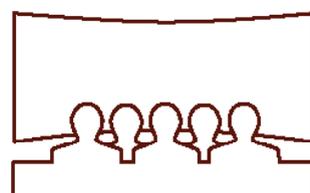


DI LEGNO E DI CARNE, PINOCCHIO FRA CULTURA MATERIALE E PERFORMANCE

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA



SCHERMII
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023

FIGURA-AZIONI CANZONETTISTICHE DEL CORPO DI PINOCCHIO: RICOSTRUZIONI DEL PERSONAGGIO REPLICANTE NELL'IMMAGINARIO NAZIONALE DALLA FORMA-CANZONE AL MUSICAL

Luca Bertoloni (ricercatore indipendente)

FIGURE-ACTIONS OF PINOCCHIO'S BODY: RECONSTRUCTIONS OF THE REPLICANT CHARACTER IN THE ITALIAN IMAGINARY. FROM THE SONG TO THE MUSICAL

In this essay we analyze the figurations of the character of Pinocchio within the Italian song-writing imaginary, studying them from a morphological, transmedia and sociosemiotic point of view, and considering as an epistemological horizon his status as popular and replicating character. From the analysis of this models, it emerges how its nature as a hybrid puppet in transformation represents the narrative shred that guarantees the cohesion of a transmedia ecosystem that evolves into song along a plural path, which manifests itself through relational tensions, visual expansions, and bodily and figurative overlaps, which solicit visual and performative elements. In this way Italian song contributes to the portrait of the transmedia Pinocchio, feeding its ecosystem through new and unprecedented access points and views.

KEYWORDS

Pinocchio; Imaginary; Italian song; Replicating characters; Transmediality

DOI

10.54103/2532-2486/20919

I. CANZONI, FIGURAZIONI E TRANSMEDIALITÀ

In che modo una forma come la canzone, ontologicamente priva di elementi visivi, può ricostruire gli elementi di un corpo? E come si comporta quando non deve creare un corpo *ex-novo*, ma si limita soltanto a ri-modulare in musica, parole e performance la corporeità, la figuratività, le metamorfosi e i movimenti di un personaggio molto noto come Pinocchio, nato peraltro in un testo che «ha [fortemente] risentito dell'apparato iconico [...] e delle immagini»¹? Basta a sé stessa oppure necessita dell'interpellazione intermediale di elementi di carattere para-extratestuale? E, in caso affermativo, con che elementi entra in relazione? Infine: esiste una via italiana alla traduzione canzonettistica di una figura che sin dalla prima ricezione de *La storia di un burattino* (1881) è diventata «patrimonio comune dell'identità culturale»² del Paese? E qual è stato il contributo delle produzioni canzonettistiche nella permanenza e nella trasformazione del personaggio nell'immaginario nazionale?

¹ Bonanni, 2020: XI.

² Pezzini; Fabbri, 2002: 159.

In questo saggio cercherò di rispondere, seppur a livello iniziale, a questi e ad altri interrogativi, applicando all'argomento dello studio – le figurazioni del personaggio di Pinocchio negli ecosistemi canzonettistici italiani in cui è protagonista³ – quella prospettiva mediologica e transmediale recentemente adottata dai *Popular Music Studies*⁴ secondo cui la canzone, assunta una forma mediatizzata, si configura come un dispositivo transmediale dotato di molteplici possibilità intermediali⁵ che la pongono in relazione con altre forme espressive come la letteratura e il cinema, da cui prende in prestito modalità narrative, personaggi e storie, contribuendo, tramite la sollecitazione di istanze traduttive, storiche e culturali, ad alimentare il medesimo immaginario. In particolare, considererò: da un lato il carattere figurale del linguaggio canzonettistico, emerso negli ultimi decenni lungo una traiettoria verbale e testuale, dal momento che la canzone è una «forma di racconto in versi»⁶ che, pur senza ricorrere direttamente alle immagini, genera alcuni processi di figurazione, ossia di figure-in-azione⁷; dall'altro la natura ecosistemica⁸ delle canzoni, che si manifesta in un «campo di possibilità di una nuvola di relazioni»⁹ tra oggetti medialmente differenti (canzoni, filmati, booklet, clip, spettacoli, copertine, ecc.) che dialogano tra loro superando il trittico musica-parole-performance tramite il coinvolgimento di linguaggi¹⁰ che sollecitano istanze soprattutto visive¹¹. In questi termini, infatti, anche le canzoni sottostanno a un regime di visibilità che si dà sostanzialmente come «traduzione figurativa del sapere sussistente tra i soggetti messi in gioco» (autori, interpreti, fruitori, produttori, ecc.), configurando gli stessi nuovi meta-testi come complessi ecosistemi «pop»¹².

Senza la pretesa di tracciare una mappatura completa della presenza del burattino nella canzone italiana, dopo aver individuato lo statuto transmediale del Pinocchio-personaggio vorrei inquadrare il carattere enunciativo-discorsivo degli ecosistemi canzonettistici che lo vedono come protagonista, analizzando da un

³ Luciano Curreri (2017: 11) nota come la figura di Pinocchio non abbia mai «smesso di essere lanciato, scagliato aldilà del capolavoro collodiano e riattualizzato, rianimato, trasformato da una ricezione parecchio birichina nutrita di storia, politica, propaganda, pubblicità oltre che di critica, letteratura, cinema, teatro, opera dei pupi, “canzonette”, fumetto (e chi più che ha, più ne metta)».

⁴ Si vedano in ambito italiano Spaziente, 2007; Sibilla, 2014; Cecchi, 2019; Bertoloni, 2020; Tomatis, 2021; Soldani, 2023; Bertoloni, 2024. Per un'applicazione più generica di questa prospettiva si vedano invece Tomatis, 2019; Bioni, 2020.

⁵ Per queste due nozioni si rimanda nello specifico a Bertoloni, 2020; Tomatis, 2021; Soldani, 2023.

⁶ Ortoleva, 2022: 323.

⁷ La sinergia tra «narrazione e figurazione» contribuisce infatti alla «costruzione di uno spazio visivo finalizzato a stabilire un senso che è un senso sociale, collettivo» (Speroni, 2004: 67).

⁸ Per l'applicazione della nozione di ecosistema nei *media studies* si rimanda a Bioni; Innocenti, 2013; Ugenti, 2016; Pescatore, 2018.

⁹ Cecchi, 2019: 22-23.

¹⁰ Sulla pluralità dei linguaggi della *popular music* si veda Sibilla, 2014.

¹¹ Diversi sono ormai i contributi che testimoniano una sorta di *visual turn* negli studi canzonettistici italiani: Buzzi, 2013; Bioni, 2020; Locatelli; Mosconi, 2021; Bertoloni, 2020, 2021, 2022a, 2023.

¹² Spaziente, 2007: 52-53.

punto di vista morfologico¹³ e sociosemiotico¹⁴ le sue trasmutazioni da un testo in cui «la ricchezza figurativa e le particolari costruzioni semantiche in cui essa si articola e si dispiega sono centrali»¹⁵ all'universo della canzone italiana. Infine, si osserverà come la complessità dei testi pop che lo vedono come protagonista riconfiguri e ricostruisca in modo originale quei tratti fisici e morfologici che, secondo una nota espressione di Paolo Fabbri, hanno contribuito all'elaborazione di un fecondo e rizomatico immaginario¹⁶, nonché al mitismo della sua figura¹⁷.

II. PINOCCHIO COME PERSONAGGIO POPOLARE E REPLICANTE

I principali studi dedicati all'universo di Pinocchio hanno messo in luce sia la pluralità frammentaria dell'opera originale, al contempo una e bina come il burattino¹⁸, che soprattutto quella del loro personaggio protagonista, dotato di una natura duplice, umana e lignea, mobile e fissa, metamorfica e seriale¹⁹. Questi lavori evidenziano come tali caratteristiche abbiano coinciso con quella feconda capacità generativa che ha dato origine alle pinocchiate, «legioni di testi che riprendono il personaggio creato da Carlo Collodi»²⁰, studiate da un punto di vista pinocchiesco e pinocchiologico²¹ per indagare i gradi d'adattamento rispetto all'opera originale, a livello sia macro-testuale che delle singole sequenze, nonché i processi di mediazione coinvolti. L'impressionante mole di trasposizioni è andata nel tempo a coinvolgere sfere mediali differenti, dando origine a un complesso ecosistema transmediale retto dalla presenza del corpo ibrido e duplice del protagonista, che funge sia da polo attrattore della narrazione che da garante di una coesione altrimenti fortemente dispersiva e frammentaria: i personaggi e le situazioni collodiane, migrando da *Le avventure*, entrano così in una nuova e articolata narrazione transmediale in cui si ritagliano spazi autonomi rispetto al testo originale, configurandosi anche come nuove matrici per le trasposizioni successive.

Rifacendoci all'apparato teorico di Sara Casoli, che ha studiato la morfologia delle migrazioni televisivo-seriali dei personaggi, possiamo osservare come i protagonisti del mondo di Pinocchio si configurino come «transtestuali e transfinzionali, [poi]ché attraversano con estrema facilità i confini testuali e mediali per entrare a far parte del bagaglio culturale della nostra società sulla base della resilienza del loro nucleo identitario»²², continuamente esposto, discusso e ri-negoziato

¹³ In linea con molti degli studi che si sono occupati delle traduzioni intersemiotiche de *Le avventure* (Pezzini; Fabbri, 2002, poi riaggiornato nel 2012; Catelli; Scattina, 2015; Curreri, 2017).

¹⁴ Spaziante, 2007; Sibilla, 2014.

¹⁵ Pezzini; Fabbri, 2002: 12.

¹⁶ Sulla nascita dell'immaginario pinocchiesco a partire dalle immagini de *Le avventure* si veda Bonanni, 2020.

¹⁷ Fabbri, 2012: 221.

¹⁸ La definizione di Pinocchio come uno e bino risale a Garroni, 1975.

¹⁹ Mi riferisco a molti dei saggi contenuti in Pezzini; Fabbri, 2002; Curreri, 2017; Catelli; Scattina, 2017. La definizione del Pinocchio in serie risale a Marco D'Angelo (Pezzini; Fabbri, 2002: 91).

²⁰ Curreri, 2017: 11.

²¹ Si veda la riflessione in Marrone, 2002: 257.

²² Casoli, 2021: 281. La studiosa rielabora la definizione di personaggio sociosemiotico già di Marrone, 2003.

da una serie di «trasformazioni iconiche e narrative»²³. Nel caso di Pinocchio, il suo statuto morfologico sembra oscillare tra i caratteri del personaggio popolare e di quello replicante: essendo rapidamente «uscito dalla sfera testuale per imprimersi nell'immaginario collettivo»²⁴ grazie a un connubio tra una «morfologia "semplice", che lo rende ripetibile e facilmente identificabile, e un sistema relazionale particolarmente complesso, in grado di generare un mondo narrativo che riunisce narrazioni disperse su vari testi e media»²⁵, Pinocchio è senza dubbio un personaggio popolare, ma è anche replicante poiché appare continuamente rimodellato «dalla sua particolare morfologia, dalla sua iterazione su testi e media differenti e dalla sua ricorsività nell'immaginario culturale, in modo da trasformarsi in entità autonoma rispetto alla matrice narrativa che lo ha generato»²⁶. Questa condizione ibrida fa sì che i nuovi Pinocchio non si configurino come mere copie dell'originale, ma appaiano «morfologicamente differenti»²⁷ da esso, pur mantenendo un «qualcosa di tipicamente pinocchiesco»²⁸ che permette al pubblico di riconoscerli; questi tratti, di volta in volta adattati alle scelte narrative e formali, alle singole *intentio auctoris*, alle necessità comunicative delle rielaborazioni, ai target a cui si rivolgono e alle modalità di fruizione sollecitate, fanno sì che Pinocchio sia sempre Pinocchio «senza perdere la propria identità»²⁹ anche laddove magari non si chiama neanche Pinocchio. I tratti della morfologia semplice «che rendono [Pinocchio] inconfondibile»³⁰ sono ben noti. Si tratterà ora di capire come il dispositivo canzonettistico lavori su di essi, e in che modo generi nuove concatenazioni discorsive che sollecitano elementi extra-canzonettistici per ri-negoziare la corporeità e la figuratività del rizoma collodiano.

III. PROCESSI DI RICONOSCIMENTO: IDENTIFICAZIONI NARRATIVE E ICONICHE

Le canzoni e gli albumi dedicati a Pinocchio si relazionano al suo universo tramite un processo identificativo di riconoscimento o narrativo, ossia associando la storia raccontata in canzone a quella di Pinocchio, o iconico, associando un'immagine reale del burattino ai prodotti materiali che ospitano le canzoni³¹. In entrambi i casi, l'icona pinocchiesca impressa nell'immaginario viene sia sollecitata che ri-negoziata.

L'identificazione narrativa appare garantita da una serie di link intertestuali disseminati negli ecosistemi che permettono di connettere diegeticamente le nuove storie con la matrice collodiana, considerata dagli autori delle canzoni come

²³ Catelli; Scattina, 2017: 259.

²⁴ Casoli, 2021: 247.

²⁵ Casoli, 2021: 247.

²⁶ Casoli (2021: 196) usa proprio Pinocchio come archetipo dei personaggi replicanti, i quali «come novelli Pinocchio, pur essendo nati nei panni di marionette al servizio dell'industria culturale, sono stati capaci di tagliare i fili che li legavano alla propria matrice, guadagnandosi la facoltà di valicare i bordi [...] del loro universo narrativo e semantico di appartenenza senza perdere la propria identità».

²⁷ Casoli, 2021: 283.

²⁸ Pezzini; Fabbri, 2002: 10.

²⁹ Casoli, 2021: 285.

³⁰ Pezzini; Fabbri, 2002: 10.

³¹ I due processi possono anche sovrapporsi l'uno all'altro.

parte di un comune patrimonio condiviso del pubblico a cui si rivolgono. Il principale elemento ripreso è la natura di legno del corpo di Pinocchio³², ricostruita innanzitutto (e soprattutto) da elementi verbali, come «Nel suo corpo di legno batte un cuore», *Terzo quadro. L'incontro* (Latte e Miele, 1973); «Naso di legno, cuore di stagno, burattino», *Pinocchio, perché no* (Carla Vistarini, 1980); «Sono Pinocchio / un tipo eccezionale / di legno son fatto / di ciliegio originale»³³, *La canzone di Pinocchio* (Carlo Rossetti³⁴, 2012), talvolta anche dissacranti, come nel brano di Elio e le Storie tese *Burattino senza fichi* (2019), in versi come «Godrei molto con un cazzo / ecco che il mi' babbo me lo fa: / sono un nuovo burattino / con il mio legnetto novità». Più raramente la ricostruzione è assegnata agli elementi musicali, che riescono a restituire con le partiture la rigidità del movimento legnoso del corpo del burattino soltanto nei casi in cui all'interno del brano stesso (o dell'album) si osserva un respiro narrativo più ampio: è il caso, per esempio, sempre del brano di Elio e le Storie tese, dove la musica riempie interi segmenti narrativi come quello della realizzazione del membro di legno per il burattino da parte di Geppetto, collocato tra il primo e il secondo blocco di versi cantati, all'interno del quale viene ricostruito il movimento della sega con un sapiente arrangiamento di pianoforte e batteria. Il corpo di legno è dunque anche in canzone quel medium che garantisce il processo di riconoscimento: in questo modo lo statuto materiale del burattino si configura come lo specifico «brandello» narrativo del suo «nucleo identitario [...] scarno e minimale»³⁵ che gli consente di replicarsi in narrazioni diverse pur senza correre il pericolo di non essere riconosciuto. Tale condizione legnosa rende il personaggio un immobile e fisso polo attrattore di una narrazione intorno a cui gravitano tutti i personaggi secondari³⁶, che tuttavia non sono mai descritti nei loro aspetti figurati, poiché basta citarne il nome per evocare sia la funzione in relazione al burattino, che i segmenti diegetici in cui sono protagonisti. Questi frammenti vengono talvolta espansi dalla narrazione canzonettistica, andando a occupare interi brani e nuovi spazi narrativi: così accade per esempio al Grillo Parlante, che dalle quattro occorrenze circoscritte del romanzo assume negli ecosistemi canzonettistici una valenza narrativa autonoma che si esprime sia in semplici citazioni, come quella nel musical-canzone degli Oblivion *Pinocchio in sei minuti* (2013)³⁷, che in intere

³² Più rara in canzone la messa in scena della genesi pinocchiesca, limitata nel nostro corpus al solo concept album dei Pooh e alla sua trasposizione in musical (il cui brano incipitario recita: «C'era una volta un albero al vento / di mille anni e più / ma la tempesta lo prende in testa / e i rami vanno giù», *C'era una volta*, Pooh, 2002), laddove invece Elio si limita, come visto, al racconto della genesi del membro che sessualizza un corpo per sua natura completamente asessuato. Pinocchio viene considerato in canzone come un'entità già costituita, di cui non è necessario descrivere la nascita.

³³ Con una traslazione dal personaggio di Mastro Ciliegia, che peraltro sparisce completamente in tutte le altre traduzioni canzonettistiche, alla specifica natura del legno che ha dato origine al burattino.

³⁴ Vengono citati in questo caso gli autori dei testi.

³⁵ Casoli, 2021: 288.

³⁶ Estrapolati, più che dalla matrice originale, dalla loro migrazione nelle riscritture: sono infatti limitati al Gatto e la Volpe, Lucignolo, la Fata Turchina, il Grillo Parlante e Geppetto.

³⁷ Nel mini-musical degli Oblivion il Grillo Parlante si presenta sulle note di *Per colpa di chi* (Zuccherò, 1995) trasformando il gallo del testo originale («Funky Grillo / faccio il saputello stamattina») anche tramite il suo specifico verso («a forza di cri cri cri cri»). Per una riflessione su questa specifica modalità di mediazione canzonettistica rimando a Bertoloni, 2022b.

canzoni, come *Tu grillo parlante* (1977) di Edoardo Bennato, o *Il grillo parlante* (2003) dei Pooh. Questa nuova autonomia narrativa eredita i caratteri della codificazione disneyana di carattere topicalizzante, affidata nell'incipit del classico del 1940 proprio all'enunciazione performativo-canonistica di *When You Wish Upon a Star*, che proietta la figura nell'immaginario configurandolo come un'estensione fisico-corporea e psicologica del burattino tale da soppiantare la rappresentazione collodiana senza bisogno di raccontare una storia che si cela dietro la sola presenza del personaggio.

L'identificazione iconica avviene invece tramite il supporto diretto delle immagini, sollecitate sia in ecosistemi ricchi di riferimenti verbali espliciti che in altri in cui questi ultimi sono assenti o sono impliciti e nascosti. Lo possiamo notare per esempio nel percorso di destrutturazione vissuto da *Il tema di Pinocchio* o *Birichinata*, che accompagna le apparizioni del personaggio di Pinocchio nello sceneggiato di Luigi Comencini del 1972, *Le avventure di Pinocchio*: al brano musicale, che già da solo restituisce – grazie alla specifica partitura di Fiorenzo Carpi e al suo frizzante arrangiamento – l'irrequietezza e il perpetuo movimento del bambino protagonista, viene poi aggiunto un testo che lo trasforma nella canzone del 45 giri *La storia di Pinocchio*, pubblicato nel maggio del 1972 in concomitanza con la trasmissione dell'ultimo episodio della serie. Nel lato A è contenuto il brano conclusivo dello sceneggiato, cantato da Nino Manfredi sulle note del tema di Geppetto, mentre nel lato B trova spazio proprio *Andrea pinocchio*, versione con le parole della *Birichinata* (interpretata dallo stesso Andrea Balestri, Pinocchio della serie), che ha codificato definitivamente la fruizione canzonettistica del tema musicale, come possiamo notare anche dalle sue numerose riproposizioni su piattaforma. La sua vita però non si ferma qui: dopo la messa in onda televisiva il brano vive un percorso autonomo e indipendente venendo re-interpretato in numerose cover che mantengono la melodia originale e la sua frenesia, ripresentando quell'incedere che restituisce musicalmente l'agitazione del personaggio dello sceneggiato. Poi, perse di nuovo le parole, funge da base per una serie di remix indirizzati a più pubblici, da quei bambini ormai cresciuti che nei primi anni Settanta avevano visto lo sceneggiato e nel cui immaginario d'infanzia era ben impresso il tema, fino ai bambini degli anni Novanta, attirati *ex-novo* dal personaggio di Pinocchio anche grazie alle ristampe in VHS del classico Disney (che ricollocano il burattino al centro dei consumi culturali degli italiani e dell'immaginario [inter] nazionale), e ai bambini degli anni Duemila, per i quali le ultime cover rappresentano o una porta d'accesso all'universo transmediale o, semplicemente, una delle sue espansioni intermediali. Il primo di questi remix risale proprio agli anni Novanta ed è compreso in un disco intitolato *Pinocchio Remix*, realizzato da *Pin-Occhio* e prodotto da *la-Pin-production*, pseudonimo dietro cui si nascondono i dj italiani Marco Biondi, Maurizio Castelli e Nicolas Savino, i quali successivamente, nel 1993, realizzano con la stessa "etichetta" una serie di altri vinili sempre a tema Pinocchio, con ulteriori remix sia della *Birichinata* che di altri temi di Carpi, come quello di Geppetto o di Lucignolo. Negli anni Duemila si affacciano invece nuovi remix, tra cui quello del 2002 del notissimo dj Gabry Ponte, all'interno del quale sono inseriti alcuni nuovi segmenti verbali (che restituiscono ancora la duplice materialità del burattino, come si può notare dall'incipit recitato: «Un dì / nella sua bottega un falegname / parlava con

Figg. 1-2 -
Booklet e fronte del CD
"Pinocchio", Pin-Occhio,
la-Pin-production, 1992.



un pezzo di legname»), o quello del 2021 firmato dal dj AlexWays, indirizzato espressamente ai bambini. Questi remix fanno a meno sia delle parole che della citazione del nome di Pinocchio (come fa anche Gabry Ponte), pur senza far venir meno il processo di riconoscimento, dal momento che portano con sé, grazie alla loro natura replicante, «uno sfondo enciclopedico [...] sempre potenzialmente riattivabile»³⁸, che attinge innanzitutto alle sue occorrenze originali nello sceneggiato di Comencini, ma poi si nutre di una nuova relazione ecosistemica con alcuni elementi visivi, come si può notare dalla copertina del vinile del primo remix del 1992, che conferma l'aderenza iconica all'universo pinocchiesco anche grazie al ricorso a disegni di bambini e a una grafia infantile (*figg. 1-2*). L'identificazione iconica entra così in relazione con il puro elemento musicale, che da solo, senza le immagini, fatica a restituire il carattere del corpo di Pinocchio nonostante lo sforzo compositivo di Carpi: gli elementi iconici si saldano allora transmedialmente a quelli musicali, garantendo il processo di riconoscimento e sedimentandolo nell'immaginario e nel panorama mediale. Come si è già accennato, il processo di riconoscimento iconico invece si manifesta soprattutto nella presenza delle forme del "pinocchionema", un corpo fatto di legno, snodabile e con il naso allungato, che compare a livello paratestuale in molti degli elementi visivi che affollano gli oggetti materiali degli ecosistemi canzonettistici dedicati a Pinocchio: ne sono un ulteriore esempio sia la copertina e il dorso del CD che contiene il concept dei Pooh (*fig. 4*), che recupera il *frame* dell'incipit disneyano (*fig. 3*)³⁹ rendendolo però meno plastico e più legnoso (in un disco che è disegnato già a sua volta come un pezzo di legno), che la copertina del concept di Heather Parisi *Io, Pinocchio* (1991) (*fig. 5*), dove il pinocchionema si sovrappone a un'immagine del volto da bambina della performer, che attua una risemantizzazione ancor più evidente nell'ascolto dei brani.

Questa specifica forma di aderenza visiva si presenta anche laddove l'icona subisce un ulteriore processo di destrutturazione che la allontana dagli stilemi del pinocchionema: si può osservare questo fenomeno nel concept album di Edoardo Bennato *Burattino senza fili* (1977), che rompe l'orizzonte di attesa dell'ascoltatore con una copertina straniante in cui non solo non è ritratto Pinocchio, che peraltro non verrà neanche mai nominato nei testi, ma mostra a livello enunciativo una trasfigurazione del burattino nel corpo del cantautore, ritratto in bianco e nero, seduto su una sedia in un ufficio vuoto mentre guarda verso l'alto come se fosse in cerca dei fili che lo comandano, anche se, come annuncia il titolo, è in realtà un burattino senza fili (*fig. 6*).

Laddove ci si aspetta il pinocchionema, Bennato posiziona invece il suo corpo in bianco e nero prefigurando la sua personale e allegorica lettura della vicenda di Collodi, e garantendo allo stesso tempo il processo di riconoscimento con quell'universo narrativo tramite una *tracklist* che offre, attraverso semplici citazioni verbali, un condensato di personaggi e situazioni de *Le avventure*, talvolta filtrate dalle nuove matrici⁴⁰ (2. *Mangiafuoco*, 3. *La fata*, 6. *Tu grillo*

³⁸ Dusi; Spaziante, 2006: 12.

³⁹ Il disegno del burattino appare nel libro che fa da sfondo ai titoli di testa del classico Disney.

⁴⁰ Soprattutto quella disneyana e quella di Comencini.



Fig. 3 - Il "pinocchionema" in uno dei frame iniziali di "Pinocchio", Disney, 1940.



Fig. 4 - Fronte del CD "Pinocchio", Pooh, Warner Music Italian, 2002.

Fig. 5 - Copertina del CD
"Io, Pinocchio", Heather
Parisi, Mercury Recors,
1991.



Fig. 6 - Copertina del CD
"Burattino senza fili",
Edoardo Bennato,
Ricordi, 1977.



parlante, 7. *Il gatto e la volpe*⁴¹), che rievocano una serie di link intertestuali garantendo presso il pubblico il riconoscimento iconico, anche se poi i contenuti devieranno rispetto ai materiali narrativi di partenza.

Una volta innestato il processo di riconoscimento, all'interno dei testi si aprono allora nuovi spazi di negoziazione del personaggio, che risultano molto differenti tra le forme brevi e quelle più estese.

IV. FIGURAZIONI NELLE FORME BREVI

Nelle forme brevi⁴² il personaggio di Pinocchio è di norma ri-negoziato in termini relazionali, allocutivi e attrattivi sia nei confronti degli altri personaggi che del pubblico. Per quanto concerne la relazione con gli altri personaggi, abbiamo già notato come il burattino, grazie al suo statuto morfologicamente semplice e sempre riconoscibile, funga da garante coesivo delle relazioni con i comprimari, nonché di tutte le sue stesse replicazioni. Più interessante, ora, notare come questa sua relazionalità corporea vada oltre i testi, interpellando direttamente gli ascoltatori/spettatori sia in canzoni pure che in forme che interpellano altri linguaggi.

Nelle prime il corpo di Pinocchio svolge una funzione sostanzialmente pedagogica, instaurando una relazione simmetrica o asimmetrica con quegli ascoltatori spesso bambini che, tramite l'ascolto, possono accedere all'universo narrativo collodiano *ex-novo* oppure ritrovare un compagno di giochi e di avventure che già conoscono e a cui sono affezionati. In questi brani il corpo di Pinocchio appare immutabile, statico, invariabile nella sua natura molteplice; manipolabile è invece la configurazione discorsiva del personaggio, incentrata su un unico tratto caratteriale che viene di canzone in canzone prima selezionato e poi semplificato, trasformando le replicazioni in una serie di idealtipi parcellizzati e immediatamente disponibili alla fruizione dei piccoli ascoltatori, che cercano in lui conforto, compagnia o aiuto: il Pinocchio amico dei bambini e consigliere, che si mette al loro fianco e ascolta i loro problemi; il Pinocchio-modello, che educa i bambini sui comportamenti da assumere; il Pinocchio-etico, buono con chi gli fa del bene e dispettoso con chi gli fa del male, ecc. Questo modello formale è inaugurato da *Lettera a Pinocchio*, fortunato brano composto da Mario Panzeri nel 1959 per la prima edizione dello Zecchino d'Oro e cantato prima dalle giovani Loredana Taccani e Giusi Guercilena, e poi reso celebre dall'interpretazione di Johnny Dorelli e dalle sue cover, che lo hanno proiettato nell'immaginario di una serie di giovani generazioni per molto tempo. In questa canzone la scelta del medium epistolare rafforza l'efficacia relazionale del testo proprio in linea con il suo intento pedagogico, e appare come un

⁴¹ Oltre a queste matrici sono presenti un riferimento al cap. XVI de *Le avventure* nel titolo della traccia 5, *Dotti, medici e sapienti* (con la presenza dei tre medici che devono visitare il burattino dopo il suo presunto assassinio), e due brani aggiunti nel rifacimento dell'album del 2017, *Mastro Geppetto* e *Il mio nome è Lucignolo*, che tuttavia si allontanano dalla lettura allegorica del 1977 aderendo maggiormente alla narrazione originale e alle matrici dei personaggi.

⁴² Per la definizione di forma breve in relazione al formato audiovisivo si rimanda a Montani, 2020.

elemento autenticante⁴³ nei confronti della relazione stessa che si genera tra il corpo del Pinocchio-destinatario e la voce narrante del bambino (e dei tanti bambini-ascoltatori che vi si immedesimano), che entra in dialogo con il burattino definito «amico dei giorni più lieti» poiché custodisce nel cuore «tutti i [...] segreti» che gli sono confidati. Molti gli epigoni di questo modello, tra cui *Pinocchio, perché no* (1980), nato come brano autonomo e successivamente rifunzionalizzato come sigla italiana dell'adattamento di una serie animata giapponese del 1973 dedicata all'universo narrativo di Collodi, per poi riprendere la sua vita indipendente grazie alle tantissime cover inserite in raccolte dedicate all'infanzia. In questa canzone viene rappresentato un Pinocchio-etico («farò i dispetti / a chi sarà cattivo / e sarò buono / con chi mi dice: bravo!») che i bambini ascoltano per capire quali siano i comportamenti corretti da assumere; da questo burattino, però, i piccoli ascoltatori prendono anche prima le distanze, poiché i suoi comportamenti sono considerati troppo liberi, e poi lo richiamano verbalmente tramite un'allocuzione diretta – fatta di brevi versi dall'andamento musicale perentorio ma dispiaciuto – che lo interroga sugli atteggiamenti birichini («Pinocchio / ma dove vai? / Pinocchio / che cosa fai?»), per poi svelare la necessità di uscire dalla dimensione della favola per ritornare nella quotidianità vissuta dai bambini stessi, ossia il mondo reale («Pinocchio / la fantasia / è solo una bugia!»).

I Pinocchio delle forme brevi sono dunque immutabili e statici, e generano un movimento centripeto che, rimandando alla matrice originale, sollecita la sua natura di personaggio popolare. Questa staticità morfologica entra però in contrasto con la dinamicità della rappresentazione corporea del burattino e con l'accompagnamento musicale, elementi che si amplificano soprattutto quando è interpellato il codice audiovisivo: lo si può notare, per esempio, nella sigla di *Pinocchio and friends*⁴⁴ (The Manelly's, Maurizio Bettali, Stefano Carrara, Fabrizio Castania, 2021), in cui si osserva un'interpellazione performativa degli spettatori ottenuta tramite l'ibridazione con il format dei video-tutorial di ballo di YouTube o TikTok in cui, mentre la voce narrante canta «Fai due salti e poi / balla insieme a noi / il ballo di Pinocchio and friends», sulle note di una melodia ballabile realizzata sul modello delle baby dance dei villaggi turistici, i personaggi – tra cui lo stesso Pinocchio – danzano invitando i bambini a imitarli negli stessi movimenti (fig. 7).

Riconoscendo il burattino, i bambini si fidano del Pinocchio-canzonettistico e lo interpellano come compagno di giochi, imitando i suoi movimenti e sedimentando ancora di più il suo personaggio nell'immaginario nazionale.

⁴³ Sul concetto di autenticazione applicato al medium epistolare in canzone si veda Bertoloni, 2024.

⁴⁴ La serie animata, in onda su Rai YoYo da dicembre 2021 e ora fruibile anche su YouTube, presenta un Pinocchio super eroe che compie grandi imprese. La sigla infatti recita proprio: «Ma per lui / niente è impossibile», mentre lo mostra che vola sui tetti della città.



Fig. 7 - Frame dalla sigla di "Pinocchio and friends", Iginio Straffi, 2021.

V. FIGURAZIONI NELLE FORME ESTESE

Più complesse appaiono invece le negoziazioni "autoriali", espresse soltanto eccezionalmente nelle forme brevi (è il caso della già citata ri-configurazione sessualizzata di Elio e le Storie tese), ma maggiormente nelle forme estese come i concept album o i musical che ne derivano⁴⁵. Mentre nei musical l'impianto macro-testuale appare solido anche grazie allo statuto narrativo del medium, nei concept è invece flebile, poiché l'incedere del racconto è assegnato a canzoni-quadro di norma indipendenti l'una dall'altra, in cui spesso non è neanche narrata la parabola trasformativa da burattino a bambino. Sedimentandosi su una storia già nota, lo spazio per la negoziazione autoriale risulta infatti molto più ampio: in questo modo gli autori sfruttano il formato esteso abbandonando le modalità statico-relazionali che attingono al personaggio popolare per sperimentare replicazioni dinamiche e allegoriche che, con un movimento questa volta centrifugo, si allontanano dalle matrici originali pur mantenendo quei brandelli pinocchieschi che garantiscono il processo di riconoscimento di cui sopra. Il Pinocchio di Heather Parisi (*Io, Pinocchio*, 1991), per esempio, è dipinto da Pino Daniele, autore di tutti i brani, come un alter-ego della showgirl: nel disco, infatti, il corpo teatrante del burattino⁴⁶ si sovrappone sia tramite l'enunciazione performativa della voce che tramite la costruzione della copertina al corpo della Parisi⁴⁷, che nel brano incipitario (l'unico con una citazione diretta

⁴⁵ In particolare, si fa riferimento in ordine cronologico ai dischi *Papillon* (Latte e Miele, 1973); *Burattino senza fili*, Edoardo Bennato (1977); *Io, Pinocchio* (Heather Parisi, 1991); *Pinocchio* (Pooh, 2002); *Oggi non so leggere. 10 canzoni per Pinocchio* (Sulutumana, 2012), e ai musical *Pinocchio. Il grande musical* (Pooh, 2003), derivato dal disco, e *Pinocchio reloaded. Musical di un burattino senza fili* (Maurizio Colombi, 2019), tratto dal remake del disco di Bennato del 2017. Per quanto concerne i musical, si farà cenno soltanto a quelli derivati da canzoni e non a quelli nati per una fruizione teatrale.

⁴⁶ La natura di medium spettacolare di Pinocchio è già accennata nei capitoli dal IX al XII de *Le avventure*, nelle sequenze ambientate nel teatro dei burattini.

⁴⁷ Quest'identificazione corporea è sottolineata, oltre che dalla copertina a cui si è fatto riferimento in precedenza, dalle prime interpretazioni audiovisivo-performative dei brani dell'album, realizzate dalla stessa Parisi nel varietà *Ciao weekend* (1991-1992), da lei condotto con Giancarlo Magalli su Rai 2.

dell'immaginario pinocchiesco) si autodefinisce come una novella Pinocchio. La sua stasi legnosa non è però precostituita, ma appare dovuta al logorio statico della vita moderna, fatta di divano e PC; la Pinocchio-Parisi si presenta infatti come un burattino immobile («Sono solo un burattino / fra computer e cuscino», *Pinocchio*) la cui immobilità deve essere sconfitta attraverso una continua sfida: «Dà retta a me / devi imparare a ridere», (*Non cambierai*), dice Pinocchio alla sua replicazione nel corpo della cantante, interpellando il suo atteggiamento corporeo e sfidandolo tramite suoni digitali martellanti che non vogliono ricostruire né la snodabilità del burattino né il suo carattere inquieto, ma stimolarne una risposta fisico-danzante contro la stasi artificiale. La showgirl trasfigurata nel burattino, per vincere quel PC che è correlativo oggettivo della paralisi pinocchiesca dell'uomo postmoderno, si fa allora invadere da un impulso vitale che sembra provenire dallo stesso Pinocchio collodiano, e che si manifesta nelle sonorità e negli andamenti dance per poi straripare negli ambienti circostanti e persino nel computer stesso («Un giorno all'improvviso / il computer si animò / come avesse un cuore vero», *Finché musica ci legherà*), mostrandosi come una sorta di azione-reazione a una musica che, come il tocco della Fata Turchina, riesce a trasformare la legnosità statica del corpo e della vita in un'inedita dinamicità vitale («suonerai / ballerò / giuro che lo farò», *Finché musica ci legherà*) che le permette di superare la condizione di blocco.

Dinamico e trasformativo è anche il percorso vissuto da Papillon, il Pinocchio protagonista dell'omonimo disco progressive dei Latte e Miele (1972)⁴⁸ totalmente privo di elementi che rimandano referenzialmente al burattino collodiano (compreso il suo nome)⁴⁹, di cui è invece evocato l'arco evolutivo dal corpo di legno fino alla trasformazione in bambino. Papillon è un burattino («il capo al burattino taglierà», *Sesto quadro. La trasformazione*) che, stufo della quotidianità passata su un "baraccone" a far divertire il popolo, lascia la sua città per viaggiare con l'obiettivo di conoscere la natura di quegli uomini che ridono ai suoi spettacoli, anche se di «legno diventava il loro cuore» (*Primo quadro. La fuga*). Nel suo peregrinare incontra una bambina di cui si innamora tramite una carezza, che stimola in lui quella voglia di superare la limitatezza della sua condizione statica e legnosa («Nel corpo suo di legno batte un cuore che / l'amore per la bimba generò», *Terzo quadro. L'incontro*). La sua speranza sarà però stroncata dalla gente del popolo, che decide di decapitarlo perché l'amore per la bambina ha dato scandalo presso l'opinione pubblica. È tuttavia con la morte che, come nell'originale collodiano, il corpo di legno lascia il posto a un bambino vero, che il popolo apprezza più del burattino: il superamento della stasi coincide così con un capovolgimento del punto di vista, poiché il nuovo Papillon-bambino non solo ora possiede un cuore, ma aderisce allo schema che gli impone la società. La tensione drammaturgica della vicenda emotiva di Papillon è affidata, ancora di più che rispetto ad altre forme estese, soprattutto ai momenti musicali privi di parole, laddove invece i versi dei singoli quadri sono cantati sempre sulla medesima melodia: i segmenti di pura musica, caratteristici del progressive, fungono da elementi narrativo-coesivi delle sequenze verbali, da un lato sedimentando musicalmente lo stato d'animo del protagonista

⁴⁸ La cui vicenda occupa la prima traccia del disco, dalla durata di 19:50 minuti, e strutturata in un'ouverture e sette quadri.

⁴⁹ Il nome *Papillon* è una ri-configurazione quasi onomatopeica del nome *Pinocchio*.

e le sue azioni del quadro precedente, e dall'altro anticipando le emozioni e gli incontri del quadro successivo. Così, per esempio, la sequenza della fuga è anticipata dalla ritmica ossessiva dell'organetto che precede il primo quadro, mentre la sequenza dell'incontro con la bambina del terzo quadro è anticipata dal suono delle campane che ne svela il carattere onirico poi espresso anche nelle parole («in te ho incontrato la vita / sei apparsa come un sogno», *Terzo quadro. L'incontro*).

Su un analogo rapporto di contrapposizione con la società contemporanea appare costruito, come già accennato, il Pinocchio di Bennato, colpevole di aver scelto una natura umana contornata di fili, a differenza di quella del burattino, che in realtà è senza fili («È stata tua la colpa, allora adesso che vuoi? / Volevi diventare come uno di noi / e come rimpiangi quei giorni che eri un burattino senza fili / e invece adesso i fili ce l'hai!», *È stata tua la colpa*). In questo modo il cantautore napoletano capovolge anche all'interno del racconto sia l'orizzonte di attesa dello spettatore che la condizione di sofferenza del Pinocchio collodiano, rendendo la natura legnosa più rassicurante di quella umana dal momento che la libertà sognata dal burattino in realtà non esiste nella vita degli uomini. La varietà dei commenti musicali dei singoli brani contribuisce alla restituzione dell'atmosfera di sequenze isolate tra loro, rendendole ancora di più quadri dallo statuto autonomo: si passa dall'introduzione di chitarra di *Tu grillo parlante*, che ri-configura musicalmente il suono-voce del grillo, sino all'inquietante introduzione di *Mangiafuoco*, alla scanzonata hit *Il gatto e la volpe* (che, anche grazie alla musica, godrà di una fortuna indipendente dal resto del concept) e soprattutto al malinconico finale di *Quando sarai grande*, dove le parole si siglano all'accompagnamento del solo pianoforte segnando il disincanto finale della vita adulta a cui sarà costretto Pinocchio quando diventerà grande («Devi stare zitto / solo ascoltare / devi leggere più libri che puoi / devi studiare»).

Anche il concept dei Pooh, infine, è realizzato in sottrazione: i testi delle canzoni sono infatti privi di elementi descrittivo-figurativi che rimandano referenzialmente ai materiali collodiani, fatta eccezione per un brano dedicato al Gatto e la Volpe e un altro al Paese dei balocchi. Nello stesso tempo, la coesione narrativa non è data dall'andamento delle canzoni né da momenti di puro racconto musicale, ma soltanto da alcuni segmenti verbali innestati nel booklet prima delle *lyrics*. La scelta di Valerio Negrini e del gruppo è infatti quella di un'universalizzazione totalizzante della vicenda di un Pinocchio di cui è sostanzialmente ignorata la natura corporea⁵⁰, per concentrarsi su dinamiche: relazionali, come il rapporto tra padri e figli in *Figli* o tra amici in *Un vero amico*; esistenziali, come la coscienza dell'essere diverso e il senso di inadeguatezza in *Vita* o l'importanza di un orizzonte morale in *La mia notte dei miracoli*; e sociali, come la decadenza dei tempi in *Che tempi bui*. Queste dinamiche possono interpellare la sensibilità di tutti coloro che hanno, metaforicamente, un cuore di legno, e che vogliono trasformarsi in "bambini veri", con un cuore vero. La trasposizione

⁵⁰ Fatta eccezione per la sua natura legnosa, esplicitata già nel brano incipitario *C'era una volta*, che volutamente evoca l'inizio de *Le avventure* («C'era una volta un pezzo di legno / che più fortuna avrà») con un andamento musicale solenne di impianto operistico che dona un sapore mitico e mitologico alla vicenda.



Fig. 8 - Frame dalla rappresentazione del musical "Pinocchio - Il grande musical", Saverio Marconi, 2003.

in musical⁵¹ ri-negozia invece completamente questi elementi grazie al ricorso a elementi visivi e alla messa in scena, incentrando tutta la narrazione sulla corporeità di un Pinocchio rappresentato tradizionalmente, come sviluppo fisico del pinocchionema di cui sopra, ma che appare inadeguato nei confronti del suo corpo, e per questo necessita di ricevere una serie di stimoli e conferme da parte di personaggi esterni (su tutti Geppetto, la Fata Turchina e Angela, personaggio introdotto *ex-novo*) che lo aiuteranno nel percorso di autodeterminazione. La nuova enunciazione appare così filtrata dalle rappresentazioni plastico-figurative dei performer e subisce riconfigurazioni molto efficaci in termini narrativi: per esempio, nella sequenza a conclusione del primo atto, dopo che Pinocchio mente alla Fata Turchina (con la conseguente e iconica crescita del naso), si sente ancora una volta perso ed emarginato («Il mondo è pieno di bugiardi, ma solo a me succedono certe cose», afferma laconico), e ritrova sé stesso solo tramite l'azione magica e salvifica della fata, che gli permette, specchiandosi, di generare una serie di repliche di sé che lo fanno sentire meno solo e contemporaneamente qualcuno (fig. 8), mentre lei canta in sottofondo una strofa aggiunta rispetto alla versione del concept («Per ognuno c'è qualcuno da sempre / tutti differenti e tutti uguali / tutti appesi a dei fili», *Vita*). Le forme estese, una volta attivato il processo di riconoscimento iconico e narrativo, possono divergere dalla matrice originale senza mettere in discussione la legnosità del corpo del burattino, ricostruendone le imprese in musica e parole: sovrapponendo al corpo-Pinocchio una serie di figurazioni di altri corpi vivi (la Parisi, l'anonimo uomo moderno dei Pooh, il cantautore-Bennato, ecc.), ne ri-negozano le istanze relazionali e sociali interpellando in modo deciso gli ascoltatori, che si sentono coinvolti dal riferimento a un personaggio molto noto e a cui sono, in qualche modo, affezionati, che sembra dialogare con loro anche in relazione al mondo che sta cambiando.

⁵¹ Nell'album le canzoni sono undici, più un brano musicale di chiusura; nel musical invece sono ventidue, di cui alcune riprendono temi già impiegati in precedenza e altre si presentano con testi divergenti dalla versione del concept, più ampi, ri-segmentati nell'alternanza di versi e strofe o ri-modulati con una distribuzione delle voci vincolata agli interpreti diegetici (laddove nel disco si alternano senza specifiche ragioni i quattro Pooh); inoltre, i segmenti verbali aggiunti ampliano la storia rendendo i brani più esplicitamente aderenti alla macro-narrazione e alla messa in scena.

VI. CONCLUSIONI

Da quanto è emerso, il percorso del corpo di Pinocchio nella canzone italiana sembra essersi sviluppato in termini plurali, costellato di esperienze diverse legate a specifiche configurazioni mediali, alle idee espresse dagli autori e all'intento comunicativo dei singoli prodotti culturali. La sola canzone si è però mostrata insufficiente, come medium, per ricostruire la figura del burattino e la sua corporeità: tutte le canzoni a lui dedicate, oltre a lavorare sul piano verbale e musicale, interpellano in qualche modo anche elementi materiali di carattere visivo, che intervengono sia a livello paratestuale (come i booklet o i CD) che testuale (tramite ulteriori processi di mediazione come la messa in scena o l'uso del montaggio audiovisivo) sperimentando forme di interazione con processi di figurazione diversi, che fanno uso del linguaggio verbale (come le descrizioni o i segmenti diegetici), del linguaggio canzonettistico completo (come la costruzione dell'impianto epistolare in *Lettera a Pinocchio*, che coinvolge, oltre alle parole, anche musica e performance, o come il racconto della sessualizzazione in *Burattino senza fichi*) e di quello visivo, con immagini statiche, in movimento e intere performance. L'elemento verbale, inoltre, sembra prevalere su quello musicale come terreno di trasfigurazione, sia perché il modello di riferimento del personaggio è di origine letteraria, che perché gli autori sembrano concepire i brani per una fruizione che non è mai esclusivamente sonora (fatta eccezione per il lavoro dei Latte e Miele e per il brano di Elio e le Storie tese), lasciando alla musica la funzione di colonna sonora e di commento del racconto più che dandogli un ruolo strettamente drammaturgico. Tale funzione di accompagnamento è peraltro risultata piuttosto necessaria dal momento che, come si è potuto notare, le trasposizioni in canzone di Pinocchio non sono mai ritratti statici, ma ne raccontano sempre, in termini processuali e dinamici, la sua storia e la sua evoluzione.

In questi ecosistemi canzonettistici la sollecitazione della matrice originale appare sempre molto debole sia sul piano verbale (le citazioni dirette di Collodi scarseggiano⁵²) che su quello musicale e iconico, laddove è limitata alla frenesia di alcune partiture o alle declinazioni del pinocchionema. Agli autori di canzoni non serve infatti ri-scrivere l'immaginario di Collodi, ormai ben saldo nel panorama mediale, ma soltanto realizzare nuove repliche, possibili dal momento che il Pinocchio transmediale sta scivolando verso lo statuto del personaggio replicante: per tale ragione egli viene riconosciuto dal pubblico in quanto burattino di legno che si trasforma, e proprio per questo può essere, a sua volta, continuamente trasformato. Nel caso del Pinocchio-canzonettistico questa trasformazione avviene tramite una doppia sovrapposizione di corpi: una prima che, come una trasfigurazione, coinvolge gli autori delle canzoni (soprattutto nelle forme estese nell'ambito della canzone d'autore), i cui corpi subiscono una metamorfosi pinocchiesca che ha uno scopo fortemente pedagogico nei confronti degli ascoltatori; una seconda che, configurandosi come un affiancamento, va a coinvolgere gli spettatori/ascoltatori, poiché il corpo del

⁵² Tra le poche eccezioni si segnala la voce *chetati*, in un verso («Oh / piccola, chetati») cantato da Pinocchio alla Fata Turchina sulle note di *Piccola Ketty* dei Pooh nel mini-musical degli Oblivion, che viene direttamente dal cap. IV de *Le avventure*, dove è pronunciato dallo stesso Pinocchio nei confronti del Grillo Parlante («Chetati, Grillaccio de' mal'augurio!»), in cui la performance dell'attrice ri-formula anche il segmento musicale del brano originale dei Pooh.

burattino, la cui presenza fisica è data dalla voce dei cantanti e dalle azioni inscenate, li spinge a compiere una serie di movimenti volti a superare la loro condizione di stasi. In questo modo il burattino aiuta il suo pubblico a trasformarsi e a riflettere sulle trasformazioni, stimolando un processo che esce dagli atti di mediazione per entrare nel mondo reale. Questo movimento, infine, è garantito dal permanere fisso della sua corporeità legnosa, che si manifesta a livello visivo nelle moltiplicazioni del pinocchionema, e a livello della figurazione verbale e musicale del personaggio nelle ricostruzioni di un corpo di legno continuamente in movimento a cui si possono sovrapporre, affiancare e trasfigurare altri corpi. Il Pinocchio canzonettistico allora, svelata la sua natura relazionale, non solo trasforma gli utenti, ma trasforma sé stesso, migrando tra formati (canzoni, forme brevi audiovisive, concept, musical) e oggetti (singole canzoni, copertine, concept-album, performance pop) senza soluzione di continuità: le «forme mutevoli, instabili [e] in continuo divenire»⁵³ osservate in altre traduzioni intersemiotiche appaiono allora tali anche in canzone, con un grado di manipolazione più elevato nei concept rispetto alle forme brevi, sia per ragioni di spazio che per via della differenza di format⁵⁴. Le canzoni di Pinocchio, dunque, non si limitano a rendere la storia originale più adatta al pubblico a cui si rivolgono in quel momento (anche se alcuni elementi attualizzanti permangono, soprattutto a livello diegetico⁵⁵), ma attraverso nuove repliche del burattino giocano con un personaggio saldo nell'immaginario ed estremamente riconoscibile, trasformandolo attraverso nuovi elementi di ipermediazione che si saldano a questi concatenamenti narrativi e li alimentano tramite inedite enunciazioni. La canzone italiana trova così un suo posizionamento specifico, parzialmente autonomo e quasi necessario all'interno dell'ecosistema transmediale-Pinocchio, facendo sentire la sua voce sia tramite l'elaborazione di colonne sonore adatte alla storia e ai personaggi di Collodi, sia attraverso la realizzazione di sovrapposizioni figurali che permettono agli ascoltatori di immedesimarsi nel burattino rendendo più autentici ed efficaci i suoi racconti e le sue vicende, soprattutto quelle espressi nei lavori d'autore. D'altronde, questo nuovo Pinocchio amico di tutti non dirà mai, neanche agli ascoltatori e spettatori postmoderni e contemporanei, delle bugie, soprattutto cantando.

⁵³ Catelli; Scattina, 2017: 258.

⁵⁴ Il concept infatti, ri-evocando la struttura mediale del romanzo (formato in cui Pinocchio è nato), permette alle configurazioni di assumere un respiro più ampio, pur dialogando in qualche modo sempre con le immagini dei paratesti, in particolare nelle copertine: il Pinocchio dei Pooh è infatti evocato come un burattino di legno che soffre della sua condizione, quello della Parisi come una necessaria regressione infantile del corpo della showgirl, e quello di Bennato come un alter ego del cantautore stesso. Nonostante questo, essi rimangono fortemente riconoscibili, pur divergendo dai Pinocchio di Collodi, di Comencini o della Disney: non hanno il naso che si allunga, non dicono bugie, non vogliono evitare di andare a scuola né fanno le marachelle al proprio babbo, ecc.

⁵⁵ Come l'introduzione dell'elettricità nel musical dei Pooh o della tecnologia nel concept della Parisi.

Riferimenti
bibliografici

- Bertoloni, Luca. 2020.** *Possibilità intermediali della forma-canzone fra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 18, 28 dicembre.
- Bertoloni, Luca. 2021.** *Forma-canzone e audiovisivo. Compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», fascicolo 2, n. 12, luglio-dicembre.
- Bertoloni, Luca. 2022a.** *L'autorialità intermediale di Checco Zalone tra cinema, canzone, performance e rete*, «Imago. Studi di cinema e media», vol. 13, n. 25.
- Bertoloni, Luca. 2022b.** *Commedia, mini-musical e flussi mediali. L'Inferno in sei minuti degli Oblivion*, «Dante e l'arte», n. 9.
- Bertoloni, Luca. 2023.** *Sanremo espanso. La transizione transmediale dell'ecosistema narrativo del Festival 2023 tra brand, racconto e pratiche partecipative*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 23, 20 luglio.
- Bertoloni, Luca. 2024.** *Tracce di epistolarità nella canzone d'autore italiana. Contaminazioni tra scrittura verbale e intermedialità*, in Luca Ballati, Susanna Bandi, Francesca Cerulo (a cura di), *Forme dell'epistolarità nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento ad oggi*, Dell'Orso, Novara (in corso di stampa).
- Bisoni, Claudio. 2020.** *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta. Produzione, consumo, forme espressive e questioni di genere*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- Bisoni, Claudio; Innocenti, Veronica (a cura di). 2013.** *Media mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi, Modena.
- Bonanni, Veronica. 2020.** *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, Donzelli, Roma.
- Buzzi, Mauro. 2013.** *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- Casoli, Sara. 2021.** *Le forme del personaggio. Figure dell'immaginario nella serialità televisiva americana contemporanea*, Mimesis, Milano/Udine.
- Catelli, Nicola; Scattina, Simona (a cura di). 2017.** *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Cecchi, Alessandro (a cura di). 2019.** *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, Neoclassica, Roma.
- Curreri, Luciano (a cura di). 2017.** *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Dusi, Nicola; Spaziante, Luciano. 2006.** *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

- Fabbri, Paolo. 2012.** *Il rizoma Pinocchio. Varianti, variazioni, varietà*, in Paolo Fabbri, Isabella Pezzini (a cura di), *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Mimesis, Milano/Udine, 2012.
- Garroni, Emilio. 1975.** *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari.
- Locatelli, Massimo; Mosconi, Elena (a cura di). 2021.** *Italian pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano/Udine.
- Marrone, Gianfranco. 2002.** *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in Paolo Fabbri, Isabella Pezzini (a cura di), *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2012.
- Marrone, Gianfranco. 2003.** *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Rai-Eri, Roma.
- Montani, Pietro. 2020.** *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.
- Ortoleva, Peppino. 2022.** *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano.
- Pezzini, Isabella; Fabbri, Paolo (a cura di). 2002.** *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma.
- Pescatore, Guglielmo (a cura di). 2018.** *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Carocci, Roma.
- Sibilla, Gianni. 2014.** *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- Soldani, Maria Teresa (a cura di). 2023.** *Itinerari della canzone tra i media. Immaginari, narrazioni, trasmissioni*, Neoclassica, Roma.
- Spaziante, Lucio. 2007.** *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- Speroni, Franco. 2004.** *Schermi prima dello schermo. Il vedere come storia e territorializzazione delle forme*, in Alberto Abruzzese, Isabella Pezzini (a cura di), *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori della grande narrazione moderna*, Testo&Immagine, Torino, 2004.
- Tomatis, Jacopo. 2019.** *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- Tomatis, Jacopo. 2021.** *La popular music in una prospettiva transmediale. Il caso della trap in Italia*, «Chigiana. Journal of Musicological Studies», vol. 51, serie 3.

