

# 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

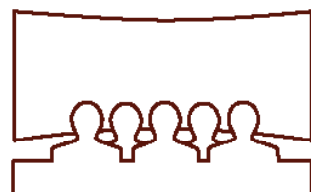
**MARIO PANZERI**

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



QUANDO PINOCCHIO INCONTRA RENZO & LUCIA.  
PARODIA DELLA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI NELLA FATA  
DI ANNA MARCHESINI (IN GUISA DI GINA LOLLOBRIGIDA)

*Matteo Tamborrino (Università di Torino)*

WHEN PINOCCHIO MEETS RENZO AND LUCIA. A PARODY OF THE BLUE FAIRY BY ANNA MARCHESINI (DISGUISED AS GINA LOLLOBRIGIDA)

*The papers aims to analyze the performance given by the actress Anna Marchesini (1953-2016) in the television drama "I promessi sposi" (1990), which sees her disguised as the iconic Blue Fairy played by Gina Lollobrigida (1927-2023) within the cult movie "Le avventure di Pinocchio" (1972), directed by Luigi Comencini and based on the homonym novel by Carlo Collodi. The imitation of the well-known star was in fact one of the most important "workhorses" in Marchesini's comic repertoire. The essay makes use of the contribution offered by the audiovisual document (available in full version on RaiPlay platform) and Tullio Solenghi's oral testimony, colleague and sidekick in that parodic sketch.*

KEYWORDS

Anna Marchesini; Gina Lollobrigida; *The Betrothed*; Parody; Blue Fairy

DOI

10.54103/2532-2486/21372

Ho già adocchiato una vetrinetta in sala riunioni con un  
piccolo cofanetto verde di porcellana, credo.  
Ritengo sia ideale per contenere le mie ceneri.  
(Anna Marchesini)

Assai durevole è stato, nel corso degli anni, l'interesse mostrato per *Le avventure di Pinocchio* dal piccolo schermo, fin dalla sua prima presa di servizio nelle dimore degli italiani, nel lontano 1954: il soggetto ha infatti conosciuto nel tempo numerose riscritture, legate al testo ottocentesco per via più o meno diretta. All'interno di questa composita filiera si sceglie di prendere in esame un emblematico e quanto mai insolito caso-studio, ossia il fugace segmento de *I promessi sposi* (1990) del Trio Lopez-Marchesini-Solenghi in cui fanno capolino Pinocchio e la sua magica aiutante.

L'unicità di tale *gag* consisterebbe nel fatto che essa è la sola parodia superstite di Gina Lollobrigida (1927-2023) in veste di Fata Turchina operata da Anna Marchesini, assidua frequentatrice del corpo della diva in altre esilaranti clonazioni. "La Lollo" si era infatti prestata al ruolo diciotto anni prima, per lo sceneggiato

*Le avventure di Pinocchio* (1972), diretto da Luigi Comencini e andato in onda per l'allora Programma Nazionale, con protagonisti anche Nino Manfredi (nel ruolo di Geppetto), Vittorio De Sica (il giudice) e Franco & Ciccio (nelle vesti di Gatto e Volpe).

Era stata – quella di Lollobrigida – un'interpretazione indimenticabile, un vero e proprio *cult* nella memoria del pubblico di varie generazioni. Per di più, nel passaggio dalla pagina allo schermo, la Fata collodiana aveva assunto su di sé quel fascino seduttore proprio di colei che le aveva prestato il volto, in un gioco di rifrazioni e confusioni che l'aveva caricata al fine di una sensualità isiacca<sup>1</sup>, con ogni probabilità già insita nel *concept* stesso della figura<sup>2</sup>.

La procacità dell'antecedente trova così un'estremizzazione beffarda – in direzione volutamente caricaturale – nell'interpolazione di Marchesini. Provando pertanto a inserirsi nel solco degli studi sull'attore, il saggio mira a rischiarare una tappa significativa del lavoro dell'artista orvietana scomparsa nel 2016, ancora ampiamente marginalizzata.

Nello specifico della rilettura manzoniana elaborata dai tre comici, la Fata interviene a mo' di principio risolutore, consentendo il lieto ricongiungimento dei due protagonisti, Lucia e Renzo (trasfigurato per l'occasione in burattino di legno). Si instaura perciò un duplice intreccio tra fonte e modello, marcando tanto il rapporto con il personaggio collodiano quanto quello con una sua (non certo trascurabile) incarnazione televisiva. Si tornerà su questo punto nel finale: qui basti chiarire lo scopo ultimo della presente analisi, ossia dar conto della prova d'attrice di Marchesini, avvalendosi del prezioso contributo offerto dal reperto audiovisivo (disponibile in versione integrale sulla piattaforma RAI Play) e dalla testimonianza orale di Tullio Solenghi, complice in quel rapido *sketch*<sup>3</sup>.

Ora, come già si rammentava in apertura, la durevole memoria e il globale successo<sup>4</sup> di cui godette Carlo Collodi nel corso della seconda metà del XX secolo rendono *Le avventure di Pinocchio* (intese quale sommatoria fra proto-testo ottocentesco e intricata selva delle variazioni su tema) «un "precipitato" del lungo divenire della testualità»<sup>5</sup> originaria: si eccede in altri termini – per parafrasare il semiologo Paolo Fabbri – il solo codice letterario, sconfinando ora in teatro, ora nel mondo di celluloidi, ora sullo schermo televisivo. Scrive Giuseppe Flores d'Arcais:

<sup>1</sup> Sulla relazione tra la Bambina dai capelli turchini e la figura di Iside cfr. Zolla, 1992: 433-441.

<sup>2</sup> In merito alla miniserie TV tratta dall'omonimo romanzo di Collodi, 1883 si veda almeno De Giusti, 2007: 181-186.

<sup>3</sup> La voce di Solenghi (spalla di Marchesini nella sequenza in oggetto) risulta fondamentale in tale sede, nonostante la sua parzialità, poiché offre un punto di vista insieme interno ed esterno in merito al lavoro della collega sul personaggio-Lollobrigida. La fonte orale supplisce peraltro alla mancanza di dichiarazioni dirette di Marchesini circa il rapporto artistico intrattenuto con la diva. Allo stato attuale delle ricerche infatti – pur avendo investigato le pagine di Marchesini, 2000 e le interviste da lei rilasciate, disponibili in rete o presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – parrebbe non potersi rintracciare alcun momento di riflessione specifica sul tema per bocca dell'attrice medesima.

<sup>4</sup> Sulla fecondità del personaggio di Pinocchio e sulle ragioni del suo successo riflette Capitani, 2010.

<sup>5</sup> Fabbri, 2012: 207.

Traduzioni, rifacimenti, interpretazioni, trascrizioni, ma anche pubblicità di vario tipo: non [...] vi [è] altro personaggio della narrativa, ma forse anche della storia, che possa, più del Pinocchio collodiano, farsi protagonista di tanta e tale diffusione, che ha certamente contribuito a meglio collocare *Le Avventure* entro il quadro di una cultura, ma anche di una civiltà, non semplicemente italiana, bensì mondiale (basti pensare che solo la Bibbia ha traduzioni nelle varie lingue in numero superiore a quello di Pinocchio): ma ha contribuito, in modo notevole, ad un approfondimento dell'opera originaria, permettendo rivisitazioni a tutti i livelli [...].<sup>6</sup>

Ne discende così un forte “mitismo” del personaggio e del suo *entourage*, intendendo con tale espressione quella «valenza che si traduce e si mantiene in differenti sostanze espressive [e] in diversi formati discorsivi»<sup>7</sup>. Pinocchio assume, insomma, un valore simbolico altamente produttivo, offrendo il destro alle più insospettate ibridazioni e ai più improbabili recuperi. A ben guardare, tuttavia, anziché di *mitismo* si dovrebbe forse e più propriamente parlare nel nostro caso, per rimanere ancorati allo specifico del linguaggio preso in considerazione nei paragrafi a seguire (quello, cioè, della comicità televisiva), di un'istanza di parodistico (anti)*divismo*, sfoderata qui ai danni della malcapitata Lollobrigida, vittima predestinata ancorché adoratissima. Mai, dunque, come in questo frangente è corretto affermare che Pinocchio rappresenti un situazionistico rizoma, ricco di varianti, variazioni, ma soprattutto – si conceda il gioco di parole – *varietà*<sup>8</sup>.

Ora, oggetto di ravvicinata indagine è – come anticipato – il micro-frammento pinocchiesco intarsiato entro le maglie della rilettura su piccolo schermo di un altro benemerito capolavoro della storia letteraria italiana (giusto per complicare ulteriormente i piani), *I promessi sposi*. Prima della premiata ditta Lopez-Marchesini-Solenghi (che affrontò il tema solo nel 1990 e peraltro “per interposta persona”), erano stati già numerosi i *repêchage* monografici e i tentativi di furto più o meno piratesco delle vicende del burattino, attentamente catalogati in presa pressoché diretta – utilizzando appunto il 1990 come proprio *terminus ante quem* – da Piermarco Aroldi, limitatamente all'esperienza italiana, e da Barbara Gasparini, con mappatura su scala globale delle varie trasposizioni “elettroniche”. Un'analisi – la loro – portata avanti per un pionieristico volume curato da Flores d'Arcais, dal titolo *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*.

È d'altra parte alquanto sintomatico che nel regesto del materiale conservato presso l'archivio RAI in varia forma attinente a Pinocchio – posto in calce al volume di cui sopra e redatto al marzo 1990 da Gianfranco Bettettini, Fausto Colombo e dai già citati Aroldi e Gasparini – manchi un qualsiasi accenno al bizzarro attraversamento del Trio (pur andato in onda per cinque mercoledì

<sup>6</sup> Flores d'Arcais, 1994: 7.

<sup>7</sup> Fabbri, 2012: 216.

<sup>8</sup> Sulla tradizione comica italiana, con particolare riferimento al teatro di varietà, cfr. almeno Angelini, 2005: 21-34. Sul tema del *variété* basilare è inoltre la lettura di Orecchia, 2012. Interessanti ragguagli sul versante del cabaret televisivo provengono poi da Locuratolo, 2003.

consecutivi, dal 10 gennaio al 7 febbraio di quell'anno, in prima serata su RAI Uno), evidentemente per via della sua estemporaneità<sup>9</sup>.

Si trattò infatti – sarà opportuno ribadirlo – di un recupero indiretto, ricco di sovrapposizioni, attinto più a un ricordo *vulgato* che non a uno specifico adattamento o al diretto antefatto collodiano. I tre comici costruiscono lo *sketch* a partire da una confusa reminiscenza infantile, contaminata con una generica atmosfera “comenciniana”, tramite necessario per poter riesumare il personaggio di Lollobrigida, vero oggetto di interesse da parte del gruppo. Il vettore della riscrittura è dunque la memoria personale che – come insegna Lorenzo Mango – «è sempre una fonte secondaria [...]: la testimonianza su un fatto e non il fatto in sé. [...] La dimensione memoriale va spesso “tradotta” dal lessico personale, dalla dimensione del privato che tende a leggere, e spesso ad eleggere, cose successe, avvenimenti, dinamiche [...] in una maniera inevitabilmente selettiva»<sup>10</sup>. La memoria personale può rivelarsi spesso «*consapevolmente immemore*»<sup>11</sup>: inquina e confonde, riformula ed esaspera. Chiamato a descrivere il processo drammaturgico di recupero, Tullio Solenghi – in un recente colloquio avuto con lui – ha affermato:

L'operazione di rivisitazione dell'originale l'abbiamo portata avanti nel momento stesso in cui abbiamo scelto di mettere in parodia l'opera *omnia* de *I promessi sposi*. L'abbiamo riletta e sono emerse alcune trovate, a seconda di quanto suggerito dalla narrazione manzoniana stessa. Nel caso della breve sequenza di Pinocchio, così come per altre, è stato sufficiente il nostro ricordo scolastico, il ricordo cioè della lettura del romanzo di Collodi, non siamo risaliti all'esegesi diretta dell'edizione filmica di Luigi Comencini. Anche perché si trattava di un piccolo frammento. *I promessi sposi* sono stati uno sceneggiato di quasi quattro ore. Lì, ma soltanto lì, era invece necessario re-impadronirsi della fonte.<sup>12</sup>

L'intermezzo penetra insomma nella sceneggiatura per stimolare la *vis* degli attori, per concedere loro spazi di creatività *on-screen*. La memoria, soggettiva e parziale per sua natura, rende così il soggetto – nel complesso viluppo dei rimandi intertestuali – opera di un co-autore collettivo: un po' Collodi, un po' Comencini, un po' il Trio<sup>13</sup>. Al di là di questo, a mutare sensibilmente rispetto alle altre riletture sono qui (oltre all'esigua entità del prelievo) anche l'approccio, il tono e il registro adottati, giacché – quasi alla maniera delle illustrazioni realizzate a loro tempo da Sto, Angoletta o Jacovitti – le procaci tinte della Fata di Marchesini paiono comunque ben «lontane dall'atmosfera magica o dal divismo cinematografico»<sup>14</sup> della Turchina del 1972, inscenandone piuttosto – limitatamente appunto

<sup>9</sup> I contributi citati sono tutti e tre raccolti in Flores d'Arcais, 1994 (atti di un convegno internazionale di studi promosso dalla Fondazione Nazionale “Carlo Collodi” tra l'8 e il 10 novembre 1990).

<sup>10</sup> Mango, 2018: 46.

<sup>11</sup> Megale, 2014: 332.

<sup>12</sup> Si cita da una conversazione avuta con Tullio Solenghi in data 29 settembre 2023.

<sup>13</sup> Sui concetti di soggettività e co-autorialità della testimonianza memoriale, in relazione all'uso delle fonti orali nella storia dello spettacolo, riflette ampiamente il volume Orecchia; Cavaglieri, 2018.

<sup>14</sup> Bonanni, 2017b: 271.

al solo personaggio femminile (l'unico effettivamente recuperato e deformato) – una versione comico-parodica.

Prima di focalizzarsi su questo breve passaggio della miniserie, sarà bene rammentare che Massimo Lopez, Tullio Solenghi e Anna Marchesini appartengono a quella schiera di comici televisivi e teatrali bistrattati, per non dire del tutto snobbati, dagli studi accademici, benché fautori – come si spera possa emergere dalle pagine a seguire – di una pregevole ricerca attoriale (con avanzata sperimentazione in campo mimico, gestico e vocale, grazie al tramite della parodia). Partiti da studi accademici (Marchesini si formò infatti, dopo la laurea in Psicologia, alla “Silvio d’Amico”, mentre Solenghi e Lopez studiarono in annate diverse allo Stabile di Genova), i tre esordirono come formazione nel 1982, con il programma radiofonico *Helzapoppin*. Seguirono a metà anni Ottanta le ospitate televisive all'interno di varietà di successo come *Il tastomatto*, *Domenica in e Fantastico*. Fu proprio nel contenitore di quest'ultimo che il Trio provocò «con uno sketch satirico l'ira dell'ayatollah Khomeini (interpretato da Solenghi, mentre Lopez parodiava Reagan e [...] Marchesini vestiva i panni della “sora Khominnes”, sgangherata madre del capo religioso)»<sup>15</sup>. All'attività televisiva si alternò poi quella teatrale: nel 1987 fu la volta del fortunato *Allacciare le cinture di sicurezza*; tre anni più tardi si bissò con l'altrettanto acclamato *In principio era il Trio*. Entrambi gli spettacoli conobbero numerose repliche e riprese, venendo in seguito registrati e mandati in onda per il grande pubblico, raggiungendo notevoli picchi di *share*.

Proprio l'ironica rilettura del capolavoro manzoniano al centro della presente riflessione, realizzata per la televisione di Stato nel 1990, fuse al tempo stesso da acme ed epicedio dell'ultradecennale vicenda del gruppo, sintetizzandone perfettamente lo stile, imperniato sul «gioco delle trasformazioni e delle parodie»<sup>16</sup>. Desideroso di sperimentarsi da solista, fu Lopez il primo, nel 1994, senza colpo ferire, ad abbandonare il Trio. Marchesini e Solenghi proseguirono nel 1995 con *La rossa del Roxy Bar* (1995), sceneggiato comico sulle disavventure coniugali, dividendosi poi al termine di quell'esperienza. L'amicizia fra i tre rimase comunque solida, tanto da riunirli nel 2008 per le tre puntate di *Non esiste più la mezza stagione*, antologia nostalgica dei loro “cavalli di battaglia”.

Ora, Marchesini aveva già assiduamente abitato, ben prima de *I promessi sposi*, le sensuali spoglie di Gina Lollobrigida, sua “sorella di latte”, come da lei stessa dichiarato – in un abbraccio farsesco tra corpo tradotto e corpo traducendo nel mezzo della platea del Sistina – durante il prologo a scena aperta della ripresa di *Allacciare le cinture di sicurezza*, trasmesso nel 1989 su RAI Uno<sup>17</sup>. L'attrice orvietana, nelle sue parodie della grande diva, tendeva di norma a esacerbarne, così da renderle esilaranti, alcune peculiarità comportamentali ed estetiche:

<sup>15</sup> Grasso, 1996: 791. Alcuni dati riportati nella Garzantina dal critico televisivo – alla voce dedicata al Trio – risultano invero parzialmente inesatti o comunque non collimanti con la testimonianza resa da Anna Marchesini e attualmente conservata alla pagina web: [annamarchesini.it/che-cosa-ho-fatto](http://annamarchesini.it/che-cosa-ho-fatto) (ultimo accesso: 20 febbraio 2024). In assenza di bibliografia specifica, altra importante fonte testimoniale, utile alla ricostruzione della vicenda della formazione, è costituita da Solenghi, 1995. In generale, uno studio complessivo e storicizzante sull'attività del Trio è ancora in larga misura da scrivere.

<sup>16</sup> Grasso, 1996: 791.

<sup>17</sup> A testimonianza di tale frequentazione, si conservano su YouTube numerosi reperti audiovisivi.

innanzitutto costellando la sua elocuzione – già di per sé parecchio aspirata – di sospirose pause, che andavano a deformare la mimica del volto dell'artista, con sollevamento del labbro superiore e conseguente arricciamento del naso. Ad accompagnare tale pratica era anche il frequente scivolamento nei dialetti della Campagna e Marittima, di cui venivano portate all'estremo alcune caratteristiche fonetiche e lessicali: si segnalano – solo a fini esemplificativi – la nasalizzazione delle sorde dopo *n* (come nel caso dell'affricata dentale in *Renzo*), le frequenti apocopi (tipiche invero del romanesco, del tipo *Pinocchiò*), casi di metafora sabina (il cosiddetto "ciociaresco"<sup>18</sup>) e termini di registro più basso, tra cui il ricorrente *scapicollata*.

A tali tratti si aggiungono l'iper-sessualizzazione fisica, con maliardi indugi delle mani su fianchi, glutei o seno, e l'acconciatura un po' squadrata con frangetta e mezza coda, chiaro rimando al *look* di Lollobrigida. Era d'altronde ella stessa a ironizzare sulla propria immagine pubblica di *femme fatale*. Hanno infatti riportato Lopez e Solenghi in un recente ricordo della collega scomparsa, per i microfoni di *Che tempo che fa*:

E poi, [...] fine di *Domenica in*, cena conclusiva, tutti seduti. "La Lollo", Anna vicino, noi che pungolavamo Anna per farle una determinata domanda. E Anna che non riusciva a trovare le parole: "Scusa Gina, ma con tutti questi grandi attori di Hollywood, con cui hai recitato – Clarke Gable, Gregory Peck, Frank Sinatra – ehm che tipo di... come ti... come ti comp... ti rapportavi? Cioè, che rapp... Anche fuori dalla scena – dico – che rapporto...?" "Ah, Anna: me li so' fatti tutti!"<sup>19</sup>

Rispetto alla scelta di trasportare questa caricatura di lungo corso nel *continuum* della narrazione manzoniana, sempre Solenghi spiega:

Innanzitutto, la forma della parodia aveva presieduto alla nostra intera rilettura de *I promessi sposi*: una parodia di genere, costume, carattere. Volevamo anche toccare il mondo delle fiabe. Alla luce di ciò, la figura che più si avvicinava a quella di Renzo in quella specifica situazione diegetica ci parve proprio Pinocchio, forti anche del fatto che Anna aveva nel proprio *carnet* il personaggio di Gina Lollobrigida, eseguita sempre in maniera strepitosa. Questo ci indusse a credere che potesse diventare un'improbabilissima (ma poi in fondo probabilissima ai fini del nostro racconto) Fata Turchina.<sup>20</sup>

La linea di ricerca e azione del Trio si colloca così, in maniera piuttosto esplicita, lungo il tracciato della parodia, da loro più che mai intesa come «un procedimento [...] attraverso il quale [far avvenire] lo scoronamento dell'eroe»<sup>21</sup>. A proposito di quell'ancestrale prassi fondata sull'imitazione intenzionale di un

<sup>18</sup> Cfr. Devoto, 1972.

<sup>19</sup> Si cita da una puntata del programma televisivo *Che tempo che fa* (RAI Tre, 20 novembre 2022), visibile sul canale YouTube della RAI, al link: [youtube.com/watch?v=CihZpmYKCqo](https://www.youtube.com/watch?v=CihZpmYKCqo) (ultimo accesso: 20 febbraio 2024).

<sup>20</sup> Si cita da una conversazione avuta con Tullio Solenghi in data 29 settembre 2023.

<sup>21</sup> Bevilacqua, 2010: 167. La definizione è attribuita a Michail Bachtin, pur senza chiarirne precisamente la fonte. La si recupera comunque in questa sede per il suo alto potenziale evocativo, in linea con il discorso fin qui condotto.



motivo e condotta in termini ironici per mettere in rilievo il distacco dal modello e il suo rovesciamento critico<sup>22</sup>, afferma Solenghi:

La parodia non l'abbiamo certo inventata noi. Credo che una delle prime risalga a oltre duemilaquattrocento anni fa, quando Aristofane, ne *Le nuvole*, si prese gioco del pensiero di Socrate. È un genere che si è evoluto nel tempo, storicizzato da un lato, attualizzato dall'altro. Solo per citare un altro esempio, mi viene in mente Eduardo Scarpetta, la sua scelta di parodiare *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, venendo per questo citato in giudizio, querelato alla SIAE per plagio e contraffazione nei confronti dell'opera. E Scarpetta ebbe un difensore d'eccezione dalla sua, Benedetto Croce. E vinse poi la causa con piena assoluzione.<sup>23</sup>

Sarebbe stato proprio l'attore genovese a contagiare i colleghi del Trio, instillando in loro quel gusto per la parodia che divenne poi con il tempo loro marchio di fabbrica. Rivela infatti Solenghi:

Avevo l'abitudine, nei miei sette anni di militanza al Teatro Stabile di Genova, una volta andati in scena i classici a cui prendevo parte – Pirandello, il *Giulio Cesare*, Molière –, di organizzare per gli amici, nel foyer del teatro, la parodia di quanto recitato poco prima sul palco in maniera assolutamente ortodossa. Forse un po' anche per sfogare le mie brame d'attore, allora – in quei lavori – relegate a poche centellinate battute. Penso di poter dire che la forza, la voglia o, meglio, l'*input* provenisse dal fatto che a me in particolare, e poi anche a noi come gruppo, fossero sempre risultati ostici i modelli "tradizionali", normati. E quindi smontare una situazione impettita, altisonante – una situazione che per sua ontologia sembrava invece possedere tutte le caratteristiche per *non* essere contaminata – era lo scopo del *divertissement*. Andare a cercare il modo, il verso, gli interstizi, per ribaltarla. Quando vedo (quando vedevamo) dei personaggi come generali, alti prelati, dignitari, il più delle volte mi appaiono (ci apparivano) già la parodia di sé stessi. Questa eccessiva dimostrazione di potere, questa ostentazione di autorità che racchiude dentro di sé delle crepe. Di conseguenza, noi non abbiamo fatto altro che allargare quelle crepe, piegarle a nostro servizio per svelare che in fondo "il re è nudo".<sup>24</sup>

Nella relazione, tuttavia, con una grande icona come "la Lollo" (la cui occorrenza nel repertorio di Marchesini non fu relegata solo a *I promessi sposi*, moltiplicandosi – come si è detto – in svariate occasioni), i piani si complicavano e al dato decostruttivo, all'ironica aggressione del potere (sale del comico), si mescolava anche l'attestato di generosa stima. «Sì, nel caso di Gina – prosegue Solenghi – vi fu *anche* uno scherzoso omaggio», nonostante la riluttanza iniziale di Marchesini ad affrontare questo "mostro sacro" della cinematografia. Hanno infatti rivelato a novembre 2022 Lopez e Solenghi durante un intermezzo dello storico programma di Fabio Fazio:

<sup>22</sup> Cfr. Ruffinatto, 2002: 40.

<sup>23</sup> Si cita da una conversazione avuta con Tullio Solenghi in data 29 settembre 2023.

<sup>24</sup> Si cita da una conversazione avuta con Tullio Solenghi in data 29 settembre 2023.

E poi ci fu la lotta che abbiamo dovuto fare per farle imitare “la Lollo” [...]. Ma venne in soccorso proprio “la Lollo” stessa, perché ci offrì scene fuori dal consueto che poi Anna si scrisse. Già l’impatto con “la Lollo”... La prima volta che conoscemmo “la Lollo” fu in Argentina... Eravamo in Argentina a rappresentare la RAI al Teatro Coliseo di Buenos Aires. Si apre la porta del camerino e compare lei, Gina Lollobrigida! [...] Il mito che avevamo visto solo al cinema, improvvisamente davanti a noi. E ci dice: “Scusate, c’è il bagno nel vostro camerino? Il mio non funziona e c’ho ‘na diarrea che me se porta via!”. Quindi Anna prese subito nota di queste cose. [...] Le battute le scriveva già lei [riferito a Gina Lollobrigida].<sup>25</sup>

L’occasione entro cui germinarono le condizioni necessarie a convincere finalmente Marchesini a prodursi nell’imitazione della *star* cinematografica fu – nel ricordo di Solenghi – il contenitore di un noto programma domenicale, condotto allora da Mino Damato:

Con Gina Lollobrigida noi – mi pare nella stagione 1985/’86 – facemmo una *Domenica in* dove lei interpretava il ruolo di un’inviata molto speciale: suo compito era quello di intervistare i grandi personaggi, come Alfonsín, allora presidente argentino. Ce la ispirò lei, dunque, quella parodia. Gina Lollobrigida nutriva una sorta di “bipolarismo”, di “schizofrenia”: il suo personaggio pubblico apparteneva al novero di quelli che citavo poc’anzi, assolutamente istituzionale, inviolabile; dopodiché, nel privato, “franava”, scivolava – in maniera assolutamente positiva – verso la sua anima ciociara e prendeva in giro l’altra sé stessa. E lì ci siamo appoggiati noi, con l’idea di trarne un parodico *Doppelgänger*. Come d’altronde ha fatto ciascuno di noi lavorando sulle imitazioni: Massimo con il papa, io – recentemente – con Mughini. Diciamo che in questo caso – al di là del timore reverenziale che avrebbe dovuto incuterci e dell’inattaccabilità che si presume consustanziale all’autorità – ci lasciammo ispirare. Ispirare, cioè, da uno di quei personaggi che io amo definire “marziani”, che mostrano, cioè, un che di stralunato, di folle. E quindi sono quasi loro stessi a chiederti di metterli in parodia. È un gioco dettato da loro.<sup>26</sup>

Difficile stabilire a quale tradizione avessero attinto Lopez, Marchesini e Solenghi nel proprio percorso collettivo. In generale, vista la comune propensione alla “possessione mimetica”, si potrebbe estendere anche a loro quell’efficace formula di Maurizio Grande secondo cui l’attore comico tenderebbe per natura all’esercizio della molteplicità, a diventare “plurale”, a farsi «passerella [per] maschere e tipi, esponendoli [alla] varietà della metamorfosi linguistica, fisiognomica, comportamentale, che è [in fondo] la performance del solista»<sup>27</sup> (ma che può pure riguardare gli elementi di un duo o di un terzetto, qualora ne risultino ancora scindibili le parti, interconnesse eppure autonome, tanto infatti da consentire a ciascuna – al bisogno – un sereno percorso in solitaria).

<sup>25</sup> Si cita dalla puntata del programma televisivo *Che tempo che fa* di cui alla nota 19. La testimonianza aggiorna quanto riportato in Solenghi, 1995: 51-53, nella sezione *Il ciclone Lollo*.

<sup>26</sup> Si cita da una conversazione avuta con Tullio Solenghi in data 29 settembre 2023.

<sup>27</sup> Grande, 1990: 13.

In questi attori specializzati nella simulazione di gesti e voci altrui potrebbe celarsi un'involontaria parentela con l'onda lunga del varietà, con cui – sul versante televisivo – essi si trovarono spesso a confrontarsi (fin dai tempi de *Il tasto matto*). Le *gag* del Trio erano infatti contraddistinte da una comicità surreale, dal ritmo fulmineo, con trovate che le rendevano sempre spiazzanti e finali a sorpresa, non privi di sapidi elementi *nonsense*. Qualcosa di non troppo dissimile da quanto fissava già alla fine degli anni Venti uno dei padri fondatori del genere, Raffaele Viviani:

L'arte del *variété* è un'arte specialissima. [...] Pensate all'intelligenza condensata di un artista di varietà che ha pochi minuti per poter svolgere il suo «numero» e in quei pochi minuti deve convincere. Quando un comico del *variété* dal solo modo di annunciare la prima «cosa» che fa, non riesce a suscitare una risata o a incatenare la generale attenzione, va incontro al quasi insuccesso. [...] L'arte del *variété* perciò è immediatezza e sintetismo; è il pugno nell'occhio bene assestato prima di dare al pubblico tempo di riflettere.<sup>28</sup>

Influenze più dirette – benché mai troppo esplicite – vanno forse rintracciate in un certo *Zeitgeist* televisivo. L'imitatore per antonomasia del piccolo schermo italiano era stato Alighiero Noschese, che per molti anni aveva fatto satira politica imitando voci e fattezze dei governanti. Altri, come Franco Rosi o Gigi Sabani, si erano invece limitati a riprodurre il timbro di personaggi famosi. Alcuni protagonisti poi dell'intrattenimento, come Fabio Fazio, avevano sì cominciato come imitatori per approdare però a ruoli diversi; per altri, quella di imitatore era stata solo una parentesi professionale, per quanto gloriosa: era stato il caso di Loretta Goggi, bravissima in questa specialità e tra le poche donne che vi si fossero allora misurate, prima almeno che si affermasse la banda di *Avanzi*, con le insuperabili performance di Sabina Guzzanti, Francesca Reggiani e Alessandra Casella<sup>29</sup>. Fra le “clownesse” e le “trasformiste” infine – rubando gli appellativi rispettivamente a Rossella Bergo e a Eva Marinai<sup>30</sup> – non si può certo dimenticare il magistero svolto da Franca Valeri<sup>31</sup>, che condivideva con Marchesini (oltre al ricco inventario di personaggi<sup>32</sup>) un indiscusso magnetismo scenico.

Veniamo a questo punto, finalmente, all'analisi di quell'intrusione pinocchiesca nel cronotopo de *I promessi sposi*, già ampiamente dilatato e infarcito. La citazione collodiana si inserisce fra i minuti 0:44:17 e 0:47:50 della quinta e ultima puntata, trasmessa in prima visione il 7 febbraio 1990, del fortunato

<sup>28</sup> Viviani, 1928: 57-58.

<sup>29</sup> Cfr. Grasso, 1996: 356-357. In merito alla linea dei comici italiani dei primi anni Ottanta si veda anche Volpi, 1988. È bene qui puntualizzare che *imitatore* e *parodista* (territorio di pertinenza – quest'ultimo – degli artisti del Trio) non sono termini sovrapponibili, trattandosi nel secondo caso di colui o colei che punta sull'exasperazione caricaturale e polemica di un tipo caratteristico, laddove invece il primo – in maniera più neutra – si limita a riprodurre certe peculiarità.

<sup>30</sup> Cfr. Bergo, 2010 e Marinai, 2018.

<sup>31</sup> Sull'attrice milanese si vedano almeno: Bosisio, 2005; Marinai, 2017; Martini, 2000; Peja, 2009.

<sup>32</sup> Sul versante dell'attrice orvietana vanno rammentate quantomeno le seguenti figure: la Signorina Carlo, la sessuologa Merope Generosa, la Sora Flora, la Cameriera secca dei signori Montagné, la Bella Figueira, la cartomante sensitiva Amalia, Wanna Marchi e per l'appunto “la Lollo”.

sceneggiato di RAI Uno<sup>33</sup>, ben recepito dal pubblico (con una media di undici milioni di spettatori) e apprezzato dagli stessi vertici aziendali, anche per via dei costi di produzione piuttosto bassi (circa trecento milioni a episodio), come stimato dall'allora capostruttura Mario Maffucci<sup>34</sup>.

Siamo alle battute finali della vicenda, ricchissima – come si è già avuto modo di ricordare – di aggiunte fuori copione: Renzo (Tullio Solenghi) e Lucia (Anna Marchesini) si ritrovano dopo mille peripezie in lazzaretto, stringendosi attorno al capezzale del famigerato don Rodrigo (interpretato dall'ottimo Massimo Lopez). A ostacolare il lieto fine sono da un lato il voto pronunciato da Lucia in condizioni di impedimento durante la prigionia presso l'Innominato, dall'altro la recalcitranza di Renzo a concedere il proprio perdono al signorotto spagnolo, causa primigenia di tutti i suoi travagli (nell'opera manzoniana sarà invece Fra' Cristoforo a rabbonire il giovane, inducendolo al ravvedimento). Renzo qui si lascia strappare, in una divertente corsa contro il tempo, un'assoluzione non troppo convinta nei confronti del nobile. Quest'ultimo, tuttavia, non si fida e così anche Lucia, che accusa perciò il futuro marito di aver mentito. Il tema della bugia non può che rievocare l'archetipo del burattino di Collodi, prendendo in prestito l'iconico (e inflazionato) naso che ne funge da correlativo oggettivo, essendo il suo tratto somatico più ovvio e fatale (sebbene ne *Le avventure di Pinocchio* il naso del burattino cresca, in effetti, soltanto in tre occasioni: davanti a Geppetto, che glielo taglia, nel capitolo terzo; al cospetto della Fata, nel capitolo diciassettesimo, che lo fa beccar via dagli uccelli; e infine, nel capitolo ventinovesimo, dinanzi a un innominato vecchietto, a cui Pinocchio narra una storia sconnessa e auto-elogiativa, dopo la disavventura del Pescatore Verde). Il tono di Lucia/Marchesini si fa qui – ironicamente – più cadenzato e tragico, assumendo ora connotati materni, ora invece screziature recriminatorie; ove necessario, l'attrice cede volentieri il passo a un iperbolico patetismo. Da parte sua, invece, Renzo – afflitto dal castigante vessillo che gli funge da appendice – regredisce allo stadio infantile, tanto nell'eloquio quanto nella gestualità, che si fa geometrica e scattosa, a immagine forse del Pinocchio di Antonio Scannagatti, protagonista del *Totò a colori* (1952) di Steno:

LUCIA. Avete detto la verità? Non sarà una delle vostre solite bugie?

RENZO/PINOCCHIO. (*voltandosi di scatto e disvelando un lungo naso*) Sì Lucia, ho detto la verità! Io non le dico le bugie.

LUCIA. Oh, Renzo! Avete detto un'altra bugia. Oh, siete cattivo, siete un bugiardo! E il buon Dio vi punirà e vi trasformerà in un burattino di legno. E neanche Geppetto potrà farci più nulla! (*con voce rotta*) Oh, Renzo! Perché?

RENZO/PINOCCHIO. Oh, povero me... Sono un burattino di legno! (*portando le mani agli occhi*) Lucia ha fatto il voto e non mi vuole più sposare. Povero me... Nessuno mi può aiutare... (*portando nuovamente le mani agli occhi e piegandosi con fare marionettistico*)<sup>35</sup>

<sup>33</sup> L'episodio pilota, andato in onda il 10 gennaio 1990, fu un record di ascolti: tenne infatti incollati davanti allo schermo oltre quattordici milioni di spettatori. Cfr. Oppo, 1990. Una breve sintesi dello sceneggiato – in forma di fotoromanzo – si rinviene in Terzani; Zanda, 1990: 30-35.

<sup>34</sup> Tali dati – relativi alla ricezione e al bilancio economico – sono raccolti in Martirano, 1990.

<sup>35</sup> Le battute a seguire sono trascritte sulla base della visione dello sceneggiato televisivo, attualmente fruibile al link: [raiplay.it/video/2016/09/l-promessi-sposi---il-trio---s1e5](https://raiplay.it/video/2016/09/l-promessi-sposi---il-trio---s1e5) (ultimo accesso: 20 febbraio 2024).

L'implorazione sospesa di Renzo – memore della Cenerentola disneyana – apre le porte al provvidenziale ingresso di un agente esterno assai bislacco, completamente assente dalla trama originaria, interpretato sempre da Marchesini (il che implica, sul piano tecnico, come in altri punti dello sceneggiato, la sovrapposizione di sequenze e un discreto lavoro di montaggio). La Fata ciociara fa così la sua comparsa tra giochi pirotecnici e lanci di fumogeni, palesandosi al centro di una nicchia arcuata, ricolma di paglia e celata da due velatini, predisposta dallo scenografo Gianfranco Padovani nel set eretto presso il Centro di produzione RAI di Torino (le scene *en plein air* furono invece girate al Ricetto di Candelo, nel biellese).

FATA. Renzo... (*come voce fuori campo*) Renzo...

RENZO/PINOCCHIO. Fatina! Sei tu!

A ben guardare, Turchina non è l'unica fata a intromettersi nella parodistica azione de *I promessi sposi*: già in una sequenza antecedente del racconto si era infatti reso necessario un intervento magico, con epifania su carrucola della Fata Smemorina (in quel frangente affidata a Tullio Solenghi), altra *dea ex machina* investita del compito – cruciale a fini diegetici – di permettere a una Lucia coperta di fuliggine di recarsi al ballo indetto da don Rodrigo, così da scatenare gli eventi a seguire. Di questa nuova incarnazione fiabesca colpisce innanzitutto il sembiante, visibile in una ripresa a figura intera: ella indossa un vestito accollato color del cielo lungo fino ai piedi e con trasparenze sul seno, ricamato di pizzi; completano la *mise* uno scialle di tulle, orecchini sbrilluccicanti, una sottile bacchetta stellata e una parrucca color azzurro elettrico<sup>36</sup>. Una tenuta assolutamente lontana dalla pallida vestaglia e dall'acconciatura pressoché lilla della Fata di Lollobrigida. Scrive Fabbri a proposito della chioma turchina del personaggio de *Le avventure di Pinocchio*:

È il suo tratto pertinente e permanente ad onta della trasformazione da (bella) bambina a (buona) donnina nel corso del racconto. Non è facile però stabilire cosa sia il colore "turchino". Non è celeste né azzurro, e neppure turchese. Forse il turchino è una tinta che sta (o va) dal celeste cupo al blu scuro, una specie di nero notte con tendenza al blu. Anche la lana della capretta soccorritrice era "turchina, ma d'un turchino così sfolgorante, che rammentava moltissimo i capelli della bella Bambina". La Fata di Pinocchio fa ben poco della propria chioma; è solo un segno di riconoscimento della sua natura magica.<sup>37</sup>

Questi capelli non hanno pertanto valore narrativo (a differenza, per esempio, delle parrucche che si strappano vicendevolmente Geppetto e mastro Ciliegia), ma solamente qualificativo.

<sup>36</sup> A proposito di parrucche, Lopez e Solenghi, durante la già citata puntata di *Che tempo che fa* del 20 novembre 2022, hanno rievocato un'involontaria *gag* "tricologica" occorsa tra Marchesini e Lollobrigida: «Ormai [Anna] – racconta Lopez – si era presa una certa confidenza [...]. E quindi Anna seduta con la Lollobrigida. La Lollobrigida con una pelliccia, faceva freddo [...]. E mentre parlano in confidenza, Anna [...] tira via un filo alla pelliccia della Lollo e, tirando questo filo, si vede la testa della Lollo che scende e fa: "Anna, è 'na parruccazza nova!"».

<sup>37</sup> Fabbri, 2012: 213-214.

Tornando al film TV, un primo piano, a questo punto, incornicia il volto di Marchesini, generando un interessante contrasto tra la dimensione fiabesca di cui il corpo è portatore (complice anche la luce azzurrina e affatturante che si spande dalle inferriate sullo sfondo) e la concretezza terrigna, petrosa, che il vocabolario da lei adottato tradisce:

FATA. Sì, so' la Fata Turchina. Ti ho sentito piangere e me sono scapicollata qua. Parla, sfogati piccino, che cosa te rode?

RENZO/PINOCCHIO. Beh, vedi Fatina... Lucia non mi vuole più. Ha fatto un voto di castità e non ci possiamo più sposare.

Renzo, frattanto, si avvicina alla sua protettrice, intavolando con lei un serrato alterco. Assai degna di nota è la scelta registica di disporre a livello prossemico i due attori l'uno di fronte all'altro, come in un confessionale, rendendoli visibili allo spettatore solo di profilo e in parte nascondendoli tramite i velari del lazzaretto (tutto ciò per focalizzare lo sguardo sul prominente nasone, protuberanza fallica neppure troppo vaga). A intermittenza, il montaggio si arricchisce di primi piani di Marchesini, ora in veste di maliarda seduttrice dai capelli tinti, ora invece nel ruolo di Lucia, che con le sue smorfie rassegnate offre un gustoso e dinamico controcanto alle parole dell'amica/rivale.

FATA. Oh... oh... oh... ascolta, Pinocchiò! Vie' qua! Ci sono tante altre ragazze. Lucia è una ragazza a modo, è pura, è semplice, è una brava ragazza, ma è 'na cozza figlio mio...

Nonostante la pressante auto-promozione di questa creatura (un po' Circe, un po' Sibilla dalla parlata subiachina), Renzo non cede alle lusinghe sessuali, desiderando soltanto la sua Lucia, finalmente ritrovata dopo annose tribolazioni:

RENZO/PINOCCHIO. No, ma io voglio sposare lei!

FATA. Rassegnati Renzo. Ci sono tante altre ragazze al mondo, più belle. Guardati intorno!

RENZO/PINOCCHIO. No, no, Fatina! (*con concitazione crescente*) Io voglio Lucia!

FATA. Lassa perde Lucia... Ascolta, Pinocchiò. Perché non penzi a un'altra donna, magari più attempata ma...

RENZO/PINOCCHIO. No, no, Fatina...

FATA. ... con 'na certa esperienza...

RENZO/PINOCCHIO. ... io voglio la mia Lucia.

FATA. Guarda un po' che grazia de Dio, Pinocchiò! (*marcando il seno con il palmo della mano*)

RENZO/PINOCCHIO. No! Io voglio Lucia!

Constatato a malincuore il fallimento della propria *peroratio*, la Fata – sia pur indispettita – si risolve infine ad aiutare i due giovani innamorati, strappando così un sorriso anche a Lucia, che fa capolino in un altro *close-up* inserito nel montaggio.

FATA. Mo' te do 'na borzettata eh, Renzo! Ah, senti. Se è proprio il voto che vuoi sciogliere...

RENZO/PINOCCHIO. Sì!

FATA. ... io ti aiuterò!

RENZO/PINOCCHIO. Sì, sì, Fatina! Sciogli il voto, ti prego! Sciogli il voto di castità, ti prego, ti prego, Fatina! (*con le mani giunte in preghiera*)

FATA. Va bene, va bene: il voto scioglierò.

RENZO/PINOCCHIO. Sì...

Renzo a questo punto si ritrae, riconquistando la posizione a fianco del letto di don Rodrigo; il suo personale rivelatore di bugie, nel mentre, torna a misura d'uomo. La Fata può così pronunciare il balzano incantesimo, con tanto di ipnotica roteazione della bacchetta. Il trucco funge da espediente necessario per condurre i fatti al proprio lieto scioglimento.

FATA. Famme lavorà e scansate!

RENZO/PINOCCHIO. Sì...

FATA. Oh... oh... Pia' la bacchetta, tocca la tetta, bidibibodibibù. Fa' la magia a tutto quel che voi tu, bidibibodibibù. Tiè! È fatta Renzo! (*nel frattempo, Renzo/Pinocchio si tocca il naso, tornato di dimensione naturale*) Ciao bello, ciao Lucia! Oh... siate felici!

RENZO E LUCIA. (*in coro e tenendosi per mano*) Grazie Fatina! Arrivederci!

FATA. Ciao ni'. 'nnamo cor botto va!

RENZO E LUCIA. (*in coro*) Arrivederci!

RENZO. Oh, Lucia, il voto è sciolto.

Nel salutare la provvidenziale (ma profanissima) adiutrice – che si dilegua, così com'era arrivata, fra scintille e fuochi d'artificio –, Renzo e Lucia possono nuovamente ricongiungersi: i palmi stretti delle mani coprono con sicuro effetto comico il volto ingrignato di don Rodrigo/Lopez, ancora attaccato a un inutile respiratore a muro. La lenta *promenade* lungo il cadavere dell'appestato antagonista (di cui sbucano farsescamente dal sudario soltanto le piante dei piedi incrociati) si conclude con un bacio appassionato, che trasla poi lo spettatore – grazie alla romantica dissolvenza – nel bucolico finale del matrimonio nella pieve. Ritroveremo la Fata Turchina ancora in un breve cameo, nell'esecuzione corale del brano musicale *We Are the World* che scrive la parola fine su *I promessi sposi* del Trio: tocca ancora una volta a lei il compito di "tirare le fila", chiudendo la carrellata di personaggi intervenuti nello sceneggiato, prima dell'esilarante lancio del riso che sotterra letteralmente i novelli sposini. Dopo Federico Borromeo (un papa Wojtyła in tenuta cardinalizia), riappare la nostra diva celeste, che – scostando il velo del sanatorio con la bacchetta – intona, in zoppicante pronuncia anglofona:

FATA. "We are the ones who make a brighter day...". Me sto a 'nciampicà. Ciao!

Resta a questo punto da domandarsi quale sia il coefficiente di aderenza di Marchesini tanto alla poliedrica figura letteraria (rimodulata in via mediana dalla pellicola di Comencini, che parrebbe però per il Trio – stando a Solenghi<sup>38</sup> – riferimento solo involontario), quanto a colei che l’aveva incarnata in quel memorabile film degli anni Settanta, associandosi iconograficamente a essa. La risposta, per quanto provvisoria, va articolata almeno su due livelli.

Partiamo dal rapporto – più superficiale ed evidente – con l’altro corpo attorale, defraudato e travestito. Rispetto a esso, quale parentela sussiste? È Marchesini l’immagine, il simulacro, l’emulazione di Lollobrigida? O forse un taroccamento, una falsificazione? Oppure ancora una ri-produzione, una copia di un’altra copia, peraltro infinitamente visibile tramite il mezzo audiovisivo? Nessuna delle soluzioni fin qui elencate appare terminologicamente soddisfacente.

Potremmo forse prendere in prestito la nozione di *re-incarnazione*, nell’accezione che le conferiva Gigi Livio nei suoi studi su Leo de Berardinis, provando ad applicarla anche alla relazione Marchesini-Lollobrigida, che travalica – a parer nostro – la semplice prassi del camuffamento: «re-incarnare non vuol dire ri-fare, copiare; vuol dire “ispirarsi a” con la capacità di re-immettere in circolazione quel potenziale artistico e critico, re-inventandolo. E questa re-invenzione è insieme dimostrazione dell’eccezionale bravura dell’attore [...] e della sua tesissima coscienza artistica»<sup>39</sup>. La Fata di Marchesini sarebbe, in questo senso, *cenere lieve* di Lollobrigida, intesa – nei suoi risvolti *grotteschi*<sup>40</sup> – come inevitabile attraversamento artistico.

Volendo tuttavia reperire una definizione più circostanziata, ci si potrebbe appellare al concetto di *terzo occhio* coniato da Solenghi per chiarire la modalità attorale propria del Trio, quel loro *feeling* con le vittime da parodiare sempre espresso tramite un’exasperazione stereotipica di *tic* e *cliché*:

Scoprimmo subito di avere una coincidente propensione per quello che noi ribattezzammo [...] «terzo occhio». [...] E così personaggi e situazioni, osservati dall’occhio «ciclopico», diventavano subito «materiale da Trio». Ci dividevamo i ruoli: io e Anna avevamo il compito di far uscire la preda allo scoperto mentre Massimo la “impallinava” per inserirla nella galleria di clonazioni. Sul taxi che ci riportava a casa verificavamo già la radiografia della nuova «vittima». [...] Con la crescita del Trio crebbe parallelamente l’importanza delle vittime. [...] Il gioco successivo consisteva nel caratterizzare un momento magari amorfo alla maniera dei personaggi «in dotazione». [...] Uno dei più ambiti territori di caccia era rappresentato dal «luogo comune».<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Cfr. nota 12.

<sup>39</sup> Livio, 1984: 57.

<sup>40</sup> L’attributo va inteso – con Attisani, 2009 (che si appoggia a Mejerchol’d) – quale antidoto al naturalismo: «La complessità del mondo contemporaneo per Mejerchol’d s’accompagna alla decostruzione giocosa operata attraverso un grottesco inteso come “un eccesso premeditato, una ricostruzione, uno sfigurare la natura, un accostamento di oggetti che sarebbe ritenuto impossibile tanto in natura che nell’esperienza quotidiana, con una decisiva insistenza sul lato sensibile e materiale della forma in tal modo creata. [...] Nel campo del grottesco si realizza la sostituzione alla composizione prevedibile di una composizione esattamente contraria, o l’aggiunta di alcuni procedimenti conosciuti, adatti alla rappresentazione di oggetti contrari a quello cui si applica il procedimento della parodia. [...]”».

<sup>41</sup> Solenghi, 1995: 63.



Ora, questa precisazione finale relativa alla prassi di marcare un certo punto della propria partitura *alla maniera* dei soggetti parodiati aiuta a illimpidire anche il primo legame di cui si diceva, quello cioè nei confronti della Bambina uscita dalla penna di Collodi, principio femminile e salvifico<sup>42</sup> (su cui ampiamente riflette Giacomo Biffi nel commento teologico a *Le avventure di Pinocchio*<sup>43</sup>) già di per sé caleidoscopico, «mutevole, sfuggente, enigmatico»<sup>44</sup> e dunque aperto ai più liberi adattamenti.

Far spuntare un Pinocchio dal naso oblungo in quel preciso passaggio dell'azione e affidare a Gina Lollobrigida in guisa di Fata il compito di sciogliere il voto di castità sembrano infatti trovate tutt'altro che casuali. Si potrebbe ipotizzare che la parodia attorale, o di primo grado, funga in realtà da *anticamera* a quella di secondo grado, all'apparenza inabissata eppure presente. Una parodia di sostrato volta da un lato in direzione del Collodi rimediato dalla versione di Comencini (e indirizzata contro l'ambiguo candore del personaggio della Fata, già messo in discussione – sia pur in forme assai differenti – per esempio da Carmelo Bene, nel *Pinocchio* del 1961), dall'altro verso Manzoni e verso la morale complessiva del suo romanzo, ossia la fiducia nella Provvidenza quale unico rifugio dinanzi alle avversità dell'esistenza.

Parodiare “la Lollo” significa in definitiva parodiare *attraverso* “la Lollo”: in questa breve sequenza del Trio, perciò, alla parodia d'attrice si somma una altrettanto determinante, benché carsica, parodia letteraria, articolata su un doppio binario. È essa, infatti, parodia di un *certo* immaginario “pinocchiesco” impostosi nella cultura di massa e al tempo stesso parodia del mondo manzoniano degli umili (qui, nello specifico, due poveri rappresentanti di quella “gente meccaniche, e di piccol affare” tratti in salvo da una fata *de Noantri*, verace popolana). Un binomio che contiene però in sé anche una frattura, un cortocircuito, giacché – tramite lo strumento della parodia – i due classici ottocenteschi sono messi l'uno contro l'altro, in uno spassoso *tête-à-tête*.

<sup>42</sup> Una vaga attinenza si potrebbe peraltro rintracciare con quelle creature rubricata da Guggino, 2006: 67-76 quali *donni*, angeli del focolare dai tratti androgini, non troppo dissimili dagli àuguri della tradizione latina, abituati a visitare nottetempo le case dei propri protetti per cavarli occasionalmente d'impaccio. Vi è in effetti del *donno* nella Smemorina di Solenghi (interpretata appunto da un uomo), ma anche a ben guardare nella Turchina di Marchesini, una sorta di virago in quanto etimologicamente provvista di un potere d'azione (e non solo di fascinazione) considerato per consuetudine patriarcale una prerogativa maschile. Caratteristica invero – questa della volizione – già propria della Lollobrigida attrice e personaggio pubblico.

<sup>43</sup> Cfr. Biffi, 2012: 99-105. Attenzione invece ai risvolti biografici pongono Rilli, 1976 e Soldani, 2020.

<sup>44</sup> Bonanni, 2017a: 267.

Riferimenti  
bibliografici

- Angelini, Franca. 2005.** *Linee di una tradizione comica italiana*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Atti del convegno (Pisa, 22-23 ottobre 2004), ETS, Pisa.
- Attisani, Antonio. 2009.** *Dal corpo grottesco al mondo grottesco*, «tysm», 26 gennaio.
- Bergo, Rossella. 2010.** *La clownessa. Il sorriso intimo della donna*, Venexia, Roma.
- Bevilacqua, Pietro. 2010.** *Intertestualità musicali*, in Andrea Bernardelli (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi 2010.
- Biffi, Giacomo. 2012.** *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»* [1977], Jaca Book, Milano.
- Bonanni, Veronica. 2017a.** *La Fata illustrata. Donna, fata e diva*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Bonanni, Veronica. 2017b.** *La Fata illustrata. Comicità, inquietudine, mistero*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Bosisio, Paolo. 2005.** *L'aristocrazia del comico: Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Atti del convegno (Pisa, 22-23 ottobre 2004), ETS, Pisa.
- Capitani, Michele. 2010.** *Pinocchio. Le ragioni di un successo*, Prospettiva, Civitavecchia.
- Collodi, Carlo. 1883.** *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Paggi, Firenze; ed. Einaudi, Torino 1968.
- De Giusti, Luciano. 2007.** *Le avventure di Pinocchio*, in Aprà, Adriano (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia.
- Devoto, Giacomo. 1972.** *Per la storia linguistica della Ciociaria*, in *La Ciociaria. Storia, arte e costume*, Editalia, 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.
- Flores d'Arcais, Giuseppe (a cura di). 1994.** *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Collodi, 8-10 novembre 1990), La Nuova Italia, Scandicci.
- Grande, Maurizio. 1990.** *Umano, troppo umano, disumano. La scena comica degli anni '80*, Atti del Convegno (Roma, 19-20 febbraio), ETI, Roma.
- Grasso, Aldo (a cura di). 1996.** *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano.
- Guggino, Elsa. 2006.** *Fate, sibille e altre strane donne*, Sellerio, Palermo.
- Livio, Gigi. 1984.** *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia, Torino.
- Locuratolo, Massimo. 2003.** *Invito al cabaret. La storia, i personaggi, i generi della comicità popolare*, Mursia, Milano.

- Mango, Lorenzo. 2018.** *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Atti del Convegno (Genova, 5-7 maggio 2017), AkropolisLibri, Genova.
- Marchesini, Anna. 2000.** “... che siccome che sono cecata”, Mondadori, Milano.
- Marinai, Eva. 2017.** *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un’antidiva anni Cinquanta*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Marinai, Eva. 2018.** *Il teatro delle voci. Franca Valeri trasformista*, in Eva Marinai, Carlo Titomanlio (a cura di), *Lo spettatore santo. Saggi per Anna Barsotti*, ETS, Pisa.
- Martini, Emanuela. 2000.** *Franca Valeri. Una Signora molto snob*, Lindau, Torino.
- Martirano, Dino. 1990.** *Gran finale del Trio: Lucia insidiata da Gullit*, «Corriere della Sera», 7 febbraio.
- Megale, Teresa. 2014.** *Questioni di memoria. L’attore contemporaneo sotto il cielo mediale*, «Drammaturgia», a. XI, n.s. 1.
- Oppo, Maria Novella. 1990.** “*Promessi sposi 2*”, *la conferma: quota 14 milioni*, «l’Unità», 12 gennaio.
- Orecchia, Donatella. 2012.** *La Sala Umberto e l’arte del Varieté. La storia, i protagonisti, le memorie*, Progetto Cultura, Roma.
- Orecchia, Donatella; Cavaglieri, Livia. 2018.** *Memorie sotterranee. Storie della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino.
- Peja, Laura. 2009.** *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze.
- Rilli, Nicola. 1976.** *Pinocchio a casa sua. Da Firenze a Sesto Fiorentino. Realtà e fantasia di Pinocchio*, Giorgi & Gambi, Firenze.
- Ruffinatto, Aldo. 2002.** *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Carocci, Roma.
- Soldani, Anna. 2020.** *Il segreto di Pinocchio. La storia della “vera” Fatina e dei luoghi del burattino. Con un epistolario inedito*, Florence Art, Firenze.
- Solenghi, Tullio. 1995.** *Uno e trino. La storia vera del trio Lopez-Marchesini-Solenghi. Una foto di gruppo in un racconto esilarante*, Edizioni Associate, Roma.
- Terzani, Laura; Zanda, Maria C. (a cura di). 1990.** *A Lucia piaceva don Rodrigo*, «Radiocorriere TV», a. LXVII, n. 1, 7 gennaio.
- Viviani, Raffaele. 1928.** *Dalla vita alle scene*, Cappelli, Bologna; 2<sup>a</sup> ed., Guida, Napoli 1977.
- Volpi, Gianni (a cura di). 1988.** *I nuovi mostri. Comici italiani degli anni ‘80*, Regione Piemonte-Assessorato alla Cultura, Torino.
- Zolla, Elémire. 1992.** *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano.