femmina! E anche il mare è femmina!"» (Fabbri, 2011, p. 93). Si tratterebbe così di (*Ibidem*):



(1) riconoscere il Gatto e la Volpe nelle due prostitute londinesi che spogliano Casanova di ogni suo avere e lo conducono quasi alla morte;

(2) ritrovare nel film l'incontro orgiastico con gli attori veneziani nel teatro di Dresda e confrontarlo con la festa di Pinocchio con i burattini nel loro Gran Teatro, i quali corsero tutti sul palcoscenico e accesi i lumi e i lampadari, come in serata di gala, cominciarono a saltare e a ballare: «Era l'alba e ballavano sempre».

E infine (3) capire lo straordinario valzer con la bambola come uno sdoppiamento comparabile a quello dell'ultima scena delle *Avventure* di Collodi: un uomo e il suo burattino il quale per Fellini, è, ancora una volta, una donna.

Ma nel film di Fellini troviamo anche un'intermedialità più 'espansa', da intendersi come un «crogiolo di media e tecnologie» (Mariniello, 2008, p. 22), cioè come dispositivo culturale da cui emerge il cinema. Di questo crogiolo vive la scena della 'grande Mouna' in *Il Casanova di Federico Fellini*: il nostro eroe vaga all'esterno e poi all'interno del ventre della grande balena da baraccone, in uno spazio in cui si mescolano elementi del circo cari a Fellini (clowns, imbonitori, saltimbanchi), ma anche disegni e illustrazioni, pittura, citazioni letterarie e, storicamente ineccepibile, una 'lanterna magica'. Troviamo dapprima, nella sequenza del film, un maldestro tentativo di suicidio di Casanova, cui segue l'incontro con i teatranti e i circensi e l'ingresso nel ventre della grande Mouna. La sequenza si apre con un momento di massima invisibilità: un offuscamento dovuto alla nebbia. Come accadeva al vecchio nonno di *Amarcord*, quando si perde di fronte a casa sua, la nebbia qui è portatrice di presagi di morte e di paure, ma è anche come un foglio bianco da scrivere o una tela da dipingere. In questo caso, in effetti, sottolinea i versi del Tasso recitati da Giacomo Casanova, lugubre e magnifico col suo vestito nero dal panciotto dorato, mentre entra nell'acqua del fiume per farla finita. Ma subito ci ripensa. Nel turbinio d'acqua grigia, sullo sfondo del biancore nebbioso, ecco un'apparizione sull'altra riva: una gigantesca – incappucciata come Virgilio – accompagnata da due nani sghignazzanti. Nel momento tragico, recitato a voce alta e compiaciuta da Casanova, che sta pur sempre mettendo in scena la sua dipartita, è la letteratura a fornire una via di fuga con il *topos* della purificazione e dell'attraversamento dell'acqua, nella ripresa del 'passaggio iniziatico' della *Divina commedia* dal Purgatorio al Paradiso (Manganaro, 2009, p. 301).

Casanova giungerà, nella sequenza successiva, a una momentanea quiete dovuta anche alla lingua materna



Fig. 1. Disegno di Federico Fellini per *Casanova*

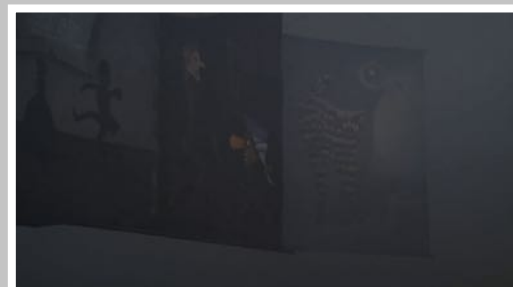


Fig. 2. Federico Fellini, *Casanova*, scena balena



Fig. 3. La 'donna turchina' nel *Casanova* di Federico Fellini

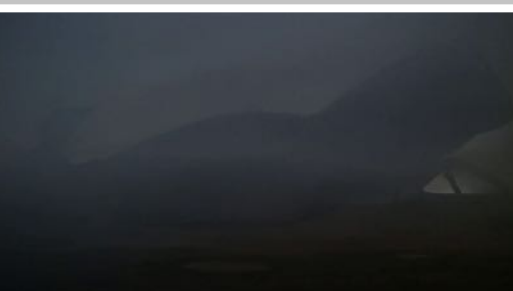


Fig. 4. Federico Fellini, *Casanova*, scena balena



Fig. 5. Federico Fellini, *Casanova*, scena balena

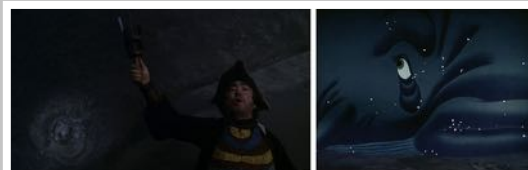
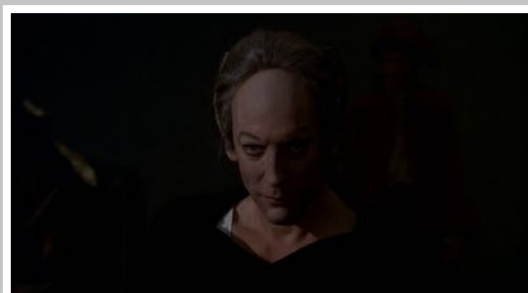


della gigantessa (il dialetto veneto), e alla sua seduzione invincibile (temuta e desiderata), così rassicurante da trasformarlo in appassionato *voyer*, dato che lui si accontenterà di sbirciare da un foro nel tendone il corpo nudo di una madre mitologica. Per arrivarci, però, dovrà entrare nel ventre della balena, o «nell'utero-vagina» della grande Mouna (*Ibidem*), origine del mondo nonché di se stessa, secondo la poesia di Tonino Guerra declamata dall'imbonitore all'ingresso.

Poco prima, perso nella nebbia, appena uscito dall'acqua, a guidarlo verso «il ventre ancora caldo» di una «balena femmina», «il Leviatano di Giona» (come recita l'imbonitore), ecco dei quadri dipinti su grandi cartoni [fig. 2], poi una contorsionista che richiama in forma spettacolare le torsioni del primo incontro sessuale cui abbiamo assistito nel film (tra una monaca e Casanova), ma che appare anche come una terrifica dea Kali dalle molte braccia e gambe. Poi ecco un enorme volto di donna dai capelli turchini sul ventre di un omone tatuato, che lo muove con pigrizia per la gioia di qualche ragazzino, come un Mangiafuoco annoiato [fig. 3]. Da un lato della balena c'è una vorticoso altalena di ridenti puttanone, un richiamo all'altalena di *Giulietta degli spiriti* (1965), ma anche l'effigie di una possibile divinità egizia, che s'intravede sul palo dell'altalena. Poi all'improvviso appare una donna che ci guarda irrispettosa, quasi a sfidarci: ha sulla testa un'enorme maschera di ibis (uccello del Nilo che rappresenta Thot, la divinità egizia della luna e della magia, nonché della misura del tempo). Lo sparuto gruppo di clown e saltimbanchi sta tutto attorno alla grande balena immobile nella nebbia, che ci fissa a sua volta col suo occhio terrifico.

C'è insomma un'atmosfera tra il magico e il misterico, quasi un rito pagano di iniziazione o di passaggio. E vi troviamo perfino una trasfigurazione di Geppetto, secondo le spiegazioni che Fellini dà a Zapponi in visita sul set: accanto alla balena, infatti, una donna accucciata mescola, sceglie e mangia qualcosa da un bacile. Fellini sfida il suo amico: «Quei pesci sono un omaggio a Geppetto... Ti ricordi? Li mangiava vivi...»; gli risponde Zapponi: «...ma tanto vivi che gli scappavano di bocca» (Zapponi, 1995, pp. 96-97). Siamo in un universo narrativo e tematico (lo *storyworld*, si direbbe oggi) sempre molto caro a Fellini, tra fantasmagoria e sogni di infanzia, ma anche in «un mondo sotterraneo e parallelo che vive nella messa in scena di un irreali fatto di pittura e di pura arte» (Manganaro, 2009, p. 301).

Anche Casanova lentamente sorride, e guarda in macchina come ad accettare la sfida. All'interno della balena, troviamo in azione una lanterna magica, con la proiezione di disegni eseguiti per il film da Roland Topor (il quale, nel 1972, aveva illustrato proprio un'edizione di Pinocchio), che rappresentano donne mostruose e vagine come luoghi del riposo o della perdizione, o come vortici e fauci dentate, dall'aspetto diabolico. Segue l'incontro di Casanova con il saggio Edgar, fumatore di oppio, che cita un antico poema cinese sull'annullamento del sé: quasi una nuova variazione sull'incontro tra Pinocchio e Geppetto nel ventre della balena.

Fig. 6. Federico Fellini, *Casanova*, scena balenaFig. 7. Federico Fellini, *Casanova*, scena balenaFig. 8. Roland Topor, Disegni per lo spettacolo di fantasmagorie della lanterna magica nel *Casanova* di Federico Fellini



Torniamo però un attimo sui nostri passi. I quadri su cartone che all'inizio della scena guidano il nostro eroe verso la performance circense, cosa rappresentano? Sono perlopiù figure tratte da *Le avventure di Pinocchio* col burattino con le orecchie d'asino o che si brucia i piedi, ma c'è anche un gatto fantastico che ricorda *Alice nel paese delle meraviglie*. Ricordiamo che quello di Collodi sarebbe, per la precisione, «un Pesce-cane, grosso come una montagna», un «mostro marino» con tre filari di zanne che «avrebbero fatto paura anche a vederle dipinte» (*Le avventure di Pinocchio*, cap. XXIV e cap. XXXIV). Invece, nel film di Fellini, si tratta piuttosto della balena di casa Disney, vendicativa e violenta come *Moby Dick*. Il totale con cui intravediamo nella nebbia il profilo della balena, e l'insistenza sul suo occhio aperto che ci guarda, accanto all'imbonitore, richiamano infatti molto da vicino l'apparizione della balena nel *Pinocchio* a cartoni animati del 1940, quando aspetta nel fondo marino e spalanca improvvisamente un occhio, facendo fuggire banchi di pesci [figg. 4-7].

Sembrano tutti indicatori di una possibile trasformazione, di una morte simbolica. Ma Casanova non sa cambiare. Il personaggio tratteggiato da Fellini è troppo vanesio e superficiale per non proseguire nelle sue avventure, anche se il saggio Edgar lo mette in guardia, dicendogli: «i tuoi viaggi attraverso il corpo delle donne dove ti portano? In nessun luogo».

A ben vedere, i disegni di Topor che vengono proiettati dalla lanterna magica, per quanto eloquenti e terrifici rispetto al mistero e alla paura maschile della sessualità femminile, infida e pericolosa, peccaminosa e quindi diabolica, tra testa di Medusa, vortice marino ecc. [fig. 8], non vanno nella direzione del personaggio che Fellini sta tratteggiando, né del Casanova studiato da chi, come Stefan Zweig, distingue chiaramente tra la figura di Don Giovanni (immortalata da Mozart), che usa le sue conquiste per manipolarle, sedurle e abbandonarle, con un rapporto in fondo sadico e distruttivo, e quella di Casanova, amato invece dalle donne perché le ama a sua volta e le valorizza e, diciamo, le rispetta (certo è anche un puttaniere, e stando alle sue memorie e ai suoi biografati è perfino incestuoso, è un baro, un ladro, ma questo è un altro discorso...). Forse per questo Casanova, una volta entrato nel ventre della balena, ne esce disgustato.

Ricordiamo che anche nella sceneggiatura trovava posto una lanterna magica, ma i disegni proiettati erano più vicini alle donnone di Fellini che ai tratti diabolici di Topor:

*Scena 38. Baracconi e balena. Esterno-interno notte.*

Casanova è entrato dentro la balena, ed assiste ad una serie di proiezioni d'una lanterna magica posta all'interno. Sono immagini bizzarre e mostruose di donne deformi, dall'aspetto mitico, sempre fornite però di vistosi richiami sessuali: cosce possenti, natiche enormi, seno vistoso. Casanova scuote la testa inorridito, ed esce (Fellini e Zapponi 1976, p. 71).

Bondanella cita un testo di Zapponi (una traduzione inglese parziale: *Fellini's Casanova*, New York, Dell, 1977; non corrispondente all'originale), in cui si trova una versione precedente della sceneggiatura rispetto a quella pubblicata da Einaudi nel 1976 (e modificata nel corso delle riprese o in fase di montaggio). L'ingresso di Casanova nella balena è raccontato in questo modo:

Alla fine Casanova è ritornato nel ventre – dice una voce. Chi è stato? Casanova si volta. Non c'è nessuno (La voce era quella di Fellini).

Lo spettacolo che ha luogo nella balena-teatro è intrigante, anche se un po' sconvol-



gente. Una lanterna magica proietta immagini di mostri femminili su uno schermo. Ci sono vagine dentate, corpi deformi, e tutte le altre caratteristiche di un tipico spettacolo settecentesco di *summa monstruorum*...

Giacomo osserva affascinato quegli esseri deformi. Non è così poi, in fondo, che sono fatte le donne? Non è forse questa la femminilità archetipica dalla quale lui, l'eterno adolescente, è attratto inconsciamente? Oppure è qualcosa da cui fuggire – la terribile Vagina Dentata della leggenda? (Bondanella, 1992, p. 330. Ricordiamo che c'è almeno un'altra stesura della sceneggiatura, voluta dai produttori americani, scritta con Gore Vidal, come insegna Kezich 2007).

Dal racconto di Zapponi si capisce come Fellini avesse previsto una serie di interventi in prima persona nel film che poi verranno esclusi. Per Bondanella, le figure della 'vagina dentata' e della gigantessa e lottatrice rimarcano il tema dell'ambivalenza rispetto alla donna, tra aspetto materno e lato spaventoso, dominatore, determinando così l'ansia da castrazione di Casanova. Per quanto estranea alla nostra analisi, va detto che è lo stesso Fellini ad avvalorare l'interpretazione psicoanalitica del film, spiegando a Zapponi che in fondo Casanova non si è mai liberato dal peso della madre, e anzi inserendo nel film una scena in cui egli la porta, letteralmente, sulle spalle. Nella sceneggiatura di Fellini e Zapponi, tuttavia, Casanova riusciva nel suo intento iniziale e faceva l'amore con la gigantessa.

Ecco, per concludere, cosa vorremmo sottolineare: la scena che introduce all'ingresso nel ventre della balena, e all'incontro con le visioni della lanterna magica, è la messa in scena di un dispositivo culturale intermediale, che prelude al cinema. Certo, almeno un secolo prima, ma anche raccontando il Settecento Fellini non si discosta dalle sue passioni, che sono anche le sue marche stilistiche. Continua cioè a raccontare quello che lo affascina del cinema, come l'ingresso in una caverna platonica, l'attesa al buio, la proiezione luminosa, la folla, i turbamenti erotici creati dalle immagini. Se la scena del ventre della balena ci parla di un dispositivo intermediale pre-cinematografico, il cinema come luogo deputato dell'immaginario erotico era già stato reso da Fellini in modo diretto ed esplicito nel suo *Amarcord* (1973), quando una fila di ragazzini seduti di fronte al grande schermo si masturbava sotto un grande lenzuolo, guardando le dive hollywoodiane.

Parlare di intermedialità espansa, in *Il Casanova di Federico Fellini*, ragionare sulle affinità con *Le avventure di Pinocchio*, vuol dire anche poter andare oltre l'intertestualità e l'interrelazione tra le arti per riflettere sulla nozione di medium, sull'esperienza mediale e sull'evento della mediazione.

#### Bibliografia

- L. BETTI, G. ANGELUCCI (a cura di), *Casanova rendez-vous con Federico Fellini*, Milano, Bompiani, 1975.
- P. BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini* [1992], Rimini, Guaraldi, 1994.
- G.P. BRUNETTA, 'Padre Dante che sei nel cinema', in G. CASADIO (a cura di), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo Editore, 1996, pp. 17-21.
- C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Felice Paggi Libraio Editore, 1883.
- P.M. DE SANTI, R. MONTI, 'Saggi e documenti sopra *Il Casanova di Federico Fellini*', *Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa*, 1, 1978.
- P. FABBRI, 'Pinocchio e la balena femmina', in P. FABBRI, *Fellinerie*, Rimini, Guaraldi, 2011, pp. 87-93.



- F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- F. FELLINI, B. ZAPPONI, *Il Casanova di Fellini*, Torino, Einaudi, 1976.
- T. KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, nuova edizione, 2007.
- J.P. MANGANARO, *Federico Fellini. Romance* [2009], Milano, Il Saggiatore, 2014.
- S. MARINIELLO, 'L'intermedialità dieci anni dopo', in L. DE GIUSTI (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 21-36.
- A. ZANZOTTO, *Filò: Per il Casanova di Fellini*, Milano, Mondadori, 1988.
- A. ZANZOTTO, *Il Cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di L. De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011.
- B. ZAPPONI, *Il mio Fellini*, Venezia, Marsilio, 1995.
- S. ZWEIG, *Casanova* [1928], Roma, Castelvechi, 2015.





### 3.3. *Da Collodi a New Orleans: Pinocchio Parade (2014). Una favola contemporanea musicata e animata*

di Ilaria Schiaffini

*Pinocchio Parade* propone una rilettura inedita delle avventure del burattino inventato da Carlo Collodi (al secolo Carlo Lorenzini) più di centotrenta anni fa. Grazie anche alle memorabili versioni cinematografiche, da quella animata da Walt Disney ai film di Comencini e Benigni, Pinocchio è ancora oggi la favola italiana più conosciuta al mondo. Capace di stigmatizzare vizi e virtù dell'anima umana, e di descrivere allo stesso tempo mentalità e abiti tipici della provincia italiana di fine Ottocento, sul romanzo si sono posati sguardi molto diversi a seconda della latitudine e dell'epoca che l'ha riletto. *Pinocchio Parade* è un progetto a più voci nato nel 2014 e andato in scena nel Festival MoliseCinema di Casacalenda (2014) e al teatro Out Off a Milano (2017): la musica originale è di Giancarlo Schiaffini, compositore, trombonista e tubista di fama internazionale, già autore di diverse performance multimediali a tema; le immagini sono frutto della fantasia di Cristina Stifanic, artista visuale di origine croata ma di nazionalità italiana che lavora spesso sulla contaminazione di linguaggi del mondo dei mass media; l'animazione e il montaggio sono di Ilaria Schiaffini, docente universitaria di storia dell'arte contemporanea, che ha già curato anche in passato l'aspetto visivo di performance musicali. La musica è improvvisata dal vivo (Giancarlo Schiaffini con trombone e *live electronics*) su una base registrata (Silvia Schiavoni alla voce, Claudia Bombardella alla fisarmonica e al sax baritono, Luca di Volo al clarinetto piccolo e sax alto, Beate Springorum al violino e alla viola, Vincenzo Cavallo al violoncello, Stefano Scodanibbio al contrabbasso, Mohssen Kasirossafar allo zarb e al daf).

*Pinocchio Parade* mantiene l'impianto narrativo del romanzo di Carlo Collodi, dal quale seleziona dodici episodi salienti richiamati da brevi estratti di testo che intercalano le immagini del video come le didascalie del cinema muto. Consapevole del forte impatto che la variante disneyana ha avuto nell'immaginario collettivo, grazie anche alla sua precedente collaborazione al *Pinocchio* ideato da Karole Armitage per il Maggio Musicale Fiorentino del 1998, Giancarlo Schiaffini ha voluto operare una revisione degli stereotipi del burattino attraverso la rilettura del testo integrale del 1883. La balena è tornata a essere il Pesce-cane, la fata la Bambina dai capelli turchini, mentre il ruolo di Lucignolo, assunto ad antagonista negativo di Pinocchio nella traduzione americana per il grande pubblico, è stato fortemente ridimensionato. La scelta delle musiche è decisamente eclettica per sottolineare l'universalità del racconto, in sintonia con le preferenze già espresse dal compositore in altre opere multimediali. Su una base di suoni materici ed elettronici, vengono citate forme musicali molto varie: habanera, raga, saltarelli, monferrine, tarantelle ecc. Il tutto è integrato da musica informale e in parte improvvisata per trombone, voci, strumenti ed elettronica. La ricchezza e la varietà di materiale sonoro vogliono rappresentare in qualche modo la dinamicità dell'avventurosa vita del burattino-bambino, fra morte e resurrezione, battaglie perdute e vinte, proprio come in un romanzo d'appendice. D'altronde la prima edizione di Pinocchio apparve come romanzo a puntate e di tale genesi mantiene, infatti, incongruenze e ripetizioni: ad esempio la morte e poi l'inspiegabile resurrezione della Bambina, così come dello stesso Pinocchio.

Le immagini di Cristina Stifanic si intonano perfettamente al carattere stratificato e



globalizzato della musica. In linea con i prelievi eteroclitici e casuali di certe ricerche post-avanguardistiche dell'arte contemporanea e della *Found Photography*, i suoi montaggi pescano tra fonti molto distanti: fotografie pubblicitarie e stampe ottocentesche e primo-novecentesche, citazioni di opere d'arte (Giacometti, Hokusai, Böcklin) e fotografie americane dell'inizio del ventesimo secolo compongono immagini dall'impronta surreale, dove la civiltà dei consumi e dello *star system* occhieggia tra le maglie di un universo oramai tramontato.

L'artista trova un varco di accesso al mondo semplice e rurale descritto da Collodi attraverso il potere evocativo che alcuni oggetti quotidiani sono in grado di suscitare, come la tovaglia dell'Osteria del Gambero Rosso, le monete dell'Albero dei miracoli, l'abecedario venduto da Pinocchio per andare al Teatro dei Burattini [fig. 1]. Simili oggetti, che acquistano una speciale enfasi visionaria grazie all'isolamento ipertrofico dell'immagine grafica o fotografica, interagiscono sulla scena con i protagonisti che via via si avvicinano: Pinocchio-Bambino, Pinocchio-Burattino, Pinocchio-asino, la Fata, Mangiafuoco [fig. 2], il Gatto e la Volpe, gli Assassini. Stifanic infrange uno dei dogmi dell'illustrazione tradizionale, quello della riconoscibilità iconografica del personaggio: anche in conseguenza del prelievo di immagini trovate, Pinocchio è rappresentato da fotografie di bambini diversi (e appartenenti a epoche e contesti diversi [fig. 3]), e anche come burattino prende dapprima l'aspetto canonico delle sue prime illustrazioni grafiche per rivestirsi poi da *Homme qui marche* giacomettiano [figg. 4-5]; la Fata, d'altra parte, oscilla tra l'immagine di Solvi Stubing nella pubblicità «Chiamami Peroni: sarò la tua birra!» e il lirismo fiabesco di un icastico volto di bambina-albero, suggestione, quest'ultima, nata dal mito delle fate che popolano i boschi dell'Altipiano di Asiago [fig. 6].

I personaggi umani o semi-umani si contendono la scena con un ricco e suggestivo bestiario fantastico, che potrebbe trovare la sua collocazione originaria nei libri illustrati per l'infanzia: il pulcino fuoriuscito dall'uovo che Pinocchio vorrebbe mangiare, la gallina del pollaio che egli è costretto a sorvegliare come cane da guardia, il colombo e le api industrie dell'isola omonima, il serpente minaccioso disteso lungo la strada che porta alla casa della Fata, naturalmente il pesce-cane, a cui si aggiungono i dinosauri e i pachidermi senza tempo che abitano il Paese dei Balocchi. Questi elementi sono accostati non senza stridore a relitti della civiltà urbana e post-industriale:



Fig. 1. Pinocchio vende l'Abbecedario per vedere il teatrino dei burattini (*Pinocchio Parade*, 2014). Festival MoliseCinema di Casacalenda, 2014



Fig. 2. Sul più bello esce fuori il burattinaio Mangiafuoco (*Pinocchio Parade*, 2014). Teatro Out Off di Milano, 25 febbraio 2017. Fotografia di Gianni Grossi



Fig. 3. Dal pezzo di legno di Mastro Geppetto nasce Pinocchio (*Pinocchio Parade*, 2014). Festival MoliseCinema di Casacalenda, 2014



maschere antigas, luci psichedeliche, monitor televisivi, donne patinate e attraenti nella loro esibita artificialità, persino un capelluto e giovane Michael Jackson portato da un cigno su uno specchio d'acqua, sullo sfondo di una böckliniana isola dei morti. Il sapore fiabesco del racconto collodiano si scontra continuamente con la presenza di un contesto metropolitano non privo di durezza: la solitudine della civiltà post-industriale diventa lo scenario estraneo e ostile, a tratti incomprensibile, entro cui si muove l'eroe del racconto [fig. 7]. L'incoscienza attribuita a Pinocchio dal giudizio moralistico collodiano si tramuta piuttosto in inconsapevolezza e ingenuità: ne esce un Pinocchio fragile e curioso, alla fine vitalisticamente trionfante in una danza a suon di saltarello su un tappeto di ossa, ricordo dei troppi genocidi dell'età moderna [fig. 8]. Illuminato da una luce livida giallo-blu, il bambino balla con il burattino in un ritmo popolare e trascinate, giocosamente evidenziato dal montaggio sincronico delle immagini.

Musica e animazione visiva trascinano lo spettatore per poco meno di un'ora in un caleidoscopio ricco e densamente stratificato. Una struggente Habanera introduce l'intervento salvifico della Bambina dai capelli turchini e poi ancora risuona festosa e al contempo malinconica nel Paese dei Balocchi, dove la giostra *rétro* è abbandonata, uno dopo l'altro, da animali e bizzarri personaggi che incredibilmente la abitano; ricordi di melodie popolari dei primordi del *jazz*, in uso durante i funerali della popolazione nera di New Orleans, puntellano l'impiccagione di Pinocchio, che riemerge nell'insegna luminosa da motel americano insieme a tenere gambe infantili sospese da terra; il terribile Mangiafuoco è accompagnato da una base di scacciapensieri su cui si improvvisa secondo modi tradizionali; suoni di basso tuba evocano infine il canto dei cetacei per l'episodio del pesce-cane.

La contaminazione ironica e giocosa, perseguita in parallelo dalla musica e dalle immagini in una complessiva sintonia d'intenti, conferisce ai singoli episodi connotazioni emotive e associazioni extra-testuali, le quali, tuttavia, per la diversa familiarità che mettono in campo, sono in grado di offrire nuove chiavi d'accesso. I molteplici *déjà vu* indotti dalle metamorfosi visivo-musicali estendono così su scala globale la latitudine dei possibili adattamenti di una storia tipicamente italiana, custodita nelle memorie infantili di ciascuno di noi come antico patrimonio di formazione.



Fig. 4. Gli assassini impiccano Pinocchio (*Pinocchio Parade*, 2014). Festival MoliseCinema di Casacalenda, 2014



Fig. 5. Pinocchio fugge con Lucignolo per il Paese dei Balocchi (*Pinocchio Parade*, 2014). Festival MoliseCinema di Casacalenda, 2014



Fig. 6. La Bambina dai capelli turchini soccorre e cura il burattino (*Pinocchio Parade*, 2014). Festival MoliseCinema di Casacalenda, 2014

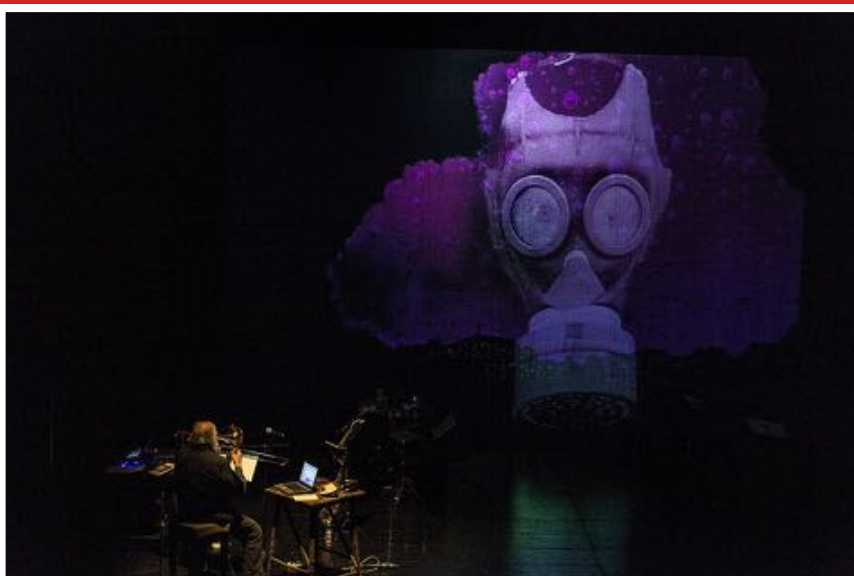


Fig. 7. Pinocchio piange la morte della Bambina dai capelli turchini (*Pinocchio Parade*, 2014), Teatro Out Off di Milano, 25 febbraio 2017. Fotografia di Gianni Grossi



Fig. 8. Pinocchio diventa finalmente un ragazzo (*Pinocchio Parade*, 2014) dal concerto al Teatro Out Off di Milano, 25 febbraio 2017. Fotografia di Gianni Grossi



GALLERIA | IL CORPO PLURALE DI PINOCCHIO  
METAMORFOSI DI UN BURATTINO

4. E da lì schizza sul palcoscenico.  
Trasposizioni teatrali



## 4.1. *Pinocchio e la straordinaria avventura dell'infortunio sintattico: Carmelo Bene da Collodi*

di Donatella Orecchia

Il mio disprezzo per l'attore contemporaneo è qui: nella sua tanto ricercata *incapacità di mentire*, nel suo elemosinare una sciagurata attendibilità; nella sua ormai troppo provata incapacità di rimettere in gioco ogni sera il *modo stesso di far teatro*; nel suo terrore imbecille d'autoemarginazione; nel suo noioso cicalare di 'crisi del teatro' e perciò mai tentato abbastanza dal valzer d'un *teatro della crisi*; nella sua tecnica (e se mai così può definirsi un limite penoso) esclusivamente *maschia* (Bene, 1982, p. 65).

Nel 1962 Carmelo Bene apre a Roma il Teatro Laboratorio e lo inaugura il 5 giugno con *Pinocchio*; dopo una ripresa nel 1964 (a Spoleto) con poche variazioni, presenta una seconda edizione del testo di Collodi nel 1966, una terza nel 1981 e poi ancora un'ultima nel 1998 [fig. 1].

Come l'*Amleto*, *Pinocchio* è per Bene un precoce e duraturo amore; un mondo poetico e linguistico a cui fare ritorno, come per confrontarsi con una parte di sé e della propria storia che, pur nelle discontinuità per alcuni aspetti profonde, segna tuttavia la persistenza di motivi poetici e di tratti stilistici in un'attività artistica lunga più di trent'anni.

In questa avventura di riscritture, che qui ripercorrerò rapidamente e per frammenti, la vera cesura si colloca fra le versioni del 1962 e 1966 e quella del 1981: in estrema sintesi, nel passaggio da un impianto epico grottesco a uno decisamente simbolico e lirico; da un *Pinocchio* realizzato con una compagnia di attori, a un *Pinocchio* per voce sola (tutte le parti sono varianti d'una sola voce, quella di Bene, eccetto quella della Bambina Provvidenza, interpretata da Lydia Mancinelli), che è il passaggio da un teatro del conflitto agito in scena, anche attraverso il pluriprospettivismo delle presenze attoriali, all'esplosione plurivocale e polifonica dell'io.

### 1. *La straordinaria avventura di un burattino e della sua lingua*

(COLLODI)

C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

– No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Il celebre avvio delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (Collodi, 1995, p. 361) è uno di quegli incipit che non si dimenticano: sotto il segno della negazione e della diversione inizia così la storia del pezzo di legno più famoso della nostra letteratura.

(BENE)

C'era una volta... un re!



No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

E così inizia anche, dopo una breve premessa anteposta al testo, la riscrittura di Carmelo Bene pubblicata nel 1964 presso i tipi di Lerici (Bene, 1995, p. 546), corrispondente per lo più al copione dello spettacolo del 1962 e poi di quello del 1966. A differenza di altri autori e opere frequentati da Bene in quegli anni, sui quali l'intervento di riscrittura del testo originario è molto evidente, qui la fedeltà alla lettera delle parti dialogiche del *Pinocchio* di Collodi è quasi assoluta: gli interventi vanno nella direzione di un'operazione di snellimento per sottrazione, attraverso tagli anche consistenti delle parti narrative, in modo da rendere il testo una partitura più secca ed essenziale, senza che tuttavia vengano modificate le parole, lasciando cioè intatte tanto la lingua quanto la «rivoluzionaria avventura del linguaggio» proprie del testo (Pisa, 1966).

Perché *Pinocchio* di Collodi, nella sua forza di destrutturazione parodica della forma narrativa tradizionale – «in certi punti sembra di sentire Joyce in anteprima» (Bene in Pisa, 1966) – è un testo rivoluzionario [fig. 2], una partitura perfetta per una recita che è forse il primo grande esempio di distorsione linguistica per Bene: lo spettacolo «dell'infortunio sintattico» e, insieme, della parola e del corpo teatrale in divenire:

Collodi ha realizzato lo smarrimento della sintassi, in certe scorrettezze: 'la quale', 'cui', messi un po' a caso [...]. È proprio un discorso tutto musicale, fatto solo di mancanze, afasia totale. La tecnica del non respirare mai, per esempio... Respirare solo all'interno di un parola, e non tra una parola e l'altra... La tonica, la dominante spostata... Non c'è mai una sola cesura (Bene, 1995, p. 537).

## 2. Metamorfosi del corpo marionetta

(COLLODI)

Pinocchio (da 'pinolo', cibo della cucina povera) nasce all'insegna della fame (come le più antiche maschere popolari, di cui Bene afferma essere il burattino di Collodi l'unico vero erede) e della contraddizione, «diviso senza possibilità di soluzione tra l'universo del piacere e il mondo degli adulti, tra l'attrattiva dell'infanzia



Fig. 1. Carmelo Bene, *Pinocchio*, 1964, Locandina - Carmelo Bene, *Pinocchio*, 1981, Locandina



Fig. 2. Stralcio da F. Pisa, 'Per me Pinocchio è un rivoluzionario', *Momento Sera*, 14-15 marzo 1966



Fig. 3. Frame da *Un'ora prima di Amleto più Pinocchio*, regia di Paolo Brunatto, 1965



e il principio della realtà» (Garboli, 1969, p. 277). Legno non di lusso, buono piuttosto per far riscaldare le stanze d'inverno, legno da ardere cioè, eppure vivo, anzi dotato di un'incoercibile vitalità che, una volta fatto burattino, manterrà la propria inclinazione originaria alla continua trasformazione: il corpo di Pinocchio è un precipitato di alterità disumana, testimoniata dalla disarticolazione delle membra che si scoprono 'discontinue' (Geppetto costruisce i piedi del suo burattino con un altro tipo di legno); soggetto a travestimenti e metamorfosi (anche animali) continue, sempre reversibili finché resta burattino, riconosciuto da Pulcinella come uno di famiglia, scaltrito nell'arte della menzogna, Pinocchio è infine attore.

Ed è quell'attore marionetta che è Bene.

(BENE SESSANTA)

Le edizioni degli anni Sessanta possono essere ricondotte a un medesimo contesto poetico e stilistico e si fanno espressione di alcuni dei tratti che caratterizzano il percorso di ricerca di Bene nel suo primo periodo di attività: l'amore per una tradizione antinaturalistica del teatro (Pinocchio sarebbe l'ultima e unica maschera della Commedia dell'Arte a noi rimasta); la polemica feroce nei confronti della cultura del tempo e, qui nello specifico, della storia d'Italia dell'ultimo secolo (Pinocchio sarebbe la parabola dell'italiano medio, «che a poco a poco si ammorbida contro gli ostacoli che via via incontra fino a diventare un essere incapace di mentire – privo cioè della parte preponderante della sua personalità –, fatto di carne putrescente come tutti gli altri, lui che aveva cominciato duro come un legno dei più resistenti»); la ricerca di una lingua efficace in palcoscenico che elimini «la frattura che esiste tra lingua scritta e lingua parlata» (Bene, in L. C., 1966).

Eccolo dunque in scena nel 1962: «nervoso e smanioso», «combattuto, soffre e si contorce nella sua irresistibile vocazione di scavezzacollo» (Pascutti, 1962, p. 2), salta da un piccolo burattino Pinocchio posto in proscenio a un altro:

Ogni burattino disposto lungo l'ampiezza del proscenio aveva con sé il suo boccascena con tanto di siparietto che abbassava e alzava per apparire e sparire. Un gioco a mosca cieca: «Pinocchio? Pinocchio dove sono? Pinocchio son qua, Pinocchio son qui, prendimi». [...] Pinocchio correndo da un burattino all'altro gridava: «Dove siete?... mi fate paura... mi fate ridere...» (Vendittelli, 2012, p. 90).

Nel 1966: «naso lungo» evidentemente posticcio [fig.

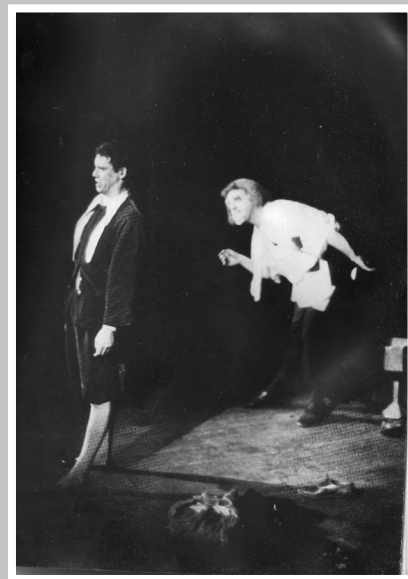


Fig. 4. Pinocchio, Torino, Teatro Alfieri, 1966, in G. Livio, *Minima Theatralia: un discorso sul teatro*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1984



Fig. 5. Frame da *Un'ora prima di Amleto più Pinocchio*, regia di Paolo Brunatto, 1965

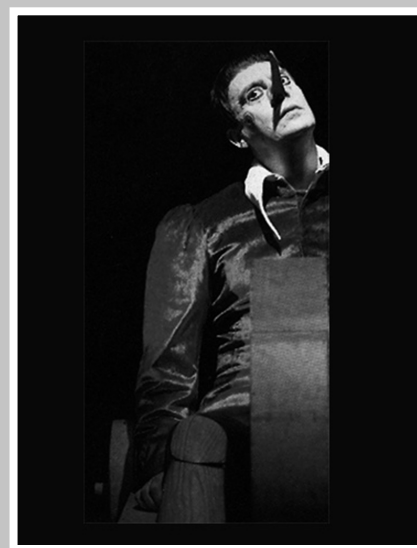


Fig. 6. Carmelo Bene in *Pinocchio*, 1981





3], «gesti legnosi, spesso inutili, una specie di anchilosi alle giunture» [fig. 4], Bene-Pinocchio ha «qualcosa di canagliesco», «lamentoso, nevrotico, disperato e vindice all'estremo» (De Feo, 1966) [fig. 5], mentre «un tono di voce inusitato, un falsetto aguzzo e toscaneggiante» (Vice, 1966), fa «vendetta di un secolo di manierismo teatrale» (A. Bl., 1966).

In scena, accanto a Bene, gli altri attori che, attraverso l'uso delle maschere e una «una recitazione apertamente e pesantemente retorica» (Prosperi, 1966), esprimono tutta la loro falsità e ambiguità: così, nella versione del 1966, Geppetto (Edoardo Florio), lagnoso e imbecille, è anche il Grillo parlante e il Pappagallo, mentre la Bambina dai capelli turchini (Lydia Mancinelli), lasciva, sguaiata e aggressiva, bellezza classica e ninfomane, che un po' tortura e un po' bacia Pinocchio, è anche la volpe «in una specie di identificazione critica dei due personaggi, risolta con l'impiego di una maschera tolta ed indossata a vista del pubblico» (De Feo, 1966).

Tutto, maschere comprese, sottolinea una *riscrittura* che accentua, in direzione antinaturalistica, grottesca e crudele, il testo di Collodi.

(BENE OTTANTA)

Domina il legno, quello duro con cui è costruito Pinocchio, quello del suo mondo.

Domina il buio, quello «di una veglia funebre»: del teatro, dell'attore, del burattino condannato a crescere e diventare uomo.

Domina lo spazio dell'immaginario infantile, del *peluche*, dice Bene.

Perché la parabola di *Pinocchio* nel 1981 «è la parabola di chi viene sbozzato, nasce perché in realtà è sognato, immaginato proprio da questa Divina Provvidenza-Bambina, che non è nient'altro che una bambina in una camera dei giochi» (Tessari, in Orecchia, 2007, p. 53), la quale, circondata da enormi animali di cui si diverte a svitare e riavvitare le teste, conduce un gioco svagato e diabolico con «innocente criminalità» (Garrone, 1999).

Pinocchio, a differenza di quanto accadeva venticinque anni prima, è ora quasi immobile, seduto sul suo carretto giocattolo, con il naso posticcio, la giubbetta e i calzoni rossi, le gambe di legno [fig. 6], mentre la sua voce invade lo spazio, nelle mille articolazioni possibili dei vari personaggi e nel gioco evidente della sovrapposizione fra il *live* e il registrato.

In scena, oltre a Carmelo Bene, Lydia Mancinelli (nei panni della Bambina-Fata dai capelli turchini-Divina Provvidenza) e i fratelli Mascherra (nei panni di tutte le figure fantastiche dell'immaginario infantile della favola: il Gatto, la Volpe, il Grillo parlante, l'Omino di burro, i ciuchini...); tutti con maschere (come enormi *peluche*) e tutti che recitano in *play-back* (con la voce di Bene, eccetto la Mancinelli). Solo Bene-Pinocchio recita *live*, finché è burattino.

(BENE 1998)

Luttuoso. Congelato. Crudele. Strutturalmente meta-teatrale, straniato in ogni passaggio, senza più la fantasiosa tenerezza (unita alla ferocia) che dominava l'im-



Fig. 7. Frame dalla ripresa di *Pinocchio ovvero lo spettacolo della Provvidenza*, 1998 (trasmesso il 29/05/1999 su Rai2)



Fig. 8. Frame dalla ripresa di *Pinocchio ovvero lo spettacolo della Provvidenza*, 1998 (trasmesso il 29/05/1999 su Rai2)



maginario infantile del *peluche* nell'edizione precedente. In una scena dominata dal banco di scuola di Pinocchio, da un lato, e dalla cattedra minacciosa da cui parlano gli altri personaggi/maschere (tutti con la voce in *play-back* di Bene eccetto la bambina, che ha la voce di Lydia Mancinelli e il corpo di Sonia Bergamasco) dall'altro, si consuma l'ultima tappa dell'avventura di *Pinocchio* per Bene.

Le maschere di Fario e, in particolare quella della Bambina dai capelli turchini, sono segnate dalle crepe. Segno del tempo che passa, segno di decadenza, segno della corrosione di quel mondo, del teatro. La bambina non gioca più nella sua camera. «Sono tutti morti», sembra dire (Collodi, 1995, p. 409).

Vidi questa edizione del *Pinocchio* al Teatro Argentina il 18 dicembre. Poco più di un'ora di intensa emozione con un finale che mi parve un grande, intenso, tragico addio alle scene. Un canto del cigno. D'altra parte era stato lo stesso Bene ad affermare: Pinocchio sono io.

### 3. Addio mascherine

(COLLODI)

L'addio di Pinocchio al mondo per diventare un bambino per bene è una cantilena di proverbi, «frasi fatte, frasi sfatte» (come avrebbe detto Petrolini). E quando poi, ormai ragazzino, guarderà il burattino accasciato su una sedia, gli sembrerà buffo, «col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocciate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto» (cap. xxxvi). Eppure *Le avventure* terminano con tre punti di sospensione. Forse, sembra dire Collodi per riscattare un finale un po' troppo pacificante, la corsa non finisce lì.

(BENE)

Così si conclude anche l'edizione a stampa del 1964; ma non così le recite degli anni Sessanta.

Quando Pinocchio si toglie il naso, al Teatro Laboratorio, nel 1962, le bandiere tricolori vengono fatte srotolare da ogni attore per tutto il locale, mentre la musica dei *Pagliacci* di Leoncavallo rompe i timpani; a Spoleto, vietate le bandiere, tre proiettori ad alto voltaggio gettano luci verdi rosse e bianche contro il pubblico; più tardi, nella ripresa del 1966 al Beat 72, dall'alto «le bandiere tricolori calano mentre irrompe un fragoroso Can-Can», in un clima di «esasperazione grottesca» (Vice, 1966). È la fine della possibilità di mentire subissata dal falso nazionalismo di un'Italietta che fatica ad avere un'identità.

Nelle edizioni del 1981 e del 1998 il finale (luttuoso) riprende la struttura metalinguistica dell'intera recita: Bene/Pinocchio dapprima legge dalle pagine dell'enorme libro la lunga battuta del burattino al padre appena ritrovato e poi, fissando nel vuoto, toltosi il naso, con gli occhi che hanno la fissità della morte, condannato a parlare per proverbi, pronuncia le famose strofe cantilenanti «Addio mascherine» [fig. 8]. Il *play-back* della versione del 1981, che Bene usa per Pinocchio solo in quest'ultimo passaggio, sottolinea proprio l'inversione di un finale buonista e riconciliante.

Quel naso finto, al quale Pinocchio rinuncia, segna la fine della grande finzione dell'arte nel mondo contemporaneo; la tragica parabola della *decadenza della menzogna* (Wilde) nella modernità, quella menzogna che non si occulta ma che mostra il naso.

#### Bibliografia

C. BENE, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore 1982, p. 65.



- C. BENE, *Pinocchio e Proposte per il teatro* [1964], in ID., *Opere con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 535-647.
- A. BL., 'Uno spettacolo d'avanguardia: il rivoluzionario "Pinocchio" di Carmelo Bene all'Alfieri', *La Stampa*, 18 maggio 1966.
- L. C., 'È un "italiano medio" per Carmelo Bene il "Pinocchio" di Collodi', *Il Messaggero*, 17 marzo 1966.
- C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, in ID., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 359-526.
- S. DE FEO, 'Si salva solo Pinocchio', *L'Espresso*, 27 marzo 1966.
- C. GARBOLI, *Pinocchio* [1968], in ID., *La stanza segreta*, Milano, Mondadori, 1969.
- N. GARRONE, 'E quel burattino, un giorno divenne un *enfant terrible*...', *La Repubblica*, 8 dicembre 1999.
- VICE, 'Torturato da un'ambigua Fatina il Pinocchio di Carmelo Bene', *Gazzetta del Popolo*, 18 maggio 1966.
- D. ORECCHIA (a cura di), *I Pinocchi di Carmelo Bene*, sezione monografica di *L'asino di B.*, 13, 2007, pp. 31-63.
- L. PASCUTTI, 'Le "Prime" del mese', *Arcoscenico*, giugno 1962, p. 2.
- F. PISA, 'Per me Pinocchio è un rivoluzionario', *Momento Sera*, 14-15 marzo 1966.
- G. PROS. [G. PROSPERI], 'Carmelo Bene all'assalto del mito di Pinocchio', *Il Tempo*, 18 marzo 1966.
- F. QUADRI, 'Teatro', *Panorama*, 4 gennaio 1981, p. 16.
- S. VENDITTELLI, 'Carmelo Bene. I primi dieci anni', a cura di A. Petrini, *Mimesi Journal*, 1, 2, 2012, pp. 82-106.



### 4.3. Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione di Armando Punzo

di Rossella Mazzaglia

Per la realizzazione di *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione*, Armando Punzo pensa alla genesi del romanzo *Le avventure di Pinocchio*, ricordando che, nelle intenzioni di Carlo Collodi, Pinocchio non doveva crescere e trasformarsi in umano. La sua fine coincideva con la morte per impiccagione al ramo della Quercia grande, per mano del Gatto e della Volpe: furono le pressioni dell'editore del «Giornale per i Bambini», sulle pagine del quale il romanzo era uscito a puntate nel 1881, assieme all'insistenza del pubblico infantile, a spingere l'autore a resuscitarlo attraverso l'intervento della fata bambina, vera genitrice della sua metamorfosi. L'essere di carne e di legno di Pinocchio e, quindi, la diversità che lo anima prima dell'acquisizione di un destino condizionato da una morale perbenista, spinge invece Punzo a ipotizzare che, una volta affacciatosi alla realtà, Pinocchio la respinga e inverta il processo, per 'ritornare burattino'. Il regista disconosce, quindi, il *telos* della trasformazione umana e riscrive Pinocchio per dire, piuttosto, le 'proprie ragioni'. Nello specifico, per raccontarsi e rivendicare la dimensione artistica del proprio lavoro: meglio essere diversi e circondarsi degli amici che la storia ha relegato al ruolo di cattivi, che accettare la bontà di una vita normale, che non sembra tale, o l'impiego di un teatro ridotto alla sua funzione sociale.

Il primo studio di *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione* debutta il 23 luglio 2007 ed è seguito, nell'estate successiva, dalla versione definitiva, secondo la consueta gestazione degli spettacoli di Punzo, esito di tempi lunghi di creazione e prova. Alla Fortezza Medicea di Volterra il pubblico accede attraverso una serie di cancelli e controlli, lasciando dietro di sé ogni effetto personale, per assieparsi sulle gradinate interne a una scatola nera dalle alte pareti, che fanno da tramite tra il cielo di una cocente giornata estiva e l'abbondante sabbia che ricopre il suolo, nonché da appoggio a teste d'asino nere rivolte verso il basso, dove gli spettatori si trovano, così, isolati dalla realtà carceraria appena esperita. Punzo è in scena al loro ingresso, vestito della giacca e dei pantaloni neri che sono ormai segno riconoscibile della sua 'persona'. Cammina nervosamente, si dimena e fruga tra la sabbia, mentre la sua voce fuori campo ne ricorda l'aggirarsi inquieto tra le stanze e gli oggetti della casa d'infanzia. In fondo, un ciuco dalle lunghe orecchie (Aniello Arena) regge la cornice bucata di un quadro che lo mostra immobile, come una maschera atemporale che si anima per mano e in funzione dell'attore-regista [fig. 1]: il suo vissuto personale slabbra la trama del racconto e indica chiaramente nella persona-Punzo, e nel suo teatro, l'autore-*artifex* di questo *Pinocchio*.

Approssimatosi a un microfono, Punzo prova a pronunciare alcune parole, ma la voce si altera, cede a un raglio asinino, inceppa in un balbettio impedito fino a sfociare in una sonorità esile: il respiro di Pinocchio è così 'estratto' dal corpo e fa da prologo alla nascita figurale del personaggio, quando l'attore chiede a uno spettatore di attaccargli un naso posticcio [fig. 2] e, muovendosi a scatti, trasforma l'espressione smarrita del volto in un sorriso forzato. Porta in scena alcuni oggetti, come un busto che reifica l'immagine umana, e un fantoccio identico per fisionomia e abiti alla propria immagine quotidiana [fig. 3], fantoccio-cadavere cui si rivolge con il nome di Sancho, perciò alludendo al realismo e alla praticità del personaggio di Cervantes.

Avverso al processo di umanizzazione del romanzo collodiano, il Pinocchio di Punzo



invoca la morte della fatina e il proprio funerale, subito accontentato da uomini dal volto coperto che lo portano in spalla come un defunto [fig. 5]. Chiama i propri amici, che obbediscono, invadendo la scena nelle loro maschere carnevalesche: Gatto e Volpe, il Coniglio bianco e altre figure che pescano nei costumi (e nella storia) di precedenti spettacoli. Dietro di lui, una finestra e una porta si aprono su una normalità rappresentata da una cucina e da personaggi che inneggiano alla morale e alle logiche del sano vivere quotidiano. Cuochi indaffarati tagliano e affettano cibo, richiamando i progetti di *slow food* che minacciavano l'esistenza della Compagnia della Fortezza nel periodo di creazione dello spettacolo e, indirettamente, l'idea di una società ridotta a bisogni biologici e al consumo. Uno scolaro uscito dalle *Avventure* collodiane, con grembiolino e libro in mano, sollecita Pinocchio a seguirlo e, in un'inversione di ruoli rispetto al romanzo, lo sprona a una perdizione che coincide col richiamo all'ordine, contrastante il raglio dolente dell'amico Lucignolo. Si unisce, in seguito, a Mangiafuoco e a un improbabile Elvis in blu che attira il burattino dentro il proprio teatrino della realtà [fig. 5] con l'esca di una vita spensierata: meglio una birra o «La Gazzetta dello Sport» che non quei libri che agitano la mente.

Incastonata dentro le geometrie di porte e finestre, la realtà contrasta, pertanto, con lo spazio fisicamente chiuso, ma simbolicamente indefinito e potenzialmente immenso della spiaggia, dove le tracce di Pinocchio si perdono in un caos crescente che, solo nel finale, è stemperato dall'immobilità silente di una solitudine ritrovata. Inizialmente vuota, la scena si riempie, così, dei relitti del mondo immaginario e atemporale del teatro, come un'armatura o l'elmo di Don Chisciotte che Pinocchio indossa, andando in cerca dei mulini a vento, assieme all'amico Lucignolo [fig. 6]. È inoltre invasa da casse di libri, un baule, maschere, legni e, infine, petali di rose rosse.

La Volpe legge Rabelais, come Pinocchio stralci dall'Artaud di *Pour en finir avec le jugement de Dieu* e di *Succubi e Supplizi*, giustapponendo sonorità vocali estreme che lottano dentro il suo corpo, dall'abito ancora quotidiano e dal volto segnato dal naso pinocchiesco. Se dalla bocca di Bene, nelle vesti di Pinocchio, uscivano le voci degli altri personaggi del romanzo, quella di Punzo piuttosto ospita presenze che derivano dalle sue letture e dai suoi personali 'compagni' di strada: attraverso una *phoné* che si divarica a lasciare spazio a diverse maschere vocali, i molteplici sé dell'artista entrano progressivamente sul palco, prescindendo dalla storia del burattino collodiano. Intanto, Gatto, Volpe, Lucignolo affiancano i fantasmi del-



Fig. 1. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2007), foto di Stefano Vaja



Fig. 2. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2008), foto di Stefano Vaja



Fig. 3. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2007), foto di Stefano Vaja



Fig. 4. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2007), foto di Stefano Vaja



la cultura, da Artaud a Rimbaud al Don Chisciotte: sono, anzi, le parole di quest'ultimo a restare come sottofondo finale, fungendo da contraltare alle memorie d'infanzia inizialmente udite. Con gran frastuono, entrano marinai in lotta contro una tempesta di shakespeariana memoria [fig. 7], un angelo e persino la Madonna addolorata, ma Pinocchio chiede a tutti il silenzio, per sentire ancora quella voce che non si ferma, che non si arrende: rimasto solo, sulle note del *Chiaro di Luna* di Beethoven indossa i panni di un fantoccio dal colletto rosso, con una maschera e dei pantaloni colorati che lo trasfigurano in un corpo 'ir-reale', né umano, né burattino, nell'aspirazione, infine, a un tempo che non sia più ordinario [fig. 8].

Come rivela la conclusione, il percorso del regista dentro la storia di Pinocchio è un percorso verso lo straniamento a partire da un'ipotesi, mai realmente compiuta, identificazione con il personaggio letterario, quale strumento drammaturgico per una scrittura scenica autonoma. Punzo abbandona, infatti, la linea diegetica e il sistema di relazioni dell'opera di Collodi, per esprimere un concetto di diversità affine alla natura del primo Pinocchio ed evocare un senso residuale dell'umano, contrastante l'avvilente normalità percepita oltre le mura del proprio teatro.

#### Bibliografia e videografia

R. FEDI (a cura di), *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi Editore, 1990.

E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

R. MAZZAGLIA, 'Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana', *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, VI, 12, 2016, pp. 66-100, <<http://www.actin-garchives.unior.it/Rivista/Rivistaframe.aspx?ID=5a7115f1-1c12-4387-9981-6e3412adc470>>.

A. PUNZO, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Padova, Edizioni Clichy, 2013.

*Mi interessa Don Chisciotte* [film-documentario sulla realizzazione di *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione*], produzione: Carte Blanche – Compagnia della Fortezza, regia: Lavinia Baroni, 2008.



Fig. 5. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2008), foto di Stefano Vaja



Fig. 6. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2008), foto di Stefano Vaja



Fig. 7. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2008), foto di Stefano Vaja



Fig. 8. Compagnia della Fortezza, Pinocchio. *Lo Spettacolo della Ragione*, regia di Armando Punzo (Casa di Reclusione di Volterra, 2008), foto di Stefano Vaja



#### 4.4. *Pinocchio in musica con Jonathan Dove*

di Franco Arato

*The Adventures of Pinocchio* (2007) del compositore inglese Jonathan Dove (nato a Londra nel 1959) sono una felice rivisitazione del capolavoro collodiano entrata ormai nel repertorio teatrale, almeno nei paesi anglosassoni: non è l'unica, s'intende, rilettura musicale recente della figura del burattino, perché per esempio una musicista italiana più o meno della stessa generazione di Dove, Lucia Ronchetti, ha vestito di suoni nel 2005 il *Pinocchio. Un libro parallelo* di Giorgio Manganelli (risalendo nel tempo, si può citare, restando in Italia, anche il *Pinocchio* di Marco Tutino, 1985); recentissimo è poi il *Pinocchio* del musicista belga Philippe Boesmans, presentato al Festival di Aix en Provence nell'estate 2017. Jonathan Dove è riuscito a scrivere un'opera che avesse tutti gli ingredienti e le costrizioni del genere senza perdere di vista le esigenze della popolarità, sul versante, affascinante ma anche scivoloso, della destinazione infantile (non scordiamoci che Pinocchio, mille volte seriamente anatomizzato, è alla fine una favola): l'Inghilterra ama del resto, più di ogni altro paese in Europa, offrire teatro e musica ai bambini [fig. 1]. Ma Dove non è un musicista (solo) per bambini. Ebbe il suo primo successo operistico con una parabola contemporanea volta in incubo kafkiano: *Flight* (presentato al Glyndebourne Festival del 1998, su libretto di April De Angelis), che rievoca la storia vera di un richiedente asilo iraniano rimasto diciotto anni 'in transito' presso il Terminal 1 dell'aeroporto Charles de Gaulle di Parigi (la vicenda ispirò, indipendentemente dall'opera di Dove, il noto film *The Terminal* di Steven Spielberg, 2004, con Tom Hanks nella parte dello stralunato protagonista): nella realtà lo sfortunato iraniano fu 'liberato' solo nel 2006. Favola certo meno amara, ma non priva di tocchi di surrealtà è quella di *Pinocchio*, un libro che Dove racconta di aver sempre amato, sin da bambino: non tramite il troppo facile e chiassoso medium disneyano, ma attraverso l'ascolto e poi la diretta lettura di un libro che recava anche vivaci illustrazioni; particolarmente tenaci nella memoria del bambino, e poi dell'adulto, erano rimasti i conigli che portano la bara in casa della fatina, poi la balena, il pescatore-mostro, il grillo parlante, e altro ancora. Memoria visiva dunque [fig. 2], riaccostata dal musicista durante una gita italiana compiuta in età adulta presso il Parco Pinocchio del paese di Collodi, dove si può davvero camminare dentro la celebre storia.

La cifra musicale si avvale di un compromesso musicale tipicamente post-moderno: c'è il ricordo evidente del Britten che arieggia il contrappunto barocco, c'è una memoria jazzistica che sfiora il musical, al modo di Bernstein per intenderci, persino una strizzata d'occhio a certo minimalismo recente: John Adams è del resto uno dei musicisti verso cui Dove ha da sempre dichiarato la propria ammirazione. Il grado di contaminazione si apprezza anche nei particolari: il musicista sceglie di dare per esempio ad Arlecchino e Rosaura recitanti nel teatro di Mangiafuoco movenze più cinesi che veneziane [fig. 3]. Qualche critico ha voluto andare indietro nell'additare modelli, sino all'*Hänsel und Gretel* del tardo-romantico tedesco Engelbert Humperdinck (1893). Ma ciò non deve far pensare a un eclettismo inerte: l'opera ha una sua unità, musicale e ancor più drammaturgica. Il libretto, composto dal poeta Alasdair Middleton, spesso impegnato in intrecci d'ispirazione folclorica (nel 2006 scrisse, sempre per Dove, un *Enchanted Pig* suggerito dalla favolistica rumena), riprende brillantemente la tradizione del *nonsense*, tra Edward Lear e W.H. Auden. Il martellante incipit, che contempla il dialogo tra una voce di mezzosoprano



fuori scena (un Pinocchio che imperiosamente vuole nascere dal legno) e un burbero baritono (Geppetto), è un buon esempio di tale strategia espressiva:

PINOCCHIO  
Make me! Make me! Make me!

GEPPETTO  
A piece of wood.  
That's good.  
I will take it home with me,  
throw it on a fire to cook my tea.

PINOCCHIO  
Oh no! Don't burn me!  
Turn me in what I want to be!  
Make me!

GEPPETTO  
Talking good!  
That's no good  
wood should not speak.

PINOCCHIO  
Make me! Take me home and make me.  
Quick

E così via. C'è da osservare, a parte l'insulare tè che viene a sostituire la pentola di fagioli agognata nell'originale italiano da Geppetto, un tocco di metafisico *Streb* nel futuro burattino, un'impazienza esistenziale a varcare la soglia tra il non essere e l'essere [fig. 4]. Un Pinocchio intellettualistico dunque? Non necessariamente. Il musicista e il suo librettista riescono a trovare un'affabile via mediana tra l'elemento fantastico e un realismo che sfiora la critica sociale: ma il burattino [fig. 5] non è certo un proletario ribelle (come a qualcuno in passato è venuto in mente potesse essere), piuttosto un piccolo borghese dai gusti e dalle paure molto comuni. Ecco come il libretto adopera maliziosamente lo *humor* nero (o *Galgenhumor*, umorismo del patibolo) per descrivere la scena dell'impiccagione (capitolo quindicesimo di *Pinocchio*, che corrisponde a I.6 nell'opera): «Rope's a thing / I always bring. / It's give a murder / more of a swing», dove naturalmente *swing* significa sia 'oscillazione' (del corpo morto) sia 'ritmo', come l'accompagnamento mimetico degli archi prontamente sottolinea [fig. 6]. Pinocchio riceve un applauso, non si sa se di scherno, da parte del popolino, che volteggia come la folla di un concerto rock ed è per altro ignaro delle paradossali



Fig. 1. Nel Paese dei Balocchi: dalla ripresa dell'opera di Jonathan Dove del 2015 (Cambridge Philharmonic Opera)

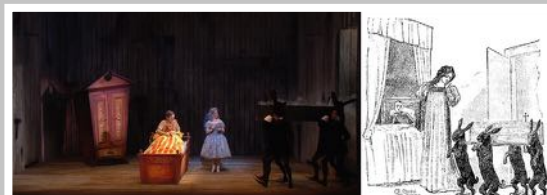


Fig. 2. I conigli portano la bara nella casa della fatina: l'opera di Dove (messa in scena presso il Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008) e l'illustrazione di Chiostrì (1901)



Fig. 3. Arlecchino, Rosaura e Pinocchio nel Teatro dei burattini (Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008)



Fig. 3. Arlecchino, Rosaura e Pinocchio nel Teatro dei burattini (Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008)





regole d'una giustizia che punisce chi si fa ingannare, non chi inganna (la famosa fola dell'albero degli zecchini):

PINOCCHIO  
Justice!

CHOIR  
Justice! Justice!  
The wooden boy wants justice!

JUDGE  
Pinocchio,  
I've heard your moving tale of woe.  
Outrageous criminality!  
Three months for stupidity!

CHOIR  
Justice! Justice!  
The wooden boy's got justice!

Altrove il compositore adotta un registro più grave. È il caso ovviamente dell'agnizione nel ventre della balena, con la scelta di un tono quasi marziale, con abbondanza di percussioni [fig. 7]. Questa la soluzione del libretto (in corrispondenza con il capitolo xxv del libro):

PINOCCHIO  
Father father!

GEPPETTO  
Found you!  
Found you!

PINOCCHIO AND GEPPETTO  
Found you at last.  
Can it be true?

PINOCCHIO  
Father, is it really you?

GEPPETTO  
My son, is it really you?

Duetto degli affetti tra padre e figlio, secondo le convenzioni dell'opera seria. Il ritorno sulla spiaggia e il recupero delle forze attraverso il lavoro (la poesia si compiace di sottolineare i pericoli dell'ozio: quasi come in un *Rake's Progress* moraleggiante) sono evocati da una sobria orchestrazione in cui gli archi hanno il primato. Il finale è gioioso, a tratti un po' bombastico, e ci mostra un Pinocchio stupito di trovarsi dentro a una nuova pelle. Stavolta sembra d'essere proprio in un musical, sin nella gestualità del coro (scelta registica, evidentemente), che



Fig. 5. Il mezzosoprano Victoria Simmonds interprete di Pinocchio nella recita cantabrigense del 2015



Fig. 6. Galgenhumor (Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008)

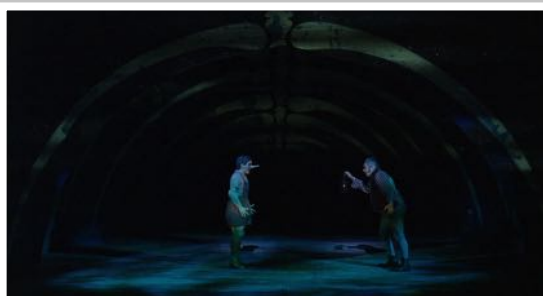


Fig. 7. L'agnizione nel ventre della balena (Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008)



Fig. 8. «A real heart beating inside a real boy» (Sadler's Wells Theatre di Londra, 2008)



col dito indica, in complice ammirazione, l'eroe vincente: «Now a real boy, / real flesh, real blood! / A real heart beating inside a real boy, / beating, beating, beating / jumping for joy» [fig. 8]. Essere felice significa far parte del reale («being real is fun»), con Geppetto che recupera la salute e, con ottimismo tipicamente anglo-americano, viene riconosciuto addirittura più giovane di prima: «Father, father / how young you have grown» (più sobriamente in Collodi «il vecchio Geppetto» è «sano, arzillo e di buon umore, come una volta»). Inevitabile che l'impasto di arcaismo vernacolare e di irriverente anarchia, che è proprio dell'originale, si stemperi, a tanti decenni e a tanti chilometri di distanza, in un ottimismo senza contraddizioni. Ci troviamo davanti a un Pinocchio un po' addomesticato, privo delle punte più urticanti e provocatorie. Un Pinocchio per famiglie? Forse. Ma famiglie, s'intende, disposte a farsi cullare, e anche trascinare, per due ore dall'inesausta inventiva musicale di Jonathan Dove. Cui va il merito d'aver dimostrato, una volta di più, l'intrinseca teatralità delle gesta del burattino.



#### 4.5. *Il Pinocchio noir di Zaches Teatro*

di Simona Scattina

Zaches Teatro, compagnia toscana attiva dal 2007 che prende il nome da un racconto di E.T.A. Hoffmann del 1819 (*Klein Zaches, genannt Zinnober*), ha codificato la sua cifra stilistica lavorando con le maschere, le marionette e altri generi di figure che sin dall'inizio hanno trovato spazio e impiego nelle sue produzioni (*One reel*, 2006; *Faustus Faustus*, 2009), ed è a oggi una delle compagnie (ricordiamo anche Riserva Canini e Teatrino Giullare) che più ha sperimentato, in Italia, il teatro di figura, o meglio 'delle figure', in tutti i suoi aspetti.

Il teatro russo e i suoi maestri sono stati modello e fonte d'ispirazione per i membri della compagnia. Prima quello fisico dei russi Derevo (compagnia fondata nel 1992 e tuttora diretta da Anton Adasinskij), caratterizzato da un *mix* di teatro e danza, di pantomima e *butho*, di *performance* e arte povera, di *clownerie* e folclore, che oscilla sempre tra grottesco e visionario; poi quello di Nicolaj Karpov, grande maestro della biomeccanica teatrale. Su questa scia, il lavoro di Zaches, come si legge nella presentazione del gruppo, è «spinto a indagare il connubio tra differenti linguaggi artistici: la danza contemporanea, l'uso della maschera, la sperimentazione vocale, il rapporto tra movimenti plastici e musica/suono elettronico dal vivo». La compagnia risulta pertanto compatta e trasversale allo stesso tempo: ne fanno parte Luana Gramegna (coreografa e regista), Francesco Givone (scenografo, costruttore di maschere e *light designer*), Stefano Ciardi (compositore, musicista e *sound designer*) e Enrica Zampetti (*dramaturg* e interprete).

Nel 2013 Zaches si misura con uno dei personaggi più famosi di sempre, che con il suo naso lungo di bugie e la sua inesauribile vitalità si è imposto nell'immaginario di grandi e bambini: Pinocchio. Senza rinunciare alla cura estetica e drammaturgica nella scena, così caratterizzante in tutti i loro spettacoli, l'universo di Collodi apre per Zaches delle possibilità espressive nuove, una tra tutte l'uso della parola, avendo a che fare con un testo letterario che, a differenza per esempio del *Faustus Faustus* in cui i precedenti letterari venivano appena evocati al fine di raccontare il mito, viene qui mantenuto e seguito con un certo rispetto. La prima versione dello spettacolo, *Пинocchio-Pinocchio*, nasce su commissione per il teatro uralico di Ekaterinburg, e già contiene quel taglio *noir* che manifesta molti punti di contatto con la scrittura collodiana e che sarà poi ripreso e ampliato nella versione italiana del 2013-2014.

Con il loro *Pinocchio* ci troviamo «all'interno del teatrino ottocentesco di Mangiafuoco, con l'unica differenza che qui gli attori si fanno marionette (nel testo recitavano marionette vere), dando vita con i loro corpi e le loro voci alle maschere realizzate da Givone» (Monaco, 2014). Lo spettatore è chiamato ad accomodarsi direttamente sul palcoscenico. In questa particolare configurazione in cui palco e platea si fondono in un luogo unico (alla mente sovviene la poetica del *tréteau*), chi assiste allo spettacolo sente ancora di più di far parte di quella finzione che è il grande gioco del teatro. Il primo personaggio che entra in scena è la Fata turchina (Enrica Zampetti), un'inquietante bambola meccanica che, come in un *carillon*, si muove sulle note del *Piano Trio no. 2* di Schubert. Ha il volto coperto da una bellissima maschera di cartapesta, una cuffietta e delle lunghissime trecce turchine [fig. 1] e, come manovrata da un burattinaio, racconta quello a cui lo spettatore assisterà, consentendo così l'entrata in scena di Pinocchio.

In realtà il burattino è già sul palcoscenico, dentro una grande cassa di legno, resa ancora più



realistica dal suono di cigolii registrati. Da lì prende forma un Pinocchio acrobata (una straordinaria Giulia Viana), dalla voce squillante e dalla risata contagiosa [fig. 2]. I buoni propositi che declama vengono quasi subito dimenticati quando si lascia ‘catturare’ dal richiamo del Gran Teatro dei burattini e, nonostante gli avvertimenti della Fata, dal piano stravagante del Gatto e della Volpe (i bravissimi Gianluca Gabriele e Enrica Zampetti) [figg. 3-5]. L’incontro, poi, con Lucignolo (presenza muta in scena) conduce il burattino al Paese dei Balocchi e alla trasformazione in ciuchino, fino a quando la Fata turchina lo trae nuovamente in salvo.

Sono solo tre gli attori in scena e, ad eccezione di Viana, gli altri due interpreti si alternano ricoprendo i ruoli degli antagonisti che Pinocchio incontra sulla sua strada, con cambi repentini di maschera e di abito e con passaggi da un registro vocale a un altro (che li vedono giocare anche con l’italiano e il dialetto), generando un interessante cortocircuito tra elemento umano e marionetta. Anche per questo motivo lo spettacolo, della durata di circa un’ora, non poteva includere tutti i personaggi nati dalla penna di Collodi: mancano ad esempio il terribile Mangiafoco, e soprattutto il grillo parlante e Gepetto. Il grillo in realtà compare come una voce fuori campo mentre alle spalle di un disperato Pinocchio viene proiettata l’ombra della Fata, *dea ex machina* delle sue peripezie. Gepetto è invece solo evocato e invocato dall’inizio alla fine dello spettacolo; la sua mancanza, però, si riveste di un che di sinistro, e la casa in cui il burattino ‘non vuole tornare’ potrebbe essere il luogo in cui lo aspetta qualcuno di cui diffidare. La storia del celebre burattino diventa così la storia di un’iniziazione, di un desiderio legittimo di conoscenza del mondo che non può prescindere, però, dal rapporto con la morte (e con il suo superamento) e che può essere vissuto anche senza le figure degli adulti, che qui sono infatti assenti [fig. 6]. La Fata, vera burattinaia dello spettacolo, accompagnata dalla musica dello stesso *carillon* che ha aperto lo spettacolo ripone un Pinocchio esanime nuovamente all’interno della cassa e, in un ultimo e silenzioso gesto che è quasi una carezza, gli sfilata la maschera dal volto [fig. 7]. Ecco che un personaggio come Pinocchio può sorprenderci ancora grazie all’adattamento di Zaches Teatro, che ci restituisce la forza primigenia dell’originale di Collodi con un finale carico di futuro in cui ogni maschera è destinata a cadere.

**Пинocchio-Pinocchio** (co-produzione 2013 tra Zaches Teatro e Teatr Kukol’ di Ekaterinburg – Ministero della cultura della regione di Sverdlovsk – Russia): premio ‘Miglior Scenografia’ a Francesco Givone alla VII edizione dell’International Festival Great Petrusshka di Ekaterinburg (Russia) – 2014; ‘Miglior Spettacolo’ per il



Fig. 1. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Fig. 2. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Fig. 3. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Premio Arlekin di San Pietroburgo (Russia) – 2015; Premio ‘Miglior lavoro scenografico’ a Francesco Givone al Festival Nazionale di Teatro di Figura (Russia) – 2016.

**Pinocchio** (produzione 2013/2014): premio ‘Miglior allestimento scenico’ a Francesco Givone e ‘Miglior attrice protagonista’ a Giulia Viana (nel ruolo di Pinocchio) al xxii International Festival of Children’s Theatres di Subotica (Serbia); finalista al premio ‘In-Box 2015’.

Foto di Guido Mencari.

La presentazione della compagnia si legge sul sito <https://www.zachesteatro.com>

#### *Bibliografia*

B. Monaco, ‘Il côté noir delle fiabe’, *Vespertilla*, anno XI, n.5, settembre-ottobre 2014.



Fig. 4. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Fig. 5. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Fig. 6. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



Fig. 7. *Pinocchio*, Zaches Teatro (2014) ©Guido Mencari 2014



#### 4.6. *Insufflare l'inanimato nell'umano: Pinocchio(s) di Alice Laloy (La Cie S'appelle reviens)*

di Cristina Grazioli

«C'era una volta [...] un pezzo di legno...»: il romanzo di Collodi inizia come una fiaba, perché della fiaba assume la capacità delle infinite reincarnazioni proprie del Mito; una forza rigenerativa che si impone anche nelle letture critiche delle diverse reincarnazioni.

Molti anni fa, nel confrontarmi con la teatralità della quale sono intessute le pagine di Pinocchio sulla scorta di differenti traduzioni sceniche dell'opera, mi appoggiavo all'insuperato testo di Manganelli, e in particolare alla definizione del romanzo come «un libro cubico» (Manganelli, 1982, p. 8): un libro non si realizza nella bidimensionalità della pagina, ma è passibile di letture che seguono altri itinerari, i quali in modo diverso collegano parola a parola, segni d'interpunzione, spazi bianchi. Tale tridimensionalità è la generatrice di tutti i libri paralleli al primo, che da questo possono scaturire.

In questa folgorante sintesi di *Pinocchio, un libro parallelo* leggevo il nocciolo della questione: un libro che dalla apparente bidimensionalità della pagina squadernava lo spazio cubico della scena. E in particolare di una scatola più piccola del normale, come avviene per il teatrino delle marionette o dei burattini. Questa forma cubica si può percorrere seguendo direzioni e tracciati ogni volta nuovi e imprevedibili, necessaria configurazione di ogni lettura del testo che miri alla messinscena. Pinocchio, redatto in forma narrativa, contiene una quantità di motivi teatrali che si traducono in indizi scenici. Un libro che per predisposizione naturale si affida alla voce e al gesto, alle visioni e al movimento, un testo costituito da battute e parti narrate che fungono da didascalie. Lo stile di Collodi offre temi che si ripetono 'musicalmente', adatti alle variazioni; la lingua suggerisce il dinamismo dell'azione. Ma gli anni che ci separano da quel momento (1982, lo studio di Manganelli; 1997 le mie riflessioni di allora) impongono di mutare sguardo: letta oggi, la definizione di Manganelli può essere interpretata diversamente, o ulteriormente. Non solo o non tanto la facile analogia con la scatola scenica, ma la potenzialità di quelle pagine di dispiegarsi in nuove accezioni dell'universo teatrale. La scena contemporanea ci invita a staccarci dalla necessità di definire il teatro (solamente) come produzione dello spettacolo e a includervi tracciati diversi.

Non ci riferiamo ad artisti che occasionalmente si cimentano in altre arti, ma di coloro che riescono a trovare forme profondamente intrise della ricerca intorno alla scenicità, facendone parte integrante del loro 'fare' teatrale.

Il lavoro di Alice Laloy (*La Cie S'appelle reviens*) su Pinocchio ci sembra invocare questa chiave di lettura, mettendo al centro della riflessione (e della creazione) la Marionetta «in quanto idea», oggetto della ricerca attuale della compagnia. In quanto mito, il 'burattino' di legno non arresta la sua corsa verso le infinite reincarnazioni – e non solo metaforiche: il farsi carne e sangue della marionetta è notoriamente l'approdo che segna tutto l'itinerario. Pinocchio, per Alice Laloy, è una delle sfaccettature di un «progetto plurale» di ampio respiro, che include esposizione, *performance* e una creazione per la scena a venire per i prossimi anni (*La neuvième expérience*, nono spettacolo della compagnia). Queste fasi sono complementari l'una all'altra.

La dimensione 'cubica' delle potenzialità del teatro di incarnarsi in fenomeni differenti dallo spettacolo trova quindi a sua volta un elemento chiave nella figura artificiale:



animazione dell'inanimato e incessante interrogazione sulle relazioni tra umano e non umano.

Definito dall'artista francese «un cantiere fotografico», il percorso prende l'avvio da un primo lavoro, commissionato a Laloy dall'associazione Thema per l'immagine di copertina della rivista "[Manip](#)".

Non è forse irrilevante il fatto che soggetto della prima fotografia della serie sia il figlio di Alice.

L'artista racconta come, una volta realizzata, questa immagine la inquietasse profondamente, oltrepassando le sue consapevoli intenzioni. Sin d'ora ritorna qualcosa del Mito: lo stupore di Geppetto di fronte all'inestricabile fusione di umano e non umano (vegetale).

Sulla scorta di questa immagine generatrice, nell'artista francese scaturisce immediato il desiderio di riflettere sul marionetta iperrealista (in Francia adottata da compagnie d'eccellenza di questo universo, per esempio Berangère Vantusso o Gisèle Vienne), intraprendendo la sfida a lavorare su ciò che si dà a vedere come più reale dell'iperreale.

Questo gioco di specchi muove dal nodo cruciale di ogni riflessione (e pratica) sulla Marionetta, il terreno mobile, inquietante e vitalissimo del dialogo tra animato e inanimato, tra l'umano e l'oggetto:

Je m'exprime avec l'objet, le pantin, la matière brute et la machine. Ces outils me sont familiers. J'aime les transpositions qu'ils proposent. Ils ouvrent un champ de projection qui m'interpelle. Je questionne l'animé dans l'objet et dans la machine. In *Pinocchio(s)* si tratta di interrogare l'inanimato che pertiene all'organico, l'inerte nell'umano. «QUOI est-ce qui vit ? Qu'est-ce qui fait 'objet'?

Attraverso la lente della fotografia, *Pinocchio(s)* interroga le frontiere tra le cose e il vivente.

Diremo subito che la raffinatissima operazione di Alice Laloy trova un punto preciso al quale affidare la complessità di questi motivi: gli occhi (con tutto il carico percettivo, simbolico, tematico, fisiologico che l'organo della visione porta con sé).

In sintesi, l'artista mette in atto situazioni nelle quali lavora fotografando bambini come marionette. Ma tutto il processo creativo è un'azione performativa di grande pregnanza e intensità, il cui esito si condensa nell'immagine finale, che 'ci riguarda' producendo un effetto straordinario.

Seppure in situazioni diverse, il lavoro consiste nell'incontro con il bambino/la bambina, nella sua preparazione dal punto di vista posturale e nell'ambientazione entro lo spazio prescelto; quindi, processo fondamentale, nel lungo rito del trucco. Tutto il corpo viene imbiancato, a



Fig. 1. *Pinocchio 1.4*. Younes Marwane Moulai. Assistant maquillage: Arzou Cerran. Atelier peinture Hear (Strasbourg) © Elisabeth Carecchio & Alice Laloy



Fig. 2. *Pinocchio 1.6*. Lilou Bentz – *Pinocchio 1.7*. Aloé Misbach-Senna. Assistant maquillage: Marie Carrere. Atelier menuiserie Etienne Ayçoberry (Strasbourg) © Elisabeth Carecchio & Alice Laloy



Fig. 3. *Pinocchio 2.1*. Fatoumata Soumaré (École Paris Bercy) © Elisabeth Carecchio & Alice Laloy



Fig. 4. *Pinocchio 4.5*. Nolan Bigot – *Pinocchio 4.6*. Lilou Brion. Arenam – garage solidaire – Charleville Mézières © Alice Laloy



produrre un effetto di delicata 'materialità'. I vestiti indossati sono quelli quotidiani dei bambini.

Centro irradiante dell'immagine, gli occhi, finestra dell'anima, vengono poeticamente chiusi: sulle loro palpebre Alice disegna con il maquillage occhi dipinti e li dota di finte ciglia. L'effetto è spiazzante, per i delicati e mobili equilibri che si creano tra la fissità dello sguardo e l'ambiguità sulla reale condizione del corpo. Il mezzo apparentemente più 'fermo', la fotografia, acquisisce una sorta di movimento interiore, sottile, ambiguo, che non cessa di interrogarci sul grado di verità e di affidabilità della nostra percezione (vale la pena ricordare che uno spettacolo recente, [Sous ma peau/sfu.ma.to/](http://Sous.ma.peau/sfu.ma.to/), lavora magnificamente intorno a questo tema):

Le médium photographique permet de figer, immobile, la fraction du temps où le trouble prédomine. À l'origine de ce travail, le conte de Collodi revisité. La métamorphose: de l'enfant-Objet à la figure de l'enfant. Dans le conte, le pantin devient Humain. [...] Chaque enfant porte sur ses yeux clos un regard peint. Chacun laisse voir une part invisible de soi. Chaque image est une nouvelle tentative de saisir de plus en plus subtilement la frontière ténue qui existe entre statut d'Objet et le statut de Sujet.

Sul capo e alle giunture (caviglie, ginocchia, polsi, gomiti, con possibili varianti) vengono applicati i fili della marionetta. Sono fili abbandonati, o piuttosto lasciati; le figure vivono interamente della loro presenza, non lasciano immaginare un marionettista.

Le riscritture e interpretazioni di Pinocchio sono infinite, numerosissimi anche i lavori teatrali tratti o ispirati a quel che va considerato un mito. Spesso però Pinocchio ne costituisce il nodo tematico, quando non semplicemente narrativo. In questo caso l'incontro con Pinocchio corrisponde invece all'urgenza di riflessione sulla Marionetta nelle sue declinazioni contemporanee. Pinocchio diventa il motore di una ricerca che interroga la parte inanimata dell'umano, e la metamorfosi il segno di una processualità di un 'fare' differente.

*Pinocchio(s)* ha la struttura di un itinerario, come quello delle stazioni del percorso di formazione e metamorfosi che sta al cuore dell'opera di Collodi, e coinvolge soggetti diversi. La prima serie, *Pinocchio 1.1 à 1.7* [figg. 1-2], ha visto la luce a Strasburgo nel febbraio 2016, con sedute individuali, e ha coinvolto un gruppo di un centro sociale (in collaborazione con il TJP-CDN d'Alsazia), la fotografa Elisabeth Carecchio e gli allievi della scuola di *maquillage* dell'istituto Candice Mack; la serie *Pinocchio 2.1 à 2.7*, dell'aprile 2016 [fig. 3], è stata realizzata con alcune classi della scuola Paris Bercy (in collaborazione con Le Mouffettard - Théâtre des Arts de la Marionnette). Ma le *séances* prevedono anche incontri più circoscritti, dove il bambino è accompagnato dai genitori, che partecipano così all'e-



Fig. 5. *Pinocchio 4.7*. Naïla Boudi - *Pinocchio 4.8*. Déléna Djattit. Atelier serrurerie de la ville de Charleville Mézières © Alice Laloy



Fig. 6. *Pinocchio 0.0*. Elliott Sauvion-Laloy. Atelier © Alice Laloy





laborazione del progetto. La terza serie, in corso, prosegue la modalità 'individuale'. La quarta serie, *Pinocchio 4.1 à 4.8*, [figg. 4-5], è stata esposta a Charleville-Mézières da luglio a settembre 2017, nel quadro e in collaborazione con il più celebre festival del mondo dedicato alle arti della marionetta (Festival International des Arts de la Marionnette), con un centro ricreativo e laboratori professionali o associazioni cittadine. Parallelamente a *Pinocchio's*, Alice lancia *Geppetto*, un'inchiesta rivolta ai marionettisti sulla vera ragione che li ha indotti a fare questo mestiere.

Spinta dall'urgenza di portare oltre il lavoro sulla disarticolazione, Alice ha cercato un contesto con una fortissima tradizione di contorsionismo, dove esistessero scuole per quest'arte legata alla ricerca della bellezza e della perfezione. Da qui la fase ora in corso a Oulan-Bator, in Mongolia, dalla quale vedrà la luce la quinta serie.

Di solito è lei stessa a truccare i bambini; in alcuni casi, però, Laloy instaura collaborazioni, come in occasione della residenza a Strasbourg per quanto riguarda il trucco. Così per la fotografia, si avvale di Elisabeth Carecchio, ma ha sempre bisogno di tornare a scattare lei stessa.

La prima foto, *Pinocchio 0.0* [fig. 6], diviene presto una sorta di principio 'motore' che è anche riferimento per le fasi successive: Alice spiega come in genere non abbia bisogno di ricorrere alle parole per comunicare con i suoi giovanissimi collaboratori. Vedere le fotografie realizzate precedentemente fa loro intuire in modo immediato di che cosa si tratta, che cosa devono fare. Lo scoglio 'tecnico' maggiore sembra essere proprio la necessità di tenere gli occhi immobili.

Il luogo è un fattore importante: ogni 'performance fotografica' viene ambientata in uno spazio del fare: atelier, laboratori, officine (si vedano le didascalie delle immagini qui proposte); «endroits des possibles par la fabrication», come li definisce l'artista, in diversi casi alludono ai mestieri del teatro, come nel caso di una sartoria dove i manichini interloquiscono con le figure in/animate.

«Ogni foto è una sorta di performance»: l'oggetto 'fotografia' diventa il precipitato, la punta emergente e tangibile di un processo di creazione teatrale. Il lavoro con i bambini è un laboratorio e ha un tempo di 'allestimento'; l'ambientazione viene concepita come scenografia dove trovano posto oggetti eloquenti; il rapporto che si instaura tra artista e modello può essere assimilato a quello tra attore e regista. Lo spazio dell'immagine reca impresso su di sé il tempo del processo.

Potrebbe venire il dubbio che i bambini vengano 'manipolati': il processo in realtà invita a riflettere sul tema, senza cadere nell'errore di metterlo in atto. Alice segue con sensibilità il ritmo dei bambini, che è soprattutto un ritmo di concentrazione, differente da caso a caso. Interessante che si tratti di *one shot*, un unico scatto, in una sola *séance*, non si 'ripete', non si corregge. Non sarebbe consono al lavoro con i bambini, afferma Alice Laloy; «non c'è interpretazione», tutto è immediato, il processo esplicita la dimensione concreta del fare nel pre-



Fig. 7. *Pinocchio 5.3*. Gloria Kamdem. Atelier encadrement Philippe Durand (St Etienne) © Alice Laloy



Fig. 8. *Pinocchio 6.1*. Norah Durieux-Le Bars. Atelier Sonia Bosc - Des filles et des bobines (Dynamo, Montreuil) © Alice Laloy - *Pinocchio 6.2*. Lou Recordier-Guichard. Atelier Marjolaine Juste (Dynamo, Montreuil) © Alice Laloy



sente come istante del fluire. Il lavoro concreto sul corpo si dà prepotentemente alla nostra percezione, punto di 'fusione' tra immobilità e tensione al dinamismo [fig. 7].

Il risultato è 'dramma'. Il corpo è abbandonato senza produrre un effetto di violenza, di esercizio di potere. Il rapporto tra soggetto e oggetto allora, oltre che coincidere con la relazione animato/inanimato, chiama in causa la posizione dell'artista, il 'creatore'-Padre (Geppetto).

In tutto il lavoro di Alice Laloy esistono solide e sincere alleanze tra diverse creazioni. In questo caso, determinante per l'approdo a Pinocchio è un dittico di due spettacoli, *Batailles* (2012) e *Re-Batailles* (2013), dove la Marionetta/Manichino è convocata a esprimere il tema della caduta, nel ciclo di nascita e morte.

In particolare, in *Re-Bataille* (pensata come 'scrittura seconda' del precedente) la regista ricorre a Marionette realistiche [fig. 8]: la sua attenzione si concentra sulla somiglianza tra marionettista e marionetta. Motore è il motivo della caduta, quella dal ventre materno e quella che ci riporta all'indistinto. Tutta la nostra vita, dice l'artista, è il susseguirsi dei nostri tentativi di alzarci, segnati da questa alternanza tra caduta e sollevamento. La marionetta interviene in questo senso a livello sia metaforico, sia letterale.

Il tema della caduta non può farci resistere alla tentazione di un richiamo al celebre saggio di Kleist. Per Alice Laloy Pinocchio è emblema di un'origine e ha qualche cosa di arcaico. Nei suoi Pinocchi la delicata crisalide del trucco bianco rende la pelle diafana, involucro di corpi dotati della sincerità dell'infanzia: corpi che sono 'posture', non che assumono 'pose'.

Sono motivi che toccano tanto Kleist quanto Collodi. Pinocchio è incosciente, come la marionetta di Kleist; è innocente: Collodi non fa mai pesare su di lui una colpa, come se la sua condizione additasse una dimensione edenica, anteriore alla colpa originaria della quale disserta Kleist nel suo saggio. Il rapporto Pinocchio/Marionetta va dunque al di là di una questione di 'familiarità' fisica.

Pensando a diverse letture di Pinocchio, osserviamo che una questione primaria sembra essere l'abolizione dell'usuale distinzione tra infanzia ed età adulta, per ripristinare una condizione che riconosca la coesistenza di entrambe le dimensioni. Manganelli l'ha chiamata una «condizione intellettuale e fantastica, forse metafisica» (Manganelli, 1989, p. 106). Carmelo Bene dedicava il suo Pinocchio «all'infanzia di qualsiasi età», e aggiungeva che si trattava di «un monito ai cosiddetti adulti a decrescere» (Bene, 1981, p. 112). Harold B. Segel, che a Pinocchio intitolava un articolato percorso sulla Marionetta nelle Avanguardie (Segel, 1995), evidenziava l'entusiasmo per la dimensione dell'infanzia come antidoto al conservatorismo borghese. Lontana dall'idea di una incarnazione del burattino selvatico nel bambino borghese, la metamorfosi interroga le ragioni dell'umano e del suo apparentarsi alle Cose.

### *Pinocchio(s)* di Alice Laloy – La Compagnie S'appelle reviens

Concezione: Alice Laloy. Fotografie: Elisabeth Carecchio e Alice Laloy. Produzione: La Compagnie S'Appelle Reviens; co-produzione: Festival International des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières, DRAC Alsace Lorraine Champagne Ardenne. Con il sostegno di TJP-CDN d'Alsace e di Le Mouffetard – Théâtre de la Marionnette à Paris.

*Oltre che dal dossier pubblicato in rete alla pagina della compagnia (<http://www.sappellereviens.com/spectacles/pinocchios/>), ho utilizzato le informazioni raccolte nel corso di un incontro con Alice Laloy in occasione del Festival di Charleville-Mézières, il 17 settembre 2017. La ringrazio della amabilissima generosità nel condividere il suo progetto.*



## Bibliografia

- C. BENE, *Pinocchio (Storia di un burattino) seguito da Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza di Giancarlo Dotto, foto di Cristina Ghergo*, Firenze, La Casa Usher, 1981.
- I. CALVINO, 'Ma Collodi non esiste', *la Repubblica*, 19-20 aprile 1981.
- C. COLLODI, *Pinocchio (Storia di un burattino)*, illustrata da E. Mazzanti, Firenze, Paggi, 1883, ristampa anastatica Firenze, Giunti, 2002.
- G. GASPARINI, *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e pensiero, 1997.
- C. GRAZIOLI, 'Pinocchio, le rêve de théâtre', in *L'enfant au théâtre, numero monografico di Puck. La Marionnette et les autres arts*, 10, 1997, pp. 40-46.
- C. GRAZIOLI, D. PLASSARD (a cura di), *Humain-Non humain, numero monografico di Puck. La Marionnette et les autres arts*, 20, 2014.
- H. VON KLEIST, *Sul teatro di marionette, aneddoti, saggi*, a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Pocar, Parma, Guanda, 1986, pp. 29-37.
- G. MANGANELLI, *Pinocchio. Un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1982.
- G. MANGANELLI, *Carlo Collodi: Pinocchio*, in *Id., Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 106-109 (apparso su L'Espresso nel 1968).
- H. B. SEGEL, *Pinocchio's Progeny*, Baltimore, Hopkins University Press, 1995.
- R. TESSARI, *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio, 1982.



#### 4.7. *L'Inferno di Pinocchio per Antonio Latella*

di Arianna Frattali

«Ciò che deve avvenire è già. Ogni albero si riconosce dal frutto»: con queste parole pronunciate da Mastro Ciliegia con fattezze da Fata turchina si apre il *Pinocchio* di Antonio Latella, enucleando subito il tema portante dell'intero spettacolo: il rapporto padre/figlio, più archetipicamente individuato come la questione della discendenza (e dello scontro generazionale). Perché il mito edipico – ben lontano da costituire solamente la complicazione di un percorso di crescita individuale all'interno del nucleo familiare (questo almeno nella chiave psicoanalitica che ha gettato luce retrospettiva sulle opere del passato) – rappresentava invece un punto dolente nella costituzione della società civile del mondo antico e non solo, incarnando mimeticamente sulla scena le incognite della successione e dell'eredità. È chiaro dunque, sin dall'esordio, che la gigantesca falegnameria avvolta nell'oscurità in cui si svolge la prima parte dell'azione scenica [fig. 1] iscrive la vicenda del famoso burattino in un orizzonte tragico, ben lontano dai colori da cartone animato della celebre produzione Disney.

Latella non tradisce comunque lo spirito della scrittura originaria, se il romanzo di Carlo Lorenzini (in arte Collodi) era nato per essere pubblicato a puntate su un giornale per ragazzi, concludendosi, nelle intenzioni dell'autore, con la morte del burattino stesso, che penzolava impiccato dalla Quercia, per mano del Gatto e della Volpe. Un macabro finale che Collodi fu costretto a cambiare sotto l'insistenza dei piccoli lettori desiderosi di una sorte migliore per il loro beniamino. Così, lo scrittore toscano diede seguito a quella che, con probabilità, inizialmente non era una fiaba per l'infanzia e inserì nuove peripezie nella vita dell'irrequieto protagonista, coronandole con un lieto-fine centrato sulla sua metamorfosi da bambino di legno a bambino in carne ed ossa.

Il tema della morte, declinato attraverso il concetto di metamorfosi, o rinascita a nuova vita, percorre quest'opera-monumento della letteratura italiana, con oltre duecento-quaranta traduzioni in lingua straniera, numerosissime riscritture e trasposizioni visive, che vanno dalla musica al cinema, dal mondo dell'illustrazione e del fumetto al teatro stesso. Latella lavora quindi su una tradizione rappresentativa vastissima, misurandosi ancora una volta (dopo Eduardo, Goldoni, Williams) con un 'classico' della letteratura mondiale e andando ad analizzare in profondità il rapporto fra testo e messinscena. Oltre al tema del padre e della morte – ricorrenti nell'immaginario latelliano – il terzo nucleo tematico che emerge dallo scandaglio del lato prevalentemente 'oscuro' e sottomarino del testo collodiano, alla prova della scena, è quello metateatrale, che l'iper-esposizione dei meccanismi rappresentativi mette in evidenza. Molti sono i momenti dello spettacolo in cui attori riflettono sulla funzione del teatro: le marionette di Mangiafuoco disquisiscono a lungo sulla concezione di battuta come testo mandato a memoria, mentre il monologo all'improvvisa di Mangiafuoco [o Geppetto] (Massimiliano Speziani, che interpreta anche il personaggio di Geppetto [o Mangiafuoco]) si concentra sull'illusorietà dell'idea di personaggio.

Da un'esigenza mimetica – e dunque rappresentativa – nasce l'idea di Mastro Geppetto: costruire un burattino di legno capace di stupire un pubblico vasto con le sue evoluzioni e lasciare traccia di sé, assicurandosi una discendenza. In questa lettura scenica del testo di Collodi prevale sicuramente la prima motivazione, mentre nello sceneggiato televisivo



di Comencini – che pure Latella richiama nella concitata dizione di Pinocchio con *leitmotiv* «babbo, babbino» – il Geppetto/Manfredi si appigliava tristemente alla seconda, palesando un desiderio di paternità negata. Qui il padre/falegname appare invece affamato di profitti e notorietà; un padre-padrone ansioso di possedere, chiudere, sfruttare la propria creatura, negandola all'esterno e imprigionandola nel futuro che ha in mente per lui. Alle sue spalle, una Fata turchina che si serve di emissari, tra cui Mastro Ciliegia (interpretato dalla stessa attrice, Anna Coppola), per assecondare il suo folle progetto creativo: avere da morta quello che non ha avuto in vita, un figlio. Vecchia regina dei fenomeni da baraccone, architetta tutto dall'inizio: morte e salvezza della sua creatura, che nutre, continuamente, per sopperire al desiderio smodato di un figlio ribelle, il quale si strozza quando cerca di emettere il suono della parola 'mamma'. In questa lettura di *Pinocchio* (consigliata a partire dai 14 anni) il protagonista, infatti, risucchiando schizofrenicamente il tentatore Lucignolo in quello stato aurorale della coscienza che porta spesso i bambini a mimare il proprio 'lato oscuro' e a dar vita a un amico immaginario, incarna e mima sulla scena un'infanzia negata, sfruttata, stuprata da un mondo adulto malato di egocentrismo e affamato di emozioni, che spera di vivere o di ri-vivere attraverso i propri figli.

Molti elementi della costruzione scenica concorrono a creare nello spettatore la sensazione di trovarsi catapultato all'interno di una vera e propria tragedia della creazione, che produce però una catarsi solo parziale, poiché dal collasso del vecchio ordine non ne scaturisce uno nuovo. Nel finale, un Pinocchio cresciuto si confronta con Geppetto seduto davanti a una tavola imbandita, cercando di risolvere le storture di una relazione mancata. Ma Geppetto è morto nella pancia della balena e nessun reale confronto è ormai possibile perché quello seduto al tavolo posto al centro della scena si rivela essere, a sua volta, un fantoccio, un corpo senza vita; il Pinocchio cresciuto ha solo sognato di poter fondare un nuovo ordine familiare e può ripetere meccanicamente al suo naso «cresci», sperando, questa volta, che la realtà si trasformi in finzione. Soluzione in parte condivisa (seppure con modalità sceniche differenti) da Carmelo Bene, che concludeva la sua opera-concerto ispirata alla vita del burattino con la follia di Geppetto nella pancia della balena, affidando al dispiegarsi della pura *phoné* l'azione impossibile, bloccata, del falegname.

Latella costruisce così la sua visione di *Pinocchio* su una tradizione che si esprime per metafore visive e suggestioni sonore, ma anche su un testo-guida forte la cui riscrittura a più mani con Federico Bellini e Linda Dalisi si concentra su nuclei archetipici e fortemente dramma-



Fig. 1 *Pinocchio*, regia di Antonio Latella (2017) ©Brunella Giolivo / Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



Fig. 2 *Pinocchio*, regia di Antonio Latella (2017) ©Brunella Giolivo / Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



Fig. 3 *Pinocchio*, regia di Antonio Latella (2017) ©Brunella Giolivo / Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



tici del testo stesso, come la morte, la violenza, la follia, l'amore (in questo caso mancato). La sua messinscena apre un dialogo col passato, problematizzando – come già osservato per altre produzioni (Mazzocchi, 2016) – la questione delle fonti e usando parallelamente, come materiali di lavoro, il testo originario e la sua storia sulla scena; partendo da questi presupposti, l'uso fortemente intertestuale dei codici dello spettacolo riattiva la memoria storica dello spettatore, ponendolo in una posizione di scacco tra quello che realmente ricorda del burattino e quello che vorrebbe ricordare.

In questo *gap* si colloca l'attore, il suo corpo, la sua disponibilità a mostrarsi parte di un processo creativo che può suscitare in chi guarda repulsione o empatia; di qui i movimenti a scatti, le acrobazie, la *phoné* convulsa, a volte bloccata, i momenti di isteria, persino l'invettiva toscana con turpiloquio, che ci riporta al *Cioni Mario* di Roberto Benigni. Il performer, Christian La Rosa, conduce una maratona quasi solitaria di tre ore, mostrando il proprio lavoro nel suo concreto farsi e occupando, così, sulla scena, quello scomodo campo di tensione che si colloca tra creare e fare. Questo percorso di laboriosa negoziazione – col pubblico e col regista – del proprio ruolo all'interno dello spettacolo sembra concretizzarsi nella metafora visiva del grosso ceppo stretto al petto [fig. 2], scoria di un personaggio da cui non riesce a separarsi e retaggio di una seconda natura che non vuole del tutto eliminare.

Ancora una volta, il regista di origini campane affronta dunque il testo guida con un linguaggio scenico contemporaneo: il romanzo di Collodi costituisce infatti una suggestione iniziale da cui si origina una vera e propria riscrittura drammaturgica (in questo caso a più mani) che lascia libero spazio ai tempi e alle modalità suggerite dalla prova della scena. La costruzione di spazi visivi e d'azione non realistici e l'iper-esposizione di elementi che rivelano la finzione teatrale, come fari e macchinari a vista, impediscono allo spettatore di lasciarsi trasportare da qualsiasi forma di illusione, mantenendo una posizione costantemente vigile e critica rispetto a ciò che vede e ascolta.

Le didascalie ambientali si trasformano in oggetti che riproducono, a volte ipertroficamente, i segni verbali del testo; pertanto, un gigantesco tronco rotante campeggia nella falegnameria infernale di Geppetto [fig. 3] per poi trasformarsi in macchina mobile dalle molteplici funzioni [fig. 4]. Essa perfora la scena bidimensionale su cui Latella proietta le *silhouette* di attori che interagiscono raramente dal punto di vista prossemico, perché sono rari i momenti di comunicazione reciproca. Ma il vero Inferno è il viaggio di Pinocchio attraverso se stesso, metafora della crescita del bambino, che qui si può estendere all'uomo (oggi mai veramente 'cresciuto'), assumendo anche i connotati di una riflessione sulla creazione d'attore. L'anafora dantesca «per me» continuamente ripetuta e balbettata da Christian La Rosa allude forse al calvario creativo che il corpo attorico attraversa, offrendosi come catalizzatore di un processo che trasforma la realtà in finzione, o viceversa, in un mondo a misura d'adulto che sembra aver ormai perso la capacità di proteggere e compattare (nel senso latino del termine).



Fig. 3 *Pinocchio*, regia di Antonio Latella (2017) ©Brunella Gio-  
livo / Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

*Pinocchio*

drammaturgia Antonio Latella, Federico Bellini, Linda Dalisi

regia Antonio Latella

scene Giuseppe Stellato, costumi Graziella Pepe

musiche Franco Visioli, luci Simone De Angelis

con Michele Andrei, Anna Coppola, Stefano Laguni, Christian La Rosa, Fabio Pasquini, Matteo Pennese, Marta Pizzigallo, Massimiliano Speziani

produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

*Bibliografia*

M. GIOVANNELLI, 'Emma Dante e Antonio Latella al Piccolo Teatro', *Doppiozero*, 9 marzo 2017.

F. MAZZOCCHI, 'Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella', *Mimesis Journal*, 5, 2, 2016, pp. 103-117.

G. MURONI, 'Il Pinocchio di Latella tra memoria, menzogna e morte', *TeatroCritica*, 25 gennaio 2017.

R. MUSSAPI, 'Il Pinocchio di Latella scopre il dolore', *Avvenire*, 28 gennaio 2017.

G. RAGANELLI (a cura di), 'Far sembrare la verità la menzogna stessa. Conversazione con Antonio Latella', *Uzak. Trimestrale online di cultura cinematografica*, 14, 2014.

E. SANTOLINI, 'Il Pinocchio per adulti di mastro Latella', *La Stampa*, 19 gennaio 2017.

C. SEGRE, 'Intertestualità e interdiscorsività', in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

E. TIRELLI (a cura di), *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*, Bologna-Napoli, Caracò Editore, 2016.