

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

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

Lettera Pinocchio

Parole e Musica di

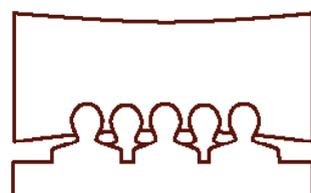
MARIO PANZERI

Ditta R. Maurri, - Firenze



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



OCCHIOPINOCCHIO. IL PINOCCHIO APOCRIFO – E MALEDETTO – DI FRANCESCO NUTI

Bruno Surace (Università di Torino)

“OCCHIOPINOCCHIO”. FRANCESCO NUTI’S (CURSED) APOCRYPHAL PINOCCHIO

Severely criticized almost unanimously at the time of its release, Francesco Nuti’s “OcchioPinocchio” (1994) represents a rare case of a “cursed” Italian film from the 1990s. It became notorious for its extremely costly and troubled production, whose release was delayed by a year, as well as for the massive flop that followed, so severe that it marked the decline of Nuti’s career and personal life, despite his previous success as a comedian and director. Twenty years after its release, perhaps it is time to reevaluate its worth, if not critically, then at least by scientifically identifying the prominent place it occupies within the myriad of cinematic adaptations of Collodi’s Pinocchio. Nuti’s film is indeed, not only in Italy but also in the international Pinocchio galaxy, the creator of an apocryphal Pinocchio: an adult yet somehow a child due to life’s circumstances, the son of a Geppetto who wants to make him a puppet, forced to flee through a land of toys that is the wildest and most inhospitable America, in love with a dark version of the fairy whom he ultimately helps. A disoriented Pinocchio made of flesh that must learn to discover itself, even timidly encountering sexuality, unable to lie and thus unsuitable for a world of deceitful adults (starting with his father); a Pinocchio thrown brutally into a world of violence, where he must fend for himself without help (no critique has dwelled on the fleeting yet essential moment when he crushes an insect with his shoe while uttering “Fuck you, cricket”, thereby affirming his solitude). Thus, “OcchioPinocchio” juggles various aspects of the Collodian discourse, both diegetically (up to the bad ending), and in terms of the physical and psychological construction of the character, who is hurled from Tuscany to the United States, embodying a specific form of Italian identity.

KEYWORDS

OcchioPinocchio; Francesco Nuti; Postmodern Pinocchio; Cinematographic Pinocchio; Adaptation

DOI

10.54103/2532-2486/21277

I. PREMESSA

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi è senz’altro una fra le opere letterarie più adattate per il cinema. A questa sua permeabilità alla trasposizione cinematografica contribuiscono almeno tre caratteristiche, diversamente collocate nella stratificazione del romanzo:

1. il fatto che *Pinocchio* sia un romanzo per bambini e d’avventura, ergo costruito attraverso una fitta serie di snodi di azione adatti alla trasposizione audiovisiva (cioè particolarmente malleabili a processi di adattamento);
2. il fatto che il romanzo attraverso i suddetti snodi articoli dei temi e delle morali dominanti che godono di autonoma dignità e contribuiscono a generare una sorta di “rizoma mitico”¹, anche grazie alla struttura episodica;
3. l’intermedialità già “prevista” sin dall’inizio dalle illustrazioni che nelle varie

¹ Cfr. Fabbri, 2012.

edizioni si interpolano con il contenuto verbale: «Pinocchio è un caso estremo d'intermedialità perché lo stesso libro di Collodi con le sue tante e diverse edizioni illustrate si presenta fin dalla sua nascita come un testo "multimediale" in cui parola e immagine s'integrano fra loro».²

Queste rilevazioni spiegano, almeno parzialmente, il profluvio di Pinocchi che il cinema e le arti visive hanno prodotto, incessantemente, dall'uscita del romanzo a oggi. Contestualmente invece, si tratta di una storia "iconica" rilevante per diversi motivi. Anzitutto *Pinocchio* si è storicamente definito come «ipotesto»³, testo anteriore dal quale attingere per produrre opere dedicate a pubblici di infanti. Conseguentemente, tuttavia, il romanzo ha sempre più manifestato il suo carattere di opera la cui interpretazione può fungere da laboratorio attraverso cui sperimentare specifiche istanze culturali. In questo senso, di Pinocchio in Pinocchio è possibile rilevare un certo "orientamento", fin dalla prima occorrenza pinocchiana nel cinema, il *Pinocchio* di Giulio Antamoro (1911) in cui il burattino viene interpretato da Ferdinand Guillame, celebre attore francese specializzato in comiche e noto anche con lo pseudonimo di Polidor. Qui è da subito evidente che la storia del bambino di legno è la «proiezione stessa dell'anima di una nazione, dei suoi sogni, delle sue paure»⁴. In seguito le trasposizioni filmiche si moltiplicheranno, con un aumento significativo dagli anni Trenta in poi⁵, fra casi più noti come la versione disneyana del 1940, diretta da Ben Sharpsteen e Hamilton Luske (e apprezzata solo molti decenni dopo), la trasposizione televisiva di Luigi Comencini del 1972, che parlò a più di una generazione di italiani⁶, e che fu «[...] prova di grande spessore culturale per il suo tentativo di trasferire nella sensibilità e nel mondo di cent'anni dopo la sensibilità ed il mondo del romanzo collodiano»⁷, e film internazionali come *The Adventures of Pinocchio (Le straordinarie avventure di Pinocchio)*, Steve Barron, 1996), fino ai casi più recenti e, in un certo senso, più "liberamente ispirati". Se già le prime versioni costituiscono trasposizioni non propriamente "fedeli" all'originale, con tutte le licenze dovute al cambiamento di medium e a specifiche scelte traduttologiche, d'altro canto l'elasticità del soggetto collodiano ha generato uno stuolo di Pinocchi "annacquati", derivativi, postmoderni. Dalla versione horror *Pinocchio's Revenge (Bad Pinocchio)*, Kevin Tenney, 1996), in cui si enfatizza la dimensione perturbante del feticcio giocattoloso, a quella fantascientifica di *A.I. Artificial Intelligence (A.I. - Intelligenza artificiale)*, Steven Spielberg, 2001), in cui l'ecfrasi si spinge a tal punto da trasmutare il bambino in un robot, si è passati per Pinocchi cyberpunk come in *Pinocchio 3000 (Id.)*, Daniel Robichaud, 2004), spin-off come *Geppetto (Id.)*, Tom Moore, 2000), sequel come *The New Adventures of Pinocchio (Il mondo è magia - Le nuove avventure di Pinocchio)*,

² De Berti, 2002: 157-8.

³ Cfr. Genette, 1982.

⁴ Mazzei, 2014: 125.

⁵ «Dal 1930, però, un nuovo tipo di Pinocchio sembra invadere lentamente lo schermo.

È un Pinocchio che si spoglia velocemente della vecchia carne attoriale cercando di rifarsi un'immagine nuova, più adatta alla modernità. Lo fa in due tappe. La prima abbracciando la forma di un corpo di legno che nelle sue movenze meccaniche sogna quasi d'esser di ferro; poi, più pragmaticamente, cercando l'effigie idealizzata del disegno animato» (*ivi*).

⁶ Cfr. Pacchioni, 2022.

⁷ Laura, 1994: 17.

Michael Anderson, 1999), che immagina il prosieguo del personaggio dopo essere divenuto un bambino vero, e molti, molti altri.

Il cinema ha dunque contribuito fortemente ad ampliare l'orizzonte delle cosiddette "pinocchiate", cioè la produzione di versioni derivate e alternative di Pinocchio, già vasto in seno alla letteratura⁸ e ai fumetti⁹. La capacità di *Pinocchio* di ammalare e di essere motivo allegorico, vibrante tanto per i bambini quanto per gli adulti, rimane così particolarmente fascinosa, e travalica velocemente i confini italiani. Esiste tuttavia, in questo coacervo di film, un caso peculiare. Produzione italiana ma girata in buona parte negli Stati Uniti, film complicato nella sua realizzazione e negletto nella ricezione, si tratta di un'opera che è stata quasi unanimemente stroncata dalle critiche, e che ancora oggi subisce una *damnatio memoriae* nell'ambito degli studi su Pinocchio al cinema. Eppure è possibile da un lato storicizzarla, e dall'altro identificarne una certa, unica rilevanza analitica.

II. GENESI E SVILUPPO DI UN PINOCCHIO MALEDETTO

«Con Francesco avevo un bellissimo rapporto e bei ricordi. Sia personali che professionali. È stato male poco dopo aver prodotto *OcchioPinocchio*, quel film che tante burrasche ci ha creato. Peccato, avrebbe potuto dare ancora molto [...] *OcchioPinocchio* costava troppo e non finiva mai. Poi siamo riusciti a finirlo ma si vedeva che aveva qualche lacuna». Questo il ricordo di Francesco Nuti (1955-2023) per bocca di Vittorio Cecchi Gori durante la trasmissione *I Lunatici* su Rai Radio 2, il 14 giugno 2023, a meno di due giorni dalla morte dell'attore e regista. Mario Cecchi Gori, scomparso nel novembre 1993, aveva prodotto il film, stanziando un budget di 13 miliardi di lire. Si trattava di una cifra enorme per gli standard del cinema italiano dell'epoca, pensata per far fronte alle esigenze intercontinentali di un progetto che, agli occhi della produzione, avrebbe dovuto essere occasione di un grande successo (stante anche il solido consenso popolare assunto da Nuti nel decennio precedente), se non di un vero e proprio lancio del cinema italiano nell'orbita degli standard statunitensi; in seguito, tuttavia, per via delle continue problematiche occorse durante la lavorazione, fra le quali anche i frequenti litigi di Nuti con la co-star Chiara Caselli, la cifra sarebbe all'incirca raddoppiata, e il regista, che su *OcchioPinocchio*¹⁰ aveva scommesso tutto, avrebbe addirittura dovuto devolvere due miliardi dal proprio portafoglio personale per chiudere le riprese di un film già in estremo ritardo rispetto alla tabella di marcia prevista inizialmente¹¹.

Le parole del produttore costituiscono dunque l'estrema sintesi di quello che è noto tecnicamente come inferno di sviluppo¹², ma confermano gravemente

⁸ Cfr. Curreri, 2008.

⁹ Cfr. Curreri, 2017.

¹⁰ In alcune diciture il titolo compare con la *p* minuscola, *Occhiopinocchio*; nel corso di questo saggio preserveremo invece il titolo originale con la *P* maiuscola, *OcchioPinocchio*, così come peraltro indicato nell'autobiografia del regista (Nuti, 2011).

¹¹ Una vicenda italiana simile, che su scala internazionale ricordava quella occorsa durante la lavorazione di *Heaven's Gate (I cancelli del cielo)*, Michael Cimino, 1980), è la produzione di *Joan Lui - Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì*, del 1985, ultimo film diretto da Adriano Celentano, con grande ambizione e con un budget di circa 20 miliardi, controverso per via di lavorazione e distribuzione farraginose e per non aver convinto la critica dell'epoca.

¹² Cfr. Hughes, 2012.

Fig. 1 - Il retro della copertina della VHS di "OcchioPinocchio" (Cecchi Gori Home Video); in alto a sinistra i virgolettati oggetto di scandalo.

CECCHI GORI  **HOME VIDEO**

IL FILM PIÙ AMBIZIOSO DI FRANCESCO NUTI, COSTATO OLTRE 20 MILIARDI DI LIRE, REALIZZATO NELL'ARCO DI 15 MESI TRA SOSPENSIONI, RITARDI ED INNUMEREVOLI LITIGI CON IL PRODUTTORE...

"Se non potrò fare il mio film, me ne andrò via per sempre dal cinema. Non farò più l'attore, né il regista."
Dalla conferenza stampa di Nuti – Maggio 1994

Quali sono adesso i suoi rapporti con Cecchi Gori?
 "Di buon condominio. Si dice così?"
Dall'intervista di Giovanni Bogani per Il Resto del Carlino

...E CON LA BELLISSIMA CHIARA CASELLI

"Troppi nudi. Sono un'attrice, so di dover mostrare il mio corpo, ma certe volte non mi sembrava necessario..."

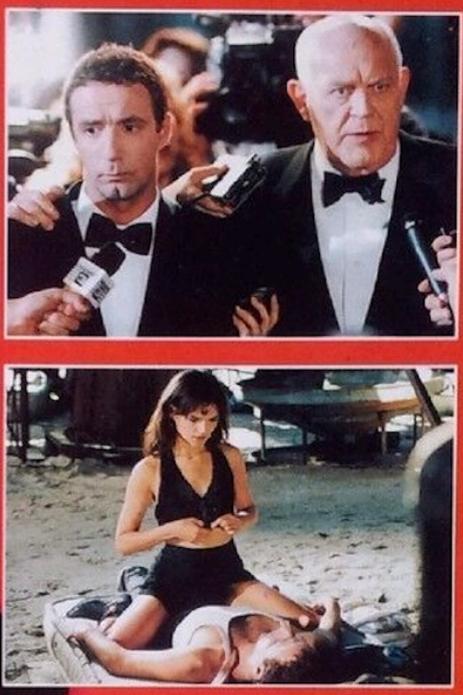
"È volgare vantarsi in pubblico di conquiste amorose vere o presunte. E Francesco lo ha fatto."
Dall'intervista di Alberto Artese a Chiara Caselli per Il Resto del Carlino

IL FILM PIÙ ATTESO DELL'ANNO, molto liberamente tratto dal capolavoro di Collodi:

GEPPETTO è diventato un avido e spietato banchiere
LUCIGNOLO una femmina sexy e spregiudicata
PINOCCHIO un quarantenne immaturo ed arrabbiato

Il banchiere Brando della Valle, ormai giunto alla vecchiaia, scopre di avere un figlio, Pinocchio, a cui tramandare il suo potere e la sua smisurata ricchezza. Ma Pinocchio non è affatto ad immagine del padre. Sempre vissuto in una sperduta casa di riposo, circondato da miti infantili ed affettuosi vecchini, è ingenuo come un bambino e non conosce altre regole se non quelle dell'istinto. Brando vuole a tutti i costi introdurlo nel suo mondo fatto di affari, imbrogli ed egoismi, con risultati disastrosi. Decide quindi di eliminarne l'imbarazzante presenza facendolo rinchiudere in una clinica psichiatrica.

A Pinocchio non rimane che la fuga, attraverso una città convulsa e sconosciuta. Durante quest'avventura si imbatte nell'affascinante Lucy Light, una ragazza con la pistola, che sarà la sua unica e vera maestra di vita...



"Accattivante e intenso."
Corriere della Sera

"Ben girato, benissimo interpretato da Nuti, illuminato dalla presenza della bella e brava Chiara Caselli. Il film scorre piacevole ed originale, mostrando tutti i soldi che è costato."
Irene Bignardi – La Repubblica

"Ambientato in un luogo geografico della fantasia ottimamente ritagliato fra Italia e Stati Uniti, 'Occhiopinocchio' adotta effetti spettacolari da kolossal americano."
Alessandra Levantesi – La Stampa

"Un road movie, un qualcosa a cavallo fra Bonnie e Clyde, Punto Zero e Belli e Dannati. Occhiopinocchio è una parabola sulla conservazione dell'innocenza, sulla necessità di liberare il burattino che è dentro di noi."
Alberto Crespi – L'Unità

MARIO E VITTORIO CECCHI GORI PRESENTANO UN FILM DI FRANCESCO NUTI • CON FRANCESCO NUTI • CHIARA CASELLI • JOSS ACKLAND • CHARLES SIMON • LEON ASKIN • SOGGETTO E SCENeggiATURA DI UGO CHITI, FRANCESCO NUTI, GIOVANNI VERONESI • DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA MAURIZIO CALVESI • SCENOGRAFIA LUCIANO RICCIERI • COSTUMI MAURIZIO MILLECOTTI, ENRICO SERAFINI • MONTAGGIO SERGIO MONTANARI • MUSICA GIOVANNI NUTI • PRODOTTO DA MARIO E VITTORIO CECCHI GORI PER PENTA FILM • I RILASCI • DISTRIBUZIONE PENTA FILM • REGIA DI FRANCESCO NUTI • DOLBY STEREO

– in quell'elegante accenno a "qualche lacuna" – quello che già era noto agli esegeti dell'opera nutiana: c'è un prima e un dopo *OcchioPinocchio* (1994), tanto nel cinema quanto nella vita del suo regista¹³. La complessa cronistoria del

¹³ Notazione metodologica: gli organi di stampa dell'epoca, tanto locali (si pensi alla copertura delle vicende legate al film proposta da «La Nazione») quanto nazionali, diedero grande importanza al caso di *OcchioPinocchio*. La ricostruzione che proponiamo qui è il risultato di una ricerca archivistica che ha incrociato i principali giornali di cinema e quotidiani, menzionati man mano – per agevolare la lettura – nel caso di citazioni dirette (anziché riportati nella bibliografia finale, che riserviamo per le fonti scientifiche). Specifichiamo inoltre che in buona parte dei casi le informazioni che circolavano erano le stesse, e spesso indulgevano in maniera conclamata nel gossip. Da ultimo: la nostra analisi si sofferma sulla ricezione nazionale del film, anche perché di fatto questo non ha avuto una significativa circolazione internazionale.

travaglio produttivo comprende liti fra Nuti e Cecchi Gori¹⁴, conflitti interni alla produzione stessa (da un lato la Pentafilm di Silvio Berlusconi con prima Mario, poi Vittorio Cecchi Gori, dall'altro Gianfranco Piccioli)¹⁵, sospensioni varie, retribuzioni differite e sindacati coinvolti, scioperi, schermaglie con la troupe e con il cast, da cui i pettegolezzi che animarono i quotidiani dell'epoca, spostamenti in location immotivatamente lontane, e psicodrammi pubblici a non finire, quali dichiarazioni pubbliche in cui Nuti asseriva che «se non mi fanno finire *OcchioPinocchio*, film per il quale ho lavorato più di quattro anni, smetterò di fare cinema»¹⁶. Gli sfortunati umori produttivi sarebbero poi proseguiti anche in fase post-distributiva, con Nuti e Caselli a reiterare i loro screzi anche fra le pagine del gossip, come quelle del settembre 1995 su «Novella 2000»¹⁷, con dichiarazioni piccate che, per un "errore", un'ironia della sorte, o più probabilmente una mossa di marketing, furono addirittura stampate come stralci nella copertina dell'edizione VHS del film.

Il film fu dunque un flop totale, prima durante e dopo. Programmato e assai atteso in Italia per il Natale del 1993, in un periodo dell'anno florido e potenzialmente molto remunerativo, uscì oltre un anno dopo, con un nuovo trailer che giocava meta-narrativamente con una disgrazia annunciata: «Per un Natale da favola... e anche questa volta non è una bugia». Incassò fra i 4 e i 5 miliardi a fine sfruttamento (a fronte dei circa 30 spesi), e si rivelò un insuccesso anche per la critica dell'epoca:

[...] la prima cosa che colpisce [...] è la struttura diseguale, slegata, di pieni (esteriori) e vuoti ingiustificati. Detto ciò, il film delude comunque. Perché il ricorso alla favola non si giustifica e non si vivifica nell'attualità; [...] e perché, infine, la prepotenza degli standard spettacolari acquisiti non fa altro che accrescere l'anonimato dell'insieme.

Il primo quarto d'ora sembra quello di un qualunque film americano fantasy-d'azione; poi entra in scena Nuti-Pinocchio che vorrebbe fissare la maschera ma, più che altro, tradisce impaccio; poi c'è il viaggio, sconclusionato in senso registico, prima che nel tema suo proprio. [...] Se poi un insegnamento

¹⁴ Si ricostruisce tramite la stampa dell'epoca anche la dimensione dei problemi fra produttore e regista, il quale intraprese azioni legali per riprendere la lavorazione nel momento in cui fu interrotta nel 1993 (si veda ad esempio il pezzo a firma di Fulvia Caprara su «La Stampa», 21 novembre 1993).

¹⁵ In un'intervista a «L'Unità», 21 dicembre 1993, rilasciata a Michele Anselmi, alla domanda «Le dispiace di non avere pronto per Natale *OcchioPinocchio* di Nuti?» Berlusconi risponde «Che domande! Avevamo tenuto ferme tante prenotazioni, ci contavamo. Sono pazzi, non ha senso produrre film italiani che costano venti miliardi».

¹⁶ Dell'intricata vicenda, che fu particolarmente seguita dai media dell'epoca, vi è un resoconto in Norcini, 2009: 157-162. La dichiarazione di Nuti è estrapolata da una conferenza stampa estemporanea a Cinecittà tenuta in fase di lavorazione del film. E in effetti, come testimonia ad esempio «Il Corriere della Sera» del 26 settembre 1995, con un articolo di Giovanni Grassi il cui titolo dà la cifra della percezione pubblica del regista all'epoca (*La Caselli "querelata" dal casanova Nuti*), Nuti sparse causa all'attrice per un miliardo di danni.

¹⁷ A onor del vero, esiste anche una minoranza di fonti in cui Caselli parla dell'esperienza con toni meno accesi, come nell'intervista concessa a Giovanni Bogani in cui afferma: «Nuti mi ha dato la possibilità di esprimere una parte di me finora trascurata da altri registi: una femminilità forte, esibita, perentoria, aggressiva. Un misto di rabbia e di fragilità nascosta. Sono grata a Francesco di questo» (da «VivilCinema», n. 62, dicembre 1994-gennaio 1995: 12).

vogliamo trovarlo, bene: si guardi quel primo quarto d'ora, si osservino l'uso delle m.d.p. e del montaggio e si concluda: anche un ex-giancattivo, con gli apparati giusti, può mettere insieme un po' dell'"efficienza" che manda in sollucchero il pubblico e buona parte della critica.¹⁸

III. OCCHIO, MALOCCHIO, PREZZEMOLO E PINOCCHIO

Un film dunque maledetto in piena regola. Il primo trailer, del 1993¹⁹, si fonda su una semplice costruzione che immediatamente ne mostra le ambizioni "alte" e dark, chiaramente indirizzate verso un pubblico di adulti (e quindi fuori target nel contesto di un film pinocchiesco previsto per la programmazione natalizia). Inizialmente di Pinocchio non vediamo che la sagoma in penombra, con un cuore rosso che batte rumorosamente. Man mano una retroilluminazione lo rende più visibile: è Francesco Nuti, nudo, in piedi, chiamato da una voce fuori campo (dell'attore Novello Novelli). Sorride candidamente. Pinocchio e la voce intrattengono una conversazione: il "burattino" è informato dalla voce che "i truffatori e gli assassini" ci sono ancora, e così afferma di voler "tornare". Nel cambio di inquadratura ci viene mostrato il titolo in bianco, su sfondo rosso, con la sagoma di Pinocchio/Nuti di lato, il lungo naso – chiaramente posticcio – a completare quell'iconografia che è al contempo ammiccata e tradita. Il trailer del 1994 invece, reperibile solamente in una versione registrata televisivamente²⁰, è narrato dalla voce di Nuti stesso, che legge l'incipit del romanzo collodiano, da "C'era una volta un re" a "questo pezzo di legno capitò in una bottega". Solo che qui anziché "bottega" Nuti dice "capitò in un posto", come a gettare le basi di una ucronia pinocchiana, che comincia proprio dall'incipit del film: niente più bottega, bensì la villa di un banchiere. Mentre la voce narra compare la dicitura meta-narrativa, che gioca sul rapporto fra la menzogna in Pinocchio e la "bugia" detta al pubblico un anno prima, rispetto all'uscita del film nel 1993. Se nel primo trailer Nuti si mostra alla cinepresa, la interpella sorridendo genuinamente, e si propone come una figura positiva che deve "ritornare" perché i

¹⁸ Masoni, 1994: 85-6. Se dunque tendenzialmente il lavoro di Chiara Caselli è stato apprezzato – «[...] Chiara Caselli è all'altezza del compito» (Kezich, «Il Corriere della Sera», 24 dicembre 1994), «[...] illuminato dalla presenza di Chiara Caselli» (Bignardi, «La Repubblica», 24 dicembre 1994), «[...] c'è qualcuno che merita il 110 e lode: Chiara Caselli» (Morandini, «Il Giorno», 29 dicembre 1994) – per Nuti invece non si contano i commenti aspri. Il film fu variamente definito come «la più clamorosa occasione mancata del cinema italiano» (Ferzetti, «Il Messaggero», 24 dicembre 1994), «un'avventura già vista e narrativamente scontata» (Rondi, «Il Tempo», 30 dicembre 1994), «un'opera fragile e slabbrata» (Lusardi, «Ciak si gira», febbraio 1995), un film che sarebbe stato meglio «girare con quattro soldi, sui verdeggianti sentieri della campagna toscana» (Kezich, «Il Corriere della Sera», 24 dicembre 1994), «manifesta dimostrazione di insipienza cinematografica» (da «Sette», 5 gennaio 1995), un'opera per cui «i tanti soldi spesi si vedono magari tutti; peccato che manchi il film» (Milesi, «Bergamo Oggi», 28 dicembre 1994), una «pellicola asmatica e disuguale come poche» («L'Eco di Bergamo», 27 dicembre 1994), un film che «rinuncia a quel senso della realtà, autentica e necessaria, che i comuni spettatori e non soltanto i critici si aspettano da un film, anche se a carattere favolistico» (Bolzoni, «Avvenire», 31 gennaio 1995).

¹⁹ Il trailer è visibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=m7DjtqD4sLA>. Ultimo accesso: 5 settembre 2023.

²⁰ Il trailer è visibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=X28RYq-iHMw>. Ultimo accesso: 5 settembre 2023.

Figg. 2-3 - Frame
del trailer.



cattivi sono ancora in mezzo al mondo, nel secondo è infatti visto di spalle, nella penombra, non più nudo bensì vestito. Retrospectivamente, la differenza fra questi due testi promozionali è in qualche modo foriera di una profezia che si avverò: la “cancellazione” di Nuti.

OcchioPinocchio segna, in un certo senso poeticamente e tragicamente assieme, il declino di Nuti, che vi aveva senz’altro riversato ambizioni e probabilmente ostinazioni²¹, e nemmeno la tiepida ripresa di quattro anni dopo, con *Il signor Quindicipalle* (Francesco Nuti, 1998), riesce a rievocare i successi popolari di film quali *Madonna che silenzio c’è stasera* (Maurizio Ponzi, 1982) o *Tutta*

²¹ Un resoconto romanzato ma veritiero rispetto ai fatti è quello di Simone Gai per il podcast *Fallimenti Fantastici e come affrontarli*, episodio “*Triangolazioni imperfette*”. *OcchioPinocchio – Francesco Nuti* (<https://www.spreaker.com/user/simonegai/ffeca-03-occhiopinocchio>). Ultimo accesso: 7 settembre 2023.

colpa del paradiso (Francesco Nuti, 1985). Testo-cerniera di una filmografia e anche racconto di un inciampo da cui mai più si è rialzato, l'insuccesso su tutti i fronti di *OcchioPinocchio* sancisce una fase in cui Nuti cade in depressione, si dà all'alcolismo e all'autolesionismo; l'incidente del 2006, dodici anni dopo²², contribuisce ulteriormente a consolidare l'alone di "maledizione" che oramai gravita attorno all'ex membro dei *Giancattivi*, trio cabarettistico fondamentale per gli esordi di Nuti, e con cui recita nel suo primo film, *Ad ovest di Paperino* (Alessandro Benvenuti, 1981)²³.

Il suo Pinocchio acquisisce così la dimensione nel migliore dei casi di un film non riuscito, «[...] tentativo di apologo [...] articolato e dispendioso, terreno sul quale l'affezionato pubblico non l'ha seguito»²⁴, un lavoro «[...] travagliato (produttivamente) [...] in cui l'attore-regista, nel pur lodevole tentativo di non fossilizzarsi in situazioni e storie ripetitive (e forse desideroso di uscire dalle secche della commedia e internazionalizzarsi), sembra aver smarrito quella genuina vena poetica che caratterizzava le sue prime opere»²⁵. Più largamente, questa «[...] sconclusionata e gracilissima storiella surreal-sentimental-poliziesca»²⁶ viene considerata come un sonoro fallimento, così come testimonia la seguente intervista a Bruno Altissimi, che produsse quattro anni dopo *Il signor Quindicipalle*:

Perché ha accettato di fare un film con Nuti? Veniva da OcchioPinocchio, che aveva sfornato il budget, a dir poco.

Pensavo che piovesse, ma non che venisse giù il diluvio universale! Io *OcchioPinocchio* l'ho supervisionato per Vittorio Cecchi Gori, che mi rompeva quando stavo al mare a prendere il sole! Gli ho detto: «L'hai voluto fare tu, non io, fattelo per conto tuo!» «Tu che rappresenti la nostra società devi andare sul set». Ho chiesto: «Quanto deve avere ancora Nuti?» «Un miliardo e mezzo». «Benissimo, allora facciamo una cosa...» Con l'avvocato Gianni Massaro ci siamo riuniti e abbiamo messo nero su bianco che Nuti avrebbe

²² Sono anni turbolenti questi, testimoniati anche dalle apparizioni pubbliche di Nuti. Il 12 maggio 2006, ad esempio, in una radio-intervista per *VivaVoce*, trasmissione di Radio 24 condotta da Giuseppe Cruciani, Nuti interloquisce con voce biasciata e sembra incapace di intrattenere una conversazione, a tal punto che il conduttore è costretto a interrompere prima del tempo il suo intervento. Il passaggio, di quasi 15 – sofferti – minuti, è ascoltabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=QXBB3oGQ0k8&t=25s>. Ultimo accesso: 5 settembre 2023.

²³ Sono questi peraltro gli anni di consolidamento della fama di altri due attori comici toscani, i quali entrambi forniranno in seguito le loro rispettive letture del classico collodiano. Il primo è senz'altro Roberto Benigni, che darà vita al suo *Pinocchio* nel 2002 e tornerà poi sul tema, quasi vent'anni dopo, recitando questa volta il personaggio di Geppetto nella versione diretta da Matteo Garrone (2019). Il secondo è Massimo Ceccherini, che di fatto esordirà leggermente dopo (anche in virtù dello scarto generazionale con Nuti e Benigni), nel 1990 con *Benvenuti in casa Gori* (Alessandro Benvenuti, 1990), e che nel 1999 debutterà alla regia con il suo *Lucignolo*, rilettura contemporanea del personaggio che egli stesso interpreterà. Lo stesso Ceccherini aveva già esplorato l'universo pinocchiano con la pièce teatrale *Fermi tutti questo è uno spettacolo, Pinocchio* (1998), e ne riproporrà un'altra versione nel 2009, oltre a recitare i panni della volpe nell'adattamento di Garrone.

²⁴ Menarini, 1999: 224.

²⁵ Lancia; Poppi, 2003: 82.

²⁶ Bertarelli, 2003: 271. Il critico d'altronde inserisce l'opera fra i suoi personali *1500 film da evitare*; va però rilevato che Marco Giusti, 1999, invece, lo immette nel suo *Dizionario dei film italiani stracult*.

rinunciato al suo cachet per terminare il film. Sono andato in una cittadina del Texas a seguire una lavorazione estenuante. La «città della luce», costruita a Cinecittà, non l'avete mai vista: ne è stato montato solo un pezzettino, poi dopo la prima proiezione è stato tagliato pure quello. Cose assurde! Il film era proprio sbagliato.²⁷

Se dunque lo *status* di film maledetto ben si attaglia al film di Nuti, esso resta comunque il tentativo controverso di un'elegia filmica la quale, sotto analisi, può far luce rispetto al suo ruolo nel progetto *in fieri* di una filmografia pinocchiana.

IV. IL RUOLO DEL FILM NELLA FILMOGRAFIA PINOCCHIANA

OcchioPinocchio ha, sin dall'inizio, le pretese di un kolossal, quantomeno dal punto di vista della grandiosità che ostenta. D'altro canto, se quella del kolossal oltre a essere una categoria produttiva assume i contorni di una tendenza estetica, immediatamente tale fascino viene a sembrare cedevole²⁸. Emblematico è in questo senso il commento, impietoso, contenuto nel *Farinotti*:

Film che parte da tre premesse sbagliate. La prima: Nuti crede di essere Brando e non lo è. Ritiene che sia sufficiente "essere lì" per incantare il pubblico. La seconda: crede di essere Ridley Scott. Ed ecco movimenti di macchina dall'alto, dal basso, in circolo, dovunque. Risultato, un fastidio intollerabile. Terza: crede di essere Woody Allen con le sue battute. Invece le povere tiri-tere incastrate nella storia sono di profilo basso, cabaret ritrito, inutili, fuori tempo e fuori luogo. Aggiungiamo le ispirazioni: *Forrest Gump*, *Sugarland Express*, *Getaway*. Solo che quelli erano film veri. Questo è un pastrocchio pretenzioso e completamente vuoto.²⁹

L'incipit è di tenore solenne. Una sequenza ambientata in una grande banca statunitense immediatamente esibisce ambizioni scenografiche e registiche che disorientano un pubblico abituato, nel caso di Nuti, ad altri alfabeti. Il fatto poi che il film sia tematizzato come pinocchiesco contribuisce ad amplificare un senso generale di grottesco e di grossolano. Siamo di fronte a un Pinocchio oltreoceano, le cui radici classiche dell'italianità sono giustificate da un espediente drammaturgico un po' affettato (è il figlio illegittimo di un potente banchiere), proprio rappresentato da un attore che aveva guadagnato consenso secondo una «orbita "nazionale" della sua filmografia»³⁰. La nostra analisi tuttavia si pone al di là del giudizio critico. Il Pinocchio di Nuti, che scrive, di-

²⁷ Altissimi in dialogo con Monetti; Pallanch, 2023: 147-8.

²⁸ Largamente radicata nella cultura cinematografica italiana, la categoria sin dalle sue origini (cfr. Alovio; Carluccio, 2014) designa chiaramente non solo un ingente impiego di mezzi produttivi ed economici nella realizzazione di un film, ma anche la pretesa di ammantare il film stesso di una certa "imponenza" estetica, che immediatamente si riversa nelle tematiche trattate in termini di percezione di solennità. Ciò significa che il kolossal, per non cadere sotto lo stesso peso delle aspettative che crea, deve sorreggersi su un impianto registico e addirittura drammaturgico capace di sostenere i presupposti implicati dal fatto stesso di presentarsi come tale.

²⁹ Farinotti; Farinotti, 2010: 1398.

³⁰ Binazzi, 2020: 242.

rige e recita (dato, questo, che verrà altresì criticato, identificando nell'attore una performance sottotono), rimane in effetti un esperimento significativo per almeno tre motivi: il primo, non indifferente e tendenzialmente non rilevato, è che si tratta di un precursore di molti Pinocchi "apocrifi" che seguiranno; il secondo è che costituisce, in ogni caso, un tentativo di esportazione del cinema italiano negli USA (attraverso una favola essa stessa italiana), con immensi sforzi produttivi e una certa dose, comunque, di coraggio o incoscienza (in base a quale tipo di propensione giudiziale si adotti); il terzo è che questo Pinocchio, pur incarnando una ideologia dell'infanzia (perpetuata nell'età adulta), è in effetti una tragedia in senso pieno, con indicativi ribaltamenti prospettici, oltre che un esercizio rilevante di film "al limite" per ciò che concerne la sfera che oggi chiameremmo del "politicamente corretto".

Venendo al primo punto, per Pinocchio apocrifo s'intende una versione del personaggio, e della sua storia, che traduce interculturalmente la fonte collodiana mutandone, anche in maniera drastica, alcuni elementi. Non dunque un film "tratto da", quanto piuttosto un *adattamento* "ispirato a". Prima di *Occhio-Pinocchio*, a eccezione del classico Disney del 1940 (uscito dopo il tentativo non riuscito di una produzione animata italiana iniziata nel 1935), che di fatto è piegato alle esigenze della linea culturale disneyana di quegli anni, le trasposizioni cinematografiche del burattino facevano del criterio della "fedeltà" un caposaldo: dal muto di Giulio Antamoro all'iconico sceneggiato televisivo di Luigi Comencini, passando per le diverse versioni animate non disneyane³¹, i Pinocchi sullo schermo si esibiscono in storie consimili che trasmettono valori pressoché identici.

OcchioPinocchio in questo frangente assolve quindi a una non scontata svolta del racconto, declinandolo in ottica pienamente e profondamente "postmoderna", facendo di Pinocchio «[...] un burattino dei nostri tempi, uno dei tanti»³². Non più radicato nell'Italia rurale della seconda metà dell'Ottocento, bensì catapultato fra le luci frastornanti del *jet set* a stelle e strisce. Anche in questo senso sarà un caso unico, pur guardando alle produzioni più recenti, compiutamente postmoderne ma in qualche modo fondate su diverse forme di ritorno alle origini: il *Pinocchio* di Matteo Garrone (2019) aderisce in maniera piuttosto conforme al romanzo; quello di Robert Zemeckis (2022) è la copia carbone del classico animato Disney (ed è a tutti gli effetti un film molto meno ispirato rispetto a quello di Nuti); *Pinocchio di Guillermo del Toro* (*Guillermo del Toro's Pinocchio*, 2022), è senz'altro un esperimento riuscito, dislocato nel tempo (un Pinocchio in epoca fascista), ma del tutto radicato nell'italianità tradizionale.

Al contrario, in *OcchioPinocchio* siamo di fronte a un continuo gioco di mutazioni e tradimenti della fonte. Non più un burattino di legno che vuole divenire un bambino vero, bensì un uomo in carne e ossa, pur se ancora bambinesco per via di una mai del tutto abbandonata infanzia, di Leonardo soprannominato Pinocchio si dice nel film che è stato «allevato nell'oscurità demente di un sordido cronicario». Luogo di derelitti, sperduto fra le bucoliche campagne toscane, ove egli è accolto con una certa umanità, e che è costretto ad abbandonare su prelievo coatto del suo padre biologico, Brando Della Valle (Joss Ackland), banchiere

³¹ Si pensi, a titolo di esempio, a *Un burattino di nome Pinocchio* (Giuliano Cenci, 1971), o alla versione *anime* di Masazaku Higuchi e Chinami Namba del 1992.

³² Giacovelli, 1995: 257.

senza scrupoli che giocherà il ruolo di un antiGeppetto cinico e maligno. Un Pinocchio proiettato in un mondo nuovo, senza grilli – se non in una scena in cui, velocemente, ne calpesta mortalmente uno letteralmente mandandolo “a fanculo”. E ancora un mondo senza fate, dove la figura di una femminilità materna e protettiva viene sostituita da Lucy Light (Chiara Caselli), ricercata per omicidio, giovane disinibita abituata a mostrarsi seminuda, “fatina” sessualizzata che più che indirizzare Pinocchio ha bisogno a sua volta di aiuto. Fata dark che alla fine del film, tragicamente, morirà (si ricordi che anche nel romanzo la fata è ancorata a una dimensione mortifera) su mandato proprio di quel padre che altro non vuole che riacciuffare il figlio in fuga per rinchiuderlo in manicomio.

Venendo al secondo punto, *OcchioPinocchio* costituisce, in ogni caso, un tentativo di dialogo del cinema italiano con le strutture, produttive ed estetiche, del grande cinema hollywoodiano. Questo doppio sforzo di esportazione, tradotto in una regia ingiustificatamente ardimentosa fra grandangoli temerari e movimenti di macchina intraprendenti (e che però indulge alle volte in un non indifferente taglio espressionista), nel ricorso a star americane, nell’uso ostentato di effetti speciali, ha delle ricadute anche nei termini di ciò che il Pinocchio nutiano veicola simbolicamente. Un Pinocchio prelevato e dislocato forzatamente in America diviene elemento disturbante nella vita di Brando Della Valle, padre vero in termini di sangue (al contrario del Geppetto tradizionale), non povero bensì ricco, non falegname bensì banchiere. Se da un lato si dà adito a un moralismo che forse non era previsto nelle intenzioni collodiane, quello per cui la bontà è legata a doppia mandata con il contesto rurale e scarsamente abbiente, dall’altro questa inversione di prospettive è senz’altro foriera di un messaggio di emancipazione, e cioè che la famiglia di sangue non è necessariamente luogo del rifugio, ma anzi a volte può essere territorio di insidie.

Lo sbarco in USA, luogo al contempo di megalopoli cui Pinocchio non è abituato e di immense vedute texane, ben più larghe di quanto gli orizzonti del protagonista siano usualmente avvezzi a cingere, consente di rimaneggiare significativamente tutta una serie di elementi. Lucy, come anticipavamo, è una fatina al più perché apre gli occhi a Pinocchio mostrandogli certe dimensioni dell’età adulta, così pure divenendo una sorta di Lucignolo: ipersessualizzata, il film si ostina a mostrarcela nuda, e perfino si spinge verso una svolta narrativa inattesa per cui avrà un rapporto sessuale completo con il protagonista. D’altronde il protagonista, inizialmente, era stato introdotto come segue: «Pinocchio è un bambino, è come un bambino». Lo si vedeva preparare la valigia inserendovi la fionda, simbolo per antonomasia di un’infanzia discola, ma anche alcune cartoline con sopra delle pin-up. Un bambino nel corpo di un adulto, in un corpo di carne che esprime delle esigenze. Essere come un bambino: c’è un’intera semantica implicata nella similitudine, che vale e per Collodi e per Nuti. Essere fuori posto, in un mondo di adultissime angherie e viltà.

La fata/Lucy è così una specie di figura battesimale, che porta Pinocchio all’età adulta, in tre modi diversi: 1. Gli fa conoscere ed esplorare la sessualità; 2. Lo porta a conoscenza delle cattiverie del mondo; 3. Gli dà accesso a una nuova idea della morte – proprio a lui che di morte era sempre stato ingenuamente circondato, facendo il becchino – rimanendo uccisa sul finale. Così, come per il Pinocchio di Collodi, la dimensione fiabesca si mescola con atmosfere dark e passaggi horror, con in più un’esplorazione esotico-turistica (Pinocchio proiettato in un mondo al di fuori del suo) di temi noir e motivi che vanno dal western

(la rissa nel saloon, perverso paese dei balocchi, che dimostra, ancora una volta, l'incoscienza di Pinocchio e la sua nobiltà d'animo) al *road movie* statunitense (la fuga in auto prima e in moto poi). Questo mescolamento eterogeneo, che Nuti addossò alle varie mutilazioni subite in produzione e post-produzione, è parte dei problemi imputati a *OcchioPinocchio*, che a tratti assume i contorni di un novello e malinconico *Hellzapoppin'* (*id.*, Henry C. Potter, 1941). Eppure la morte come isotopia era già presente nel romanzo (meno nelle versioni cinematografiche che vi sono susseguite, come nel classico Disney del 1940), e in *OcchioPinocchio* ritorna come figura ellittica: il film, anzitutto, si apre con un funerale; Pinocchio poi, nel paesello toscano dove risiede, si mantiene facendo assistenza agli anziani fino a dargli sepoltura; si tratta di un'azione quasi automatica per lui, e che pure preserva una sorta di purezza; infine Lucy muore, lasciando Pinocchio da solo: "Pinocchio non c'è più". Questo ultimo, e forse primo vero confronto con la morte, fa sì che Pinocchio capisca che non esiste un posto nel mondo per lui, eterno reietto costretto a darsi alla macchia oltreconfine. Anche in questo caso, al di là dell'autoesilio finale, soggiace all'intero film un'eresia di fondo: qui Pinocchio non mente mai, non essendo capace di farlo.

Il tema della bugia esiste, ma ha a che fare con la vita di Pinocchio, che sembra appunto una menzogna cui lui non riesce mai del tutto a far fronte. Il padre finge di amarlo, ma lo disprezza; il mondo finge di essergli amico, ma lo tradisce. E, d'altronde, nei titoli di coda ecco che l'extradiegetico fornisce, ermeticamente, una chiave di lettura generale del film.

V. PINOCCHIO-NUTI FINALMENTE FRA LE NUVOLE

Sullo sfondo di un cielo azzurro e nuvoloso si staglia scura una gigantesca sagoma del profilo di Pinocchio, il cui lungo naso taglia orizzontalmente l'inquadratura. Su tale naso, piccoli e in controluce, Pinocchio e Lucy sono riuniti. Si prendono per mano e attraversano questo immaginario ponte, leggermente inclinato verso l'alto. Pinocchio, armato della valigia con i suoi effetti personali che per tutto il film ha cercato di proteggere, sembra in un paio di occasioni volersi protendere all'indietro, ma Lucy lo esorta ad andare con lei, e così si dirigono verso destra, fino ad addentrarsi fra le nuvole e uscire di campo. Siamo qui in uno spazio "altro", *post mortem* per quanto riguarda Lucy, e ignoto per quanto concerne Pinocchio. La loro ideale riunificazione e finale pacificazione può avere luogo solo fuori dalle bruttezze del mondo, attraversando quel naso che è metafora della grande bugia dal mondo stesso rappresentata. Solo nello spazio del sogno più puro possono stare assieme.

Non solo dunque l'iconografia tradizionale viene desacralizzata (salvo nel momento in cui il personaggio inizialmente viene introdotto, e la sua ombra proietta una sorta di lungo naso, ripreso poi nei titoli di coda), ma anche i temi classici sono ridiscussi in virtù di un progetto di adattamento in via definitiva complesso, in cui un gioco di sentimenti umani in conflitto non lascia spazio a considerazioni sulla correttezza di certi passaggi. Si pensi a quello in cui Brando proclama, spazientito, «Stai dicendo che mio figlio è un ritardato? È un idiota?», o al momento in cui un grillo viene schiacciato e "sfanculato" con una pedata, sancendo che non ci sarà aiuto esterno per lo sviluppo della coscienza di Pinocchio. È chiaro che l'espressione "ritardato", oggi irricevibile,



Fig. 4 - Frame dell'inquadratura di sapore metafisico sui titoli di coda.

contribuiva a sottolineare la malignità del personaggio di Brando, così come a tematizzare esplicitamente la purezza di Pinocchio come una specifica forma di inadeguatezza:

Il personaggio di Pinocchio si inserisce in una tradizione di "ritardati" cinematografici che va dallo Chance Giardiniere di Peter Sellers in *Oltre il giardino* – film caro a Nuti – a *Forrest Gump*, passando per il Raymond Babbitt di *Rain Man*. Il Pinocchio di Nuti è assimilabile agli ultimi due perché il suo "ritardo mentale" ci viene esplicitato all'inizio del film, cosicché non sorgano dubbi. Pinocchio è indubbiamente meno intelligente degli altri [...].³³

OcchioPinocchio è così un film di formazione difficile, adulto, e in via definitiva privo di quelle componenti edificanti che erano tipiche del romanzo e delle sue versioni cinematografiche precedenti. Il senso di solitudine e di ingiustizia che emergono ne giustificano ulteriormente lo statuto di opera pienamente "post-moderna", anche nel suo proporre un'estetica dell'irrisolto o dell'irrisolvibile. Se non, appunto, volgendo lo sguardo alle nuvole, fuori dalle considerazioni mondane relative a budget e alterchi; proprio come ha fatto Nuti ogni qualvolta si è trattato di parlarne:

Madonna è il mio piccolo capolavoro. *OcchioPinocchio* è il mio capolavoro. Certo, come il burattino, è un po' disarticolato: per esempio mancano venti minuti di riprese del Paese dei Balocchi, tagliate nel montaggio per motivi

³³ Norcini, 2009: 159-60. Alberto Crespi, su «L'Unità» del 24 dicembre 1994, rincarerà la dose sostenendo che «[...] *OcchioPinocchio* chiude degnamente il 1994, l'anno dell'Idiota. Venendo dopo *Mister Hula Hoop* dei Coen e *Forrest Gump* di Zemeckis, *OcchioPinocchio* regala un altro picchiatello dal cuore d'oro, trascinato improvvisamente alla ribalta della vita ma ben poco intenzionato a farsi strada nel mondo con i vizi e le virtù della gente "normale"».

mercato! Pensate, avevo girato una scena impossibile, con una locomotiva a vapore che entrava in un teatro di Cinecittà, e un corpo di ballo hollywoodiano con cinquanta ballerini... tutto tagliato, tutto tagliato!³⁴

In queste parole risiedono, contemporaneamente, l'*hybris* e l'affezione di Nuti nei confronti del suo personale Pinocchio, che tanto gli è costato. Forse quella che in molti hanno chiamato megalomania, questa ostentata pervicacia – che altrimenti è stata chiamata una «ambizione resistibile»³⁵ del regista – era solo l'impuntatura dell'artista, la cui visione va oltre le amenità delle cose terrene. Non ci è possibile purtroppo vedere le riprese tagliate che menziona, e che pure in un certo senso acuiscono la nostra curiosità. Chissà se avrebbero salvato il Pinocchio di Nuti, o il Nuti di Pinocchio, dalla amara sorte di *OcchioPinocchio* – molta croce e poca delizia – e del suo autore.

³⁴ Nuti, 2011: 193.

³⁵ Menarini, 2003: 5.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Luca Mazzei per il fondamentale supporto nella ricerca archivistica necessaria per la stesura di questo articolo. I miei ringraziamenti vanno inoltre a Lucio Monaco, che per primo mi fece leggere *Pinocchio*, molti anni fa.

Riferimenti bibliografici

- Alovisio, Silvio; Carluccio, Giulia (a cura di). 2014. *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, Torino.
- Bertarelli, Massimo. 2003. *1500 film da evitare. Dalla A alla Z le divertenti stroncature "al vetriolo" di un critico controcorrente*, Gremese, Roma.
- Binazzi, Neri. 2020. *Toscana*, «Quaderni del CSCI», n. 16.
- De Berti, Raffaele. 2002. *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, in Isabella Pezzini, Paolo Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma.
- Curreri, Luciano. 2008. *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste*, Nerosubianco, Cuneo.
- Curreri, Luciano. 2017. *Play it Again, Pinocchio: saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- 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.
- Farinotti, Pino; Farinotti, Rossella (a cura di). 2010. *Il Farinotti. Dizionario di tutti i film 2011*, Newton Compton, Roma.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Giacovelli, Enrico. 1995. *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma.
- Giusti, Marco. 1999. *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Hughes, David. 2012. *Tales from Development Hell: The Greatest Movies Never Made?*, Titan, Bodmin.
- Lancia, Enrico; Poppi, Roberto (a cura di). 2003. *Gli attori dal 1930 ai giorni nostri. Vol. 2 M-Z*, Gremese, Roma.
- Laura, Ernesto. 1994. *Pinocchio nel cinema mondiale: una panoramica*, in Giuseppe Flores d'Arcais (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena, Atti del convegno internazionale di studio (Pescia, 1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

Masoni, Tullio. 1994.

OcchioPinocchio, «Cineforum. Rivista mensile di cultura cinematografica», a. XXXIV, n. 340.

Mazzei, Luca. 2014. *L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano*, «Biancoenero», n. 579, fascicolo 2, maggio-agosto.

Menarini, Roy. 1999. *Gli attori italiani degli anni '90*, «Annali d'Italianistica», n. 17.

Menarini, Roy. 2003. *Pinocchio da Polidor a Benigni*, «Segnocinema», n. 119.

Monetti, Domenico; Pallanch, Luca (a cura di). 2023. *Per i soldi o per la gloria. Storie e leggende dei produttori italiani dal dopoguerra alle tv private*, minimum fax, Roma.

Norcini, Matteo (a cura di). 2009.

Francesco Nuti. La vera storia di un grande talento, Ibiskos Editrice Risolo, Empoli.

Nuti, Francesco. 2011. *Sono un bravo ragazzo. Andata, caduta e ritorno*, Rizzoli, Milano.

Pacchioni, Federico. 2022.

The Image of the Puppet in Italian Theater, Literature and film, Palgrave Macmillan, Cham.

Wunderlich, Richard; Morissey, Thomas J. 2002. *Pinocchio Goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States*, Routledge, New York/London.

Mario e Vittorio Cecchi Gori
presentano



Francesco Nuti in
Occhio Pinocchio

Chiara Caselli Joss Ackland

Regia di Francesco Nuti

