

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

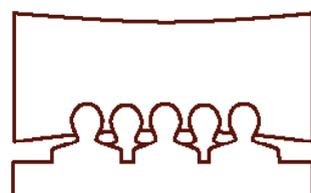
MARIO PANZERI

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



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

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

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

ANNATA VII
NUMERO 13
2023
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III, emerito)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Laura Busetta (Università degli Studi di Messina), caporedattore
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore
Rossella Catanese (Università degli Studi della Tuscia)
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi Roma Tre)
Angelo Desole (Università degli Studi di Milano)
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Udine)
Maria Francesca Piredda (Università degli Studi dell'Insubria)
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:

Johnny Dorelli e un Pinocchio di legno nella copertina dello spartito del valzer moderato di Mario Panzeri *Lettera a Pinocchio* (Suvini e Zerboni, Milano, 1961).

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Schermi è pubblicata da Università degli Studi di Milano

sotto Licenza Creative Commons

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

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Luca Mazzei e Donatella Orecchia
- 11 MILLE CANZONI PER UN BURATTINO CHE CANZONAVA
Serena Facci
- 29 *PUER DIGITALIS*. IL CORPO TECNOLOGICO DI *PIXNOCCHIO*
Martina Vita
- 45 QUANDO PINOCCHIO INCONTRA RENZO & LUCIA. PARODIA DELLA BAMBINA
DAI CAPELLI TURCHINI NELLA FATA DI ANNA MARCHESINI (IN GUISA DI
GINA LOLLOBRIGIDA)
Matteo Tamborrino
- 63 *OCCHIOPINOCCHIO*. IL PINOCCHIO APOCRIFO – E MALEDETTO –
DI FRANCESCO NUTI
Bruno Surace
- 81 UN BURATTINO ELASTICO FRA ILLUSTRAZIONE E ANIMAZIONE. IL CORPO
DI PINOCCHIO NELLE PRATICHE ARTISTICHE DI GIANLUIGI TOCCAFONDO
Giacomo Ravesi
- 97 FIGURA-AZIONI CANZONETTISTICHE DEL CORPO DI PINOCCHIO:
RICOSTRUZIONI DEL PERSONAGGIO REPLICANTE NELL'IMMAGINARIO
NAZIONALE DALLA FORMA-CANZONE AL MUSICAL
Luca Bertoloni
- 119 FUGHE ED EPIFANIE DI PINOCCHIO NELL'OPERA DI VIRGILIO SIENI
Rossella Mazzaglia
- 135 QUANDO A CALCARE LE SCENE È IL *PINOCCHIO* NOIR DI ZACHES TEATRO
Simona Scattina
-
- FUORI CAMPO
- 151 LA STORIA DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO DI PROVINCIA IN TRE MOMENTI
STORICI. IL CASO DI GARDONE VAL TROMPIA
Virgil Darelli
- 169 GLI ACCORDI ANICA-MPEA E L'IMPIEGO DEI CAPITALI AMERICANI NEL NOSTRO
CINEMA / PARTE2 – I PRIMI DUE ACCORDI E LA PROMOZIONE DEL CINEMA
ITALIANO ALL'ESTERO
Federico di Chio



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



INTRODUZIONE

Luca Mazzei e Donatella Orecchia

(Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Che corpo ha Pinocchio? Di legno, o di carne? Bambino, o adolescente? Paffuto o magro? sessualmente indefinito, o *gender oriented*? Con il naso allungabile, o con una protuberanza fissa fra la bocca e il naso? Con i pomelli delle gote rosse, o tutto nero quasi fosse un pezzo di carbone? E quali sono le sue attitudini? Quali le sue capacità? È atletico come un gatto, o è di movimenti legnosi come un tronco di pino? Parla solamente, come nel romanzo, o canta e suona e magari balla pure come nei tanti film, negli spettacoli teatrali e nelle canzoni succedutesi negli ultimi decenni? Fino a che punto cioè l'identità del personaggio nato dalla penna di Collodi risulta ancora sovrapponibile – come hanno sostenuto, fra gli altri, Giovanni Spadolini e Incisa di Camerana, Suzanne Stuart-Steinberg e Luciano Curreri, Jossa e il cardinal Biffi – all'italiano medio? E quanto questa identità risulta ancora estrudibile, senza alterazioni sostanziali, dalla forma asciutta e lignea che per lui avevano pensato Mazzanti e Chiostri? E quale ruolo hanno avuto, in tale camaleontica palingenesi, le varie forme dello spettacolo nazionale, ovvero il cinema, la televisione, lo spettacolo teatrale e le forme musicali? Sono stati solo un luogo di mediazione dove istanze conflittuali provenienti da altri settori della produzione culturale (la letteratura per l'infanzia, l'illustrazione per libro, l'industria del giocattolo, l'elettronica, la rivoluzione sessuale, ecc.) si sono incontrate con una icona importante nonché destinata a segnare per sempre l'identità nazionale, o hanno avuto, all'interno di questa stessa palingenesi, un ruolo ben più ampio, ovvero di promozione e di rilancio di nuove istanze? E come ha reagito a queste trasformazioni un contesto in fondo tradizionalista come quello italiano?

È partendo da queste domande che l'attuale lavoro ha preso le mosse.

Muovendosi lungo l'asse delle rinascite audiovisive del personaggio collodiano, Bruno Surace affronta il tema del Pinocchio "apocrifo e maledetto" di Nuti, quell'*OcchioPinocchio* (1994) che cercando una mediazione fra Italia e Hollywood, paesaggio toscano e grandi orizzonti americani, memoria profonda del personaggio collodiano e suggestioni del post-moderno, si è spiaggiato poi, come la grande balena hangar che compare in una iconica sequenza del film, in un limbo storiografico nel quale finora era rimasto dormiente. Martina Vita spiega come il naso di Pinocchio, nella sperimentazione dello Studio Schema *Pixnocchio* (1981) sia diventato – galeotto fu un centenario – punto di partenza della prima animazione digitale italiana, ma anche corpo e simulacro

di sé stesso, quasi apertura nel corpo di un *puer digitalis* di un futuro possibile che in esso si (ri)generava per la prima volta. Giacomo Ravesi indaga il *Pinocchio* (1996) di Gianluigi Toccafondo, illustrando come in questo corto di animazione “neo-pittorica” precipiti e si condensi, non solo tutta la vasta cultura figurativa del regista sanmarinese, ma anche il suo profondo legame con il testo di Collodi, qui destinato a riaffiorare in una dimensione sincretica che mette in contatto il burattino con le sue innumerevoli rinascite nell’universo culturale italiano. Spostandosi in un campo musicale, Serena Facci rincorre invece di nota in nota il trasformarsi di Pinocchio da parlante icona lignea a tema musicale, dipanando con attenzione il filo conduttore che porta l’irriverente e “canzonatore” Pinocchio di Collodi, sempre pronto alla battuta ma poco o per niente canora, a farsi nel tempo, anche grazie alla suggestione del cinema a farsi esso stesso canzone, in un inseguirsi di temi musicali giocosi che, fra dischi e film, si dipana poi dagli anni venti del Novecento fino a oggi. Attraverso un *fil rouge* sonoro Luca Bertoloni insegue infine le trasformazioni del burattino negli ecosistemi canzonettistici italiani dalle canzoni vere e proprie (e relative copertine dei dischi) al musical fino a forme ancora più ibride. Ma il personaggio di Pinocchio ricorre anche nelle sperimentazioni del teatro e della danza contemporanei in Italia, a partire dal lavoro di Carmelo Bene all’inizio degli anni Sessanta (il suo primo *Pinocchio* risale al 1961), con una decisa accentuazione negli anni Duemila. In questo dossier proponiamo due contributi che raccontano una parte di questa ricca ricerca. Da un lato, Rossella Mazzaglia affronta il lavoro di Virgilio Sieni, coreografo italiano attivo sulla scena della danza contemporanea dagli anni Ottanta; dall’altro, Simona Scattina analizza la ricerca di Zaches Teatro, una delle compagnie di teatro di figura più attive del panorama attuale. In entrambi i casi, il *Pinocchio* di Collodi è un “territorio” di ricerca di lungo periodo, e non un incontro occasionale. Per Sieni, è stato prima l’occasione per un lavoro sulla solitudine e l’infermità dentro il ciclo coreografico sulla fiaba (tra il 2000 e il 2003) e poi il luogo a cui tornare anni dopo per una ricerca (e la scoperta) scenica di un corpo “diverso” nel *Pinocchio. Leggermente diverso* del 2012, assolo danzato dal performer cieco Giuseppe Comuniello. Per Zaches Teatro, in un progetto di ampio respiro che si è svolto dal 2013 al 2015, Pinocchio ha fornito stato l’occasione per indagare il connubio tra differenti linguaggi artistici (danza contemporanea, uso della maschera, sperimentazione vocale, rapporto tra movimenti plastici, live-electronics, fino alla biomeccanica): marionetta divina ma anche ombra grottesca, scrive Scattina, in una lettura noir della parabola collodiana. Più prettamente intermediale invece il contributo di Matteo Tamborrino, che indaga la parodia di Gina Lollobrigida nei panni della fata turchina presente in un passaggio del televisivo *I promessi sposi* (1990) del trio teatrale Lopez-Marchesini-Solenghi, straniante rilettura, filtrata dal teatro e dal mezzo televisivo, del film a episodi per la televisione (e in una versione condensata anche per il cinema) *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini.

Legno contro carne. Carne contro legno. Maschera contro bambino. Marionetta comica contro presenza tragica. Al di là dei ragionamenti specifici che ciascun saggio conduce, un dato emerge a segnare una costante che può essere estesa alla maggior parte delle esperienze del secondo Novecento confrontatesi con il burattino di Collodi: Pinocchio attraversa la storia del secondo

Novecento Italiano non solo come punto di incontro nazionale ma anche quale occasione di riflessione sul linguaggio artistico e, in particolare, sul corpo scenico dell'attore-performer-danzatore, mettendolo in crisi e superando le barriere delle singole discipline. Perché mai come oggi, proprio grazie a queste rinascite, legno e carne si sono scontrati fra loro. Se infatti il romanzo originario postulava che la carne potesse nascere solo una volta morto il legno, come ben mostrano nel complesso tutti questi saggi, è invece proprio quando il libro di Collodi passa a diventare soggetto di spettacolo che Pinocchio («oh la struggente meravigliosa vitalità dell'attore! Oh la incredibile leggerezza del tratto mobile e del canto», verrebbe da parafrasare con Totò/Pasolini) si trasforma in carne che sogna la materia, fluidità canora che sogna la rigidità del parlato, morbidezza infantile, infine, che sogna la "non vita" dell'invecchiato scavato legno. Quasi Pinocchio fosse non solo elemento identitario di una nazione, ma piuttosto rimorso di un mondo materiale che non è più, nonché, soprattutto, coscienza critica di ciò che non è ancora. Nella ricerca impossibile di una originaria equazione perduta che nel caso di Pinocchio però, in realtà, non è mai stata.

MILLE CANZONI PER UN BURATTINO CHE CANZONAVA

Serena Facci (Università di Roma Tor Vergata)

A THOUSAND OF SONGS FOR A PUPPET WHO SUNG ONLY TO HAVE FUN

The article examines some of the many songs inspired by Collodi's book, in particular those that are part of film soundtracks. The author distinguishes between the songs about Pinocchio and those song by Pinocchio. Pinocchio does not sing much in the novel, he mainly likes mocking and is easy-going, interested in plays and loves partying. He furthermore pollutes the soundscape with his wooden feet and is altogether a noisy and naughty child. Italian films generally respect Pinocchio's spontaneous childish musicality, whereas foreign musical films, such as those produced by Disney and Del Toro have used the episode of Mangiafuoco's theater to underline Pinocchio's identity as a showman, who is actually a puppet. Moreover, also the authors of the songs about Pinocchio interpreted and celebrated him in many ways (e.g. the inauguration of the park in Collodi) highlighting the ambiguity and richness of the character and his adventures. Even the music (melodies, arrangements, sounds) are influenced by the bittersweet complexity of the elusive puppet.

KEYWORDS

Pinocchio songs; Movie songs; Sound

DOI

10.54103/2532-2486/22126

Questo articolo è nato perché il numero di brani musicali e canzoni dedicati a Pinocchio e alla sua vicenda è nutritissimo, tanto che nell'Archivio della SIAE la ricerca tra i contenuti musicali del lemma "Pinocchio" denuncia la presenza di più di mille titoli¹. Dunque una sua finalità è quella di evidenziare e onorare questa ricchezza, che a buon titolo sembra quasi definire uno specifico filone, quello della canzone "pinocchiesca"², mentre una ulteriore motivazione, strettamente collegata alla precedente, è il tentativo di interpretare i motivi di tale ricchezza, alla luce soprattutto di due tra gli approcci ermeneutici che ruotano intorno al genere "canzone".

¹ Archivio opere SIAE, consultabile al seguente link: <https://servizionline.siae.it/it/archivioOpere> (ultimo accesso: 28 ottobre 2023). Precisamente i titoli sono 1368, comprensivi di canzoni, ma anche di brani concertistici, colonne sonore, musiche di scena e altre categorie possibili.

² Non ci sono, a mia conoscenza, studi pubblicati sulle canzoni relative a Pinocchio, nel ringraziare vivamente Luca Mazzei che ha voluto che io mi cimentassi con questo tema, fornendomi anche stimoli e materiali interessantissimi, voglio veramente augurarmi che questo mio modesto contributo possa servire da stimolo per studi migliori e più approfonditi.

Il primo, molto coltivato in Italia, è quello che vede nella storia della canzone una delle possibili vie per ricostruire cronologicamente le variazioni di più ampi quadri storico-sociali nazionali e anche internazionali (comprensivi di elementi dell'economia, della cultura e dei costumi generalmente intesi e anche delle basilari finalità formative, soprattutto nel caso della favola collodiana). È infatti opinione diffusa che in un genere di ampio consumo come la canzone, sintesi concentrata in un prodotto breve di suoni e parole, confluiscono sentimenti e opinioni correnti in strati ampi o anche in gruppi di popolazione, sia per la volontà dichiarata degli autori sia anche per un inconsapevole assorbimento o sintonia con quanto alle canzoni "gira intorno" e che esse stesse contribuiscono a far "girare", per parafrasare la famosa canzone di Ivano Fossati³.

La seconda possibile interpretazione delle canzoni pinocchiesche ha a che fare con la loro molteplice collocazione mediatica: nel libro di Collodi, nell'editoria dedicata alla musica, nel cinema, nella televisione, nella discografia e videografia musicale, in Internet. È questa quasi un'ovvietà: la canzone, genere tra i più rilevanti della cosiddetta *popular music*, si è affermata così come la conosciamo tra XIX e XX secolo in concomitanza con la popolarizzazione dell'editoria musicale prima e, soprattutto, del commercio fonografico dopo, ma fin da subito è stato inevitabile l'intreccio con altri media nati nel Novecento, cinema e radio tra i primi⁴. Ma come è stato rilevato anni fa da Gianni Sibilla⁵, ognuno dei medium incide variamente sulla divulgazione delle canzoni, costruendo diversamente i contesti di fruizione e i modi di presentarsi dell'interprete. Non solo, ogni medium ha anche condizionato la produzione e i formati delle canzoni stesse creando diversi sottogeneri. A proposito della relazione tra canzone e film, nell'*Overture* al libro da loro curato, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Pamela Robertson Wojcik e Arthur Knight affermano:

we wanted to expand the range of analysis to include a more complex sense of the variety of functions pop music performs in films including diegetic and non diegetic music, title songs, use of playback technology and modes of performance in musical and non musical films. [...] we sought essays on different kind of music, from country to disco, jazz to rock and roll.⁶

Nello stesso volume Rick Altman affronta il differente uso di musica classica e pop nelle colonne sonore e tra i contenuti del pop fa riferimento soprattutto alle canzoni con la loro maggiore *linguistic dependence, singibility e rememberability* rispetto ai repertori strumentali⁷.

In questo articolo l'intreccio tra la canzone pinocchiesca, il cinema e la televisione sarà descritto in funzione diegetica nel contesto di musical cinematografici oppure in quanto accompagnamento per i titoli di testa o coda di film,

³ Per il rapporto tra la storia della canzone e la "grande" storia ricordiamo qui Prato, 2010, Tomatis, 2019 e 2021, e i diversi libri sul Festival di Sanremo, tra i quali i volumi di Borgna a partire dal primo (1980), Facci; Soddu, 2011 e Campus, 2015. Sulla forma canzone si rimanda al basilare La Via, 2014: 3-43.

⁴ Sull'intreccio tra la canzone e i vari media rimando a Facci, 2018: 642-653 e Facci; Mosconi, 2017: 7-34.

⁵ Cfr. Sibilla, 2003.

⁶ Robertson Wojcik; Knight, 2001: 8.

⁷ Altman, 2001: 24-25.

sceneggiati e serie televisive. Ma prima ho ritenuto necessario partire dal valore che il cantare assume già nel libro di Collodi, che magistralmente tratteggia il paesaggio sonoro rurale-popolare italiano precedente quello delle società urbanizzate e industrializzate dominate dai nuovi media. Il libro si colloca proprio in un periodo in cui il “canto”, che nelle società agro-pastorali assumeva variegate forme aperte e funzionali alle situazioni della vita quotidiana lascia via via il passo alla “canzone”, ovvero composizione chiusa, fissata su carta o supporto registrato, da fruire con modalità ben diverse. La distinzione tra la “canzonatura”, ovvero una tipologia di canto popolare applicata soprattutto al gioco infantile, e la “canzone”, che Collodi inserisce almeno in un caso nella sua favola, corrisponde alla distinzione di due contesti socio-culturali che alla fine del XIX secolo si andavano mescolando. Nello stesso tempo essa crea un discrimine tra il mondo infantile, libero e arcaico, e quello adulto della modernità ingessata. In effetti alcune delle canzoni italiane su Pinocchio sono proprio improntate alla nostalgia dell’infanzia e dei bei tempi andati. Non è questa, come si vedrà, l’unica declinazione del rapporto adulto-bambino o adulto-ragazzo che la canzone pinocchiesca aiuterà a definire nel corso della sua e della nostra storia. La canzone d’autore dagli anni Settanta in poi ha scavato non poco proprio in questa conflittuale relazione.

I. CHI CANTA E CHI CANZONA, DIALETTICA TRA ADULTI E MONELLI NELLA SCRITTURA DI COLLODI

Una sola volta Pinocchio canta nella favola di Collodi, quando nel cap. XXX esce dalla casa della fata per andare a invitare i compagni per la colazione a base di pane e burro. Si tratta di un premio per il suo buon comportamento e i suoi successi scolastici, ottenuti con poco sforzo, da ragazzo acuto e intelligente quale è. Il precedente dialogo con la fata era pieno di cattivi presagi: «I ragazzi fan presto a promettere, ma il più delle volte fanno tardi a mantenere». «Ma io non sono come gli altri, io quando dico una cosa la mantengo», aveva sentenziato il burattino che «cantando e ballando uscì fuori dalla porta di casa». La vicenda, come noto, finisce come aveva presagito tristemente la fata e Pinocchio parte con Lucignolo per il Paese dei Balocchi.

Pinocchio canta e balla gioiosamente, dunque, inconsapevole di quel che lo aspetta. Anche il lettore in quel momento non sa che il burattino sta per infilarsi nella peggiore avventura della sua storia e può ancora sperare che quel cantare sia veramente il segno di una nuova allegria, più rassicurante e composta, che potrebbe accompagnare la trasformazione di Pinocchio in un bravo bambino. Fino a quel momento infatti Pinocchio non aveva mai cantato, ma solo “canzonato”.

Negli anni in cui Collodi scriveva la sua storia la fonografia era appena stata inventata e la musica, suonata o cantata, si poteva ascoltare solo dal vivo. Il libro è pieno di riferimenti rumoristici e onomatopee che ricostruiscono un paesaggio sonoro vivace e totalmente acustico. Collodi, che aveva cominciato la sua carriera giornalistica come critico musicale⁸ e che tanto aveva scritto per il teatro, dimostra nella sua favola una notevole attenzione per la descrizione

⁸ Il suo primo articolo per “L’Italia musicale” fu pubblicato il 29 dicembre 1847 ed era intitolato *L’arpa*.

delle situazioni anche attraverso la loro sonorità. Nel mondo che lui descrive i bambini avevano un loro modo di esprimersi fatto di canzoncine e canti-gioco. La “canzonatura”, la cantilena, lo sberleffo, come il cucù che probabilmente era come ancora oggi intonato su due suoni, tratteggiano benissimo alcuni momenti della vicenda di Pinocchio:

“Pinocchio! chiedici scusa dell’offesa... se no guai a te!...”

“Cucù!” fece il burattino, battendosi coll’indice sulla punta del naso, in segno di canzonatura.

“Pinocchio! la finisce male!...”

“Cucù!”

“Ne toccherai quanto un somaro!...”

“Cucù!”

“Ritornerai a casa col naso rotto!...”

“Cucù!”

“Ora il cucù te lo darò io!” gridò il più ardito di quei monelli.⁹

Il canto vero e proprio compare qua e là nel libro a sottolineare precisamente alcune situazioni di disagio vissute da personaggi adulti. Mastro Ciliegia, che voleva allontanare la paura distraendosi da quella vocina che si ribellava alla sua ascia «si provò a canterellare per farsi coraggio». «Canterellava tra i denti» l’omino carrettiere che di notte portava i bambini nel Paese dei Balocchi. La situazione descritta da Collodi è molto drammatica. Sul carro zeppo di fanciulli in cui anche Lucignolo russa sonoramente, Pinocchio è l’unico sveglio e in grado di sentire i lamenti e le raccomandazioni del ciuchino parlante. Sembra di sentire il cigolio delle ruote sul selciato che rompono il silenzio della notte e il carrettiere, come doveva essere comune a fine Ottocento, che canta sommessamente, per ammazzare il tempo e anche per commentare la situazione. L’incipit dell’allora famosissima *Te voglio bene assaje*¹⁰ è perfetto: «Tutti la notte dormono/ma io non dormo mai». Beati coloro che dormono, ma come sono stolti a fidarsi di uno come lui! Totalmente diverso è all’inizio del libro il metaforico canto del Grillo parlante, ovvero quel predicare giudizioso e monotono che Pinocchio mette a tacere: «Canta pure, Grillo mio, come ti pare e piace: ma io so che domani, all’alba, voglio andarmene di qui».

Il canto dei ragazzi, d’altra parte, partecipa anch’esso al fragore insopportabile del Paese dei Balocchi, insieme ai mille altri suoni dell’infanzia sguaiata e “canzonante”:

Chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, [...], chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l’ovo; insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi.¹¹

⁹ *Le avventure di Pinocchio*, cap. XXVIII.

¹⁰ Sulla genesi di *Te voglio bene assaje* si veda Di Mauro, 2010: 131-151.

¹¹ *Le avventure di Pinocchio*, cap. XXXI.

II. NEL TEATRO DI MANGIAFUOCO:

PINOCCHIO ALLA RIBALTA, NELLE SCENEGGIATURE CINEMATOGRAFICHE

Il teatrino delle marionette di Mangiafuoco nel cap. XI è il luogo più “musicale” del libro di Collodi: «gli parve di sentire in lontananza una musica di pifferi e colpi di grancassa: pì-pì-pì, pì-pì-pì. Zum, zum, zum, zum». Quei suoni sono un irresistibile richiamo per Pinocchio e totalmente surreale è il momento in cui gli altri burattini lo riconoscono come fosse un personaggio della loro “compagnia drammatico-vegetale” e lo accolgono creando un chiasso disordinato sul palco. Per tacitare le lamentele del pubblico Mangiafuoco interviene a ripristinare l’ordine, ovvero il prosieguo della “commedia”. Solo di notte, dopo che Pinocchio e Arlecchino avranno scampato il pericolo di diventare legna da ardere, Collodi dice che i burattini «corsero tutti sul palcoscenico e, accesi i lumi e i lampadari come in serata di gala, cominciarono a saltare e ballare. Era l’alba e ballavano sempre». Era ovvio che questa scena di teatro e musica avrebbe attirato l’interesse degli sceneggiatori futuri che l’hanno reinterpreta e valorizzata. Nella sua riscrittura in russo della vicenda di Pinocchio *La piccola chiave d’oro - o le avventure di Buratino* del 1936, Aleksej Tolstoj inserisce una canzoncina da ballo, che definisce il canto dell’uccellino danzante, che tutte le marionette cantano stringendosi intorno a Pinocchio. Il momento sarà valorizzato nelle realizzazioni sceniche della vicenda¹².

Nel 1940 è uscito il film musicale di Walt Disney¹³, che contiene *I’ve Got No Strings*, l’unica canzone che Pinocchio in persona interpreta nel film proprio sulla ribalta del teatrino del Mangiafuoco americano che, a differenza dell’originale, fiuta l’affare e inserisce Pinocchio nel suo cast. Il testo è perfettamente in linea con l’idea della modernità democratica americana, in cui l’individuo può disporre liberamente della sua vita: il burattino, a differenza dei suoi amici, è ormai senza fili, anche se i suoi movimenti goffi e ingenui finiscono comunque per dimostrare la debolezza insita nella sua diversità.

I’ve got no strings to hold me down
 To make me fret, or make me frown
 I had strings but now I’m free
 There are no strings on me
 Hi-ho the merry go

¹² Tolstoj, 1981: 28. La versione cinematografica di Aleksandr Lukič Ptuško del 1939 è in gran parte incentrata sul teatro ambulante di Carabas-Mangiafuoco che nelle prime scene arriva in gran parata nella città di Pinocchio; per poter entrare nel teatro il burattino si offre di far parte dello spettacolo, per sostituire Pierrot come suonatore di flauto, e da lì comincia la complessa avventura che porterà lui e altre marionette, grazie alla chiave d’oro, ad avere la meglio sul burattinaio. Nel gran finale Pinocchio e le marionette trionfanti intonano il *leit motiv* del film, un’aria all’italiana del suonatore di organino con la quale il film si apre: www.youtube.com/watch?v=7P2RuKhBTys&list=PLaVercZoOg7fnQj64pmnBbOGfO8nkM2oD&index=7 (ultimo accesso: 10 marzo 2024). Nel 1959 la casa di produzione di cartoni animati sovietica Soyuzmul’tfil’m produsse una versione cinematografica nella quale Pinocchio si aggiunge al canto e alla danza delle marionette pur se solo brevemente in quanto viene subito acciuffato dal burattinaio: <https://animacionparaadultos.es/1959-las-aventuras-de-pinocho-priklyucheniya-buratino> (ultimo accesso: 10 marzo 2024).

¹³ Il film vinse l’Oscar per la colonna sonora, scritta da Leight Harline e Paul Smith, e per la migliore canzone *When You Wish Upon a Star*, interpretata dal grillo parlante fin dai titoli di testa, composta da Herline su testo di Ned Washington.

That's the only way to be
I want the world to know
Nothing ever worries me.

Pur se il volume non dedica una attenzione particolare a Pinocchio, trovo calzante per la comprensione del film di Disney e in particolare di *I've Got No Strings* quanto George Rodosthenous afferma nella sua introduzione a *The Disney Musical on Stage and Screen*:

This short introduction will establish three main frameworks for reading the Disney musicals in its stage and film incarnations. I will suggest that we revisit musicals not only as popular entertainment (Dyer, Taylor) or as globalized commercial products (Savran, Rebellato), but firstly as a political tool for enhancing our understanding of race, sexuality and gender, secondly as an educational tool for younger children and thirdly as a place for artistic innovation.¹⁴

L'arrangiamento e la coreografia contengono convenzioni tipiche del teatro di Broadway: il protagonista ha il suo momento musicale, mentre le marionette del corpo di ballo intervengono in ricche coreografie con ambientazioni e sonorità tipiche di vari paesi (Olanda, Francia, Russia), cantando per il burattino senza fili che afferma di voler girare il mondo.

Nel numero di Pinocchio è invece ben evidente il timbro legnoso dello xilofono che lo caratterizza. Le sonorità di questo come di altri idiofoni di legno sono infatti un topos sonoro ricorrente nelle canzoni pinocchiesche soprattutto nel primo Novecento, assieme a fischi e altri elementi rumoristici. A proposito di *I've Got No Strings*, James Bohn in *Music in Disney's Animated Features*¹⁵ sottolinea soprattutto l'uso del cosiddetto *Mickey Mousing* nella resa onomatopeica dei movimenti del burattino proprio grazie ai ritmi e timbri strumentali inseriti nell'accompagnamento.

La versione italiana che conosciamo meglio è quella del film che, doppiato in italiano (canzoni comprese), uscì nel nostro Paese nel 1947¹⁶. L'incipit è una traduzione letterale dall'inglese, "Io non ho fili", mentre nel ritornello il burattino esplode in: «Viva la libertà, / muovo gambe mani e piè».

Va ricordato che l'Italia usciva dalla guerra di liberazione e che nell'anno precedente c'erano state le prime votazioni a suffragio veramente universale, donne comprese, per il Referendum monarchia-Repubblica e l'elezione dell'Assemblea costituente: la libertà era nell'aria. Esiste però una versione precedente della canzone in italiano, in quanto i preparativi per il doppiaggio del film erano stati avviati già prima della guerra e con essi l'adattamento delle canzoni. Nel 1940 quindi era stata pubblicata una *Fantasia su temi del film Pinocchio* che conteneva tre canzoni interpretate da Giacomo Osella (Geppetto nella versione

¹⁴ Rodosthenous, 2017: 11.

¹⁵ Bohn, 2017 analizza le partiture di diverse canzoni contenute nei film di Disney e nel capitolo 4 dedicato a Pinocchio l'autore evidenzia gli spunti che dai temi e gli arrangiamenti delle canzoni sono poi confluiti nell'intera colonna sonora in quanto *leit motiv* o icone sonore. In particolare la sua attenzione si ferma su *When You Wish Upon a Star*.

¹⁶ Il testo era riadattato in italiano dal traduttore Alberto Liberati e da Roberto De Leonardis, che è stato adattatore di molte canzoni di film Disney con lo pseudonimo Pertitas. Nel remake del 2022 mantiene lo stesso testo, ma è riarrangiata.

italiana di *Little Wooden Head*), Alberto Rabagliati nel famoso tema del Grillo e Isa Bellini come Pinocchio. *I've Got No Strings* ha un testo diverso da quello del 1947¹⁷. Il burattino, in periodo ancora fascista, è certo felice di essere senza padrone e lunghi fili, ma nel ritornello non compare la parola libertà: «Appeso ai lunghi fil / Io non devo dondolar».

Come il film di Disney, nel 1947 uscì *Le avventure di Pinocchio* di Gianetto Guardone. Le musiche di Sandro Cicognini¹⁸, adatte al tono di fiaba del film, prendono spunto dai movimenti melodici semplici dei canti infantili. Il compositore è particolarmente rispettoso delle descrizioni sonore di Collodi. I “pifferi” e “grancasse” del teatro di Mangiafuoco entrano teatralmente in scena come irresistibile tentazione e al momento del riconoscimento di Pinocchio tra il pubblico le marionette montano veramente una gran gazzarra senza cantare canzoni, e coerentemente anche Pinocchio non si esibisce in alcun modo.

La storia di Pinocchio al cinema continua feconda fino al XXI secolo, con i film di Roberto Benigni nel 2002, di Matteo Garrone nel 2019, con colonne sonore rispettivamente di Nicola Piovani e Dario Marianelli, e quello in *stop-motion* di Guillermo del Toro nel 2022 con le musiche di Alexandre Desplat. I due film italiani seguono la tradizione di attenersi maggiormente al testo di Collodi. Ovviamente esemplare è la gazzarra delle marionette che portano in trionfo Pinocchio-Benigni al suono del tema circense di Piovani. Gigi Proietti, che è Mangiafuoco nel film di Garrone, in un'intervista descrisse il suo personaggio come un timido, solo, che si commuove davanti al burattino-umano e alla domanda del giornalista che gli chiedeva se avesse trovato affinità tra la sua esperienza di capocomico e quella di Mangiafuoco, rise e dopo una battuta («lo gli attori li pago, lui i burattini no») disse che non era possibile fare paragoni, in quanto la scena era metaforica, come tutto in Pinocchio¹⁹. Del Toro invece segue lo stile disneyano del film musicale e infarcisce la storia di canzoni, interpretate dai vari personaggi, Pinocchio incluso. La trama si discosta notevolmente dall'opera originale intrecciandosi con episodi della storia italiana. Nella scena del teatro, gestito dal Conte Volpe (un Mangiafuoco ancor più affarista), il regista spagnolo sposa ed enfatizza l'idea degli sceneggiatori della Disney. L'esperienza di Pinocchio come showman è ancor più importante nella vicenda. Il burattino viene scritturato dal perfido impresario che spera con lui di migliorare i suoi affari. Pinocchio, inquadrato dal backstage come una star al suo ingresso in scena, canta *My Bubblegum*, un pezzo di virtuosismo canoro. Contiene qualche fugace citazione della precedente disneyana come la coreografia di altre marionette ballerine, pur se chiaramente inanimate, e la strofa finale ricorda la sua condizione di ometto senza fili:

My gum, my gum, I pop my bubblegum
What a treat, I'm standing on my feet
I'm free as the wind, no, I'm flying.

¹⁷ *Fantasia su temi del film Pinocchio*, interpreti Isa Bellini, Alberto Rabagliati, Anita Osella, Disco 78 giri, Cetra IT 830, Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza. Una versione del disco (Alberto Rabagliati, *Fantasia dal film Pinocchio*) è consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=r5aoh6kCD3E (ultimo accesso: 25 ottobre 2023).

¹⁸ Cicognini era già affermato per le sue collaborazioni con Blasetti e perché l'anno precedente aveva scritto la colonna sonora per *Sciusià* di Vittorio De Sica.

¹⁹ *Gigi Proietti è Mangiafuoco nel film di Garrone*, intervista di Alvaro Moretti per “Il Messaggero”, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=V1FZEG470ic (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

Il burattino però qui si rivolge direttamente al padre, con il quale in questo film ha un rapporto più conflittuale e complesso, rispetto al modello ottocentesco di Collodi:

Popping, popping, topping, gumming
Your son, your son is happy to have
Fun.

Il Pinocchio di Del Toro canta anche altre canzoni: *Fatherland March*, un canto militare inneggiante all'Italia e al Duce, e *Ciao Papà* (pronunciato "papa"), che in italiano diventa *Ciao babbo* (pronunciato "babbò") che è invece una canzone tenerissima. Firmata dallo stesso Del Toro con Roeben Katz, è interamente dedicata a Geppetto, il padre da cui il burattino fatica a farsi veramente accettare per quel che è. Ne è stato tratto un video messo a disposizione da Netflix in rete con liriche nelle diverse lingue a uso anche didattico e familiare²⁰.

III. PER BAMBINI E PER ADULTI: LE CANZONI SU PINOCCHIO DALLA STRADA AL DISCO, ALLA TELEVISIONE

III.1. L'EPOCA DELLO SWING

Nei primi decenni del Novecento a Pinocchio erano dedicate alcune canzoni per adulti soprattutto da ballo, in cui il burattino veniva coinvolto in vicende amorose. La fiaba di Collodi è infatti anche metafora del processo di crescita e del passaggio dallo status infantile a quello adolescenziale²¹. Nel mondo del varietà dunque non sono mancate canzoni che, cogliendo questa lettura della fiaba, raccontavano solleticanti esperienze amorose di un Pinocchio non più fanciullo. Una coppia di già noti scrittori di canzoni, Alberto Simeoni e Alvaro Ferrante de Torres, adattò un testo italiano a *Pinocchio* di José Padilla Sánchez²², nel quale la vita tranquilla dell'innocente burattino viene turbata da un «maligno folletto» che gli porta «al cospetto» una bambola²³. Pinocchio perde così la pace e il sorriso dopo aver conosciuto «la donna e l'amor». Un foxtrot intitolato *Pinocchio* fu scritto da Mario Mariotti e Luciano Ramo per il Carnevale 1934: una canzone divertente da ballare sul ritmo della più nota danza moderna arrivata dagli Stati Uniti²⁴.

Negli anni Quaranta sono soprattutto i musicisti attivi nello swing italiano a raccogliere lo stimolo della fiaba, intanto tornata in voga grazie anche al film Disney. Oltre la già citata *Fantasia dal film Pinocchio*, nel 1940 Ernesto Bonino insieme al

²⁰ *Cantiamo la Colonna sonora di Pinocchio di Guillermo Del Toro*, Netflix doposcuola, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=HdMmAPLFFNw (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

²¹ Molte sono le interpretazioni della fiaba come romanzo di crescita, sia in ambito pedagogico che psicologico e psicoanalitico. Tra i primi pedagogisti a trattare di Pinocchio ricordiamo Volpicelli, 1967.

²² Compositore spagnolo, molto noto anche in Italia per le sue *zarzuelas*.

²³ Il testo della canzone è in «Cinema, Teatro», n. 6, 1930: 16.

²⁴ *Pinocchio. Fox-trot*, parole di Luciano Ramo, Musica di Mario Mariotti, Canzone ufficiale del veglione dei giornalisti di Milano. Carnevale 1934, Edizioni Carish, Milano.

Trio Lescano incide *Pinocchio e la bambola*, con l'orchestra Barzizza²⁵. In questo caso il Pinocchio giocattolo è impegnato ad amoreggiare con una "bambolina di caucciù" e il testo ha un sapore piccante con chiari doppi sensi erotici²⁶. Nel 1941 un'altra canzone intitolata *Pinocchio* è cantata da Natalino Otto, accompagnata dall'orchestra di Alberto Semprini. Virtuosistici assoli di chitarra e una ricerca timbrica di effetti rumoristici richiamano le sonorità ticchettanti e cigolanti della marionetta²⁷. Non manca, anche in questo caso, un riferimento al naso del burattino bugiardo che si allunga a dismisura. Il testo gioca con onomatopее e parole sonore: «quanto chiasso fai, quando a spasso vai, fan le tue gambe di legno tic tac, mentre i piedi battono così, tric trac!». Alla raccomandazione sussurrata in un breve ponte: «Studia studia, non cantar, non hai altro da imparar [...] vuoi piantarla di fischiare», segue la ripetizione dell'intero refrain che si conclude con «cigoli, balli saltelli qua e là, con il ritmo della giocondità». È lo spirito giocoso della nuova musica venuta da oltreoceano che in questa canzone trova un simbolo nel burattino leggero, scanzonato e dalle sonorità rumorose, così come chiassosi apparivano il jazz e le altre musiche nordamericane a chi, ancora, ne criticava la timbrica innovativa.

III.2. PINOCCHIO PATRIMONIALIZZATO

«Alla larga, alla stretta, Pinocchietto in bicicletta». Questo è un esempio di canto-gioco, e moltissime sono le filastrocche, canzoncine e canzoni dedicate a Pinocchio, rivolte direttamente ai bambini.

Nel 1953 viene inaugurato il primo monumento a Pinocchio vicino Collodi²⁸. Una *Ballata per Pinocchio* fu scritta per l'occasione da Alfredo Incerpi, un autore che in quel periodo scriveva musiche per il Carnevale di Viareggio. Fu registrata con l'Orchestra di Cinico Angelini da Nilla Pizzi, allora all'apice della carriera dopo le vittorie al neonato Festival di Sanremo²⁹. È una marcetta gioiosa, introdotta e accompagnata da una marimba. Il testo celebra l'evento che darà imperitura fama al burattino che tanta fortuna ha avuto nel mondo: «Nei pressi di Collodi, nel bel giardino in fiore, eterno un monumento al buon Pinocchio sorgerà», «La sua storia rallegrò tutti i bambini d'ogni paese; il suo nome valicò monti, deserti, fiumi ed il mar». Si rivolge soprattutto ai bambini, e un coretto di voci bianche interviene nel ritornello, una consuetudine che è tornata anche in canzoni pinocchiesche successive, inneggiando: «Evviva Pinocchio. Dindididin babum». Una citazione disneyana introduce il brano, il *Bibbidi-Bobbidi-Bu* della famosa canzone della fatina svagata di *Cenerentola* (uscito nel 1950), accennata sia dalla marimba sia dalla cantante stessa.

²⁵ *Pinocchio e la bambola*, di Piero Cassano, Mario Valabrega, int. Ernesto Bonino, Trio Lescano, Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza, disco 78 giri, Cetra IT930.

²⁶ Le bambole di caucciù erano diffuse dagli anni Venti. Sul pupazzo di Pinocchio si veda Sessa, 2003.

²⁷ *Pinocchio*, Mauro Castiglioni, Alvaro Romero, int. Natalino Otto, Orchestra Ritmico-melodica diretta da Albero Semprini, disco 78 giri, Fonit 8631, consultabile anche al seguente link: www.ildiscobolo.net/public/SCHEDA%20CANZONI/Pinocchio%20NATALINO%20OTTO.htm (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

²⁸ L'opera fu realizzata dallo scultore Emilio Greco, «Domenica del Corriere», n. 52, 1953.

²⁹ *Ballata a Pinocchio*, Alfredo Incerpi, int. Nilla Pizzi, Orchestra diretta da Cinico Angelini, disco 78 giri, Cetra DC5677.

Pochi anni dopo, nel settembre 1959, in occasione del Salone del Bambino nel Palazzo dell'Arte di Milano, ci fu la prima edizione del Festival dello Zecchino d'Oro, "concorso nazionale di canzoni per bambini"³⁰. Era la prima edizione della fortunata gara che si ripete da allora ogni anno e che era interamente dedicata alla rievocazione e celebrazione di Pinocchio, con appuntamenti quali Pomeriggio al campo dei miracoli, Pomeriggio della Volpe e il Gatto, con i pupazzi di Maria Perego (l'ideatrice e animatrice del famoso Topo Gigio) e Cino Tortorella come presentatore³¹. Il nome della manifestazione infatti prese spunto proprio dagli zecchini regalati a Pinocchio da Mangiafuoco. Vinse una canzone intitolata *Quartetto* che non ebbe molto successo, a differenza di *Lettera a Pinocchio*, che fu interpretata da Loredana Taccani³² ma è ricordata da molti italiani con l'incipit "Carissimo Pinocchio" e nell'interpretazione di Jonny Dorelli. L'autore, Mario Panzeri, paroliere di fama e di mestiere per grandi canzoni romantiche, era specializzato anche in canzoni giocose, amate dai bambini, ma che si prestavano a una doppia interpretazione a sfondo politico (*Maramao perché sei morto, Papaveri e papere*)³³. In *Lettera a Pinocchio* prevalse di più la sua vena sentimentale. La canzone ha una melodia cantabile e delicata da ninnananna (un carillon apre l'introduzione), versi malinconici e nostalgici («amico dei giorni più lieti [...] / Dove sei? Ti vorrei veder / del tuo mondo vorrei saper / forse babbo Geppetto è con te?»). Era sicuramente più adatta all'interpretazione di un adulto e la voce da *crooner* di Jonny Dorelli, vellutata e rassicurante, la rese struggente. L'Italia agraria e minuta di Pinocchio negli anni Cinquanta non esisteva più se non nella memoria di chi c'era "allor", magari bambino. Un po' come altre canzoni di Panzeri (*Grazie dei fior*, per esempio), *Lettera a Pinocchio* sembra voler fare i conti con un passato pre-moderno, che, non senza contraddizioni, gli italiani si erano lasciati alle spalle.

La canzone suona così come "di casa nostra", mettendo da parte l'esperienza disneyana e lo swing e il suo tono nostalgico, introduce una nuova sfumatura di significato nella relazione tra Pinocchio e mondo adulto, dopo quella paternalistica, o quella erotica.

III.3. PINOCCHIO NELLE SIGLE TELEVISIVE

Negli anni Sessanta Pinocchio entrò nella serie di dischi Moviton, che abbinati a un prassinoscopio consentivano di vedere un'animazione mentre si ascoltava il brano sul giradischi³⁴. *Pinocchio va e Pinocchio e il somaro* sono due dei titoli cantati da Guidone (Guido Crapanzano), uno dei primi cantanti di rock and roll, partecipe anche del Clan Celentano. Per i bambini era una prima occasione per

³⁰ La manifestazione si era svolta tra il 24 e 26 settembre 1959, era patrocinata da un'associazione di scrittori e illustratori per ragazzi, dal locale Ente Provinciale per il Turismo e dall'associazione dei fabbricanti di giocattoli.

³¹ «Radiocorriere TV», fascicolo 38, 1959.

³² Successivamente ha pubblicato alcuni dischi, a differenza della Guarcilena che non ha continuato la carriera di cantante. Un'altra canzone in gara prendeva ispirazione da Pinocchio, *Capelli turchini*, di Umberto Cungi, cantata da Rino Zerilli dedicata alla fata "sorellina e mamma d'ognun".

³³ Panzeri era stato anche traduttore delle canzoni di *Biancaneve* di Walt Disney.

³⁴ Il sistema era chiamato "moviton", le canzoni erano incise su dischi morbidi a 78 giri (in questo caso l'etichetta era Mamil MBM) inseriti in un cofanetto che conteneva anche il prassinoscopio. I cantanti erano accompagnati dall'Orchestra Aldo Pagani.

veder animarsi Pinocchio tra le pareti di casa, accompagnato dal più recente ritmo giunto dall'America.

Nel frattempo era anche arrivata la televisione con spettacoli di intrattenimento per la famiglia e sceneggiati, molto popolari anche per i ragazzi. Al cinema nel 1971 uscì un nuovo lungometraggio animato, *Un burattino di nome Pinocchio* di Giuliano Cenci, che volutamente si contrapponeva a Disney con una versione ben più aderente alla trama e allo spirito del libro di Collodi. La colonna sonora comprendeva una canzone che accompagnava i titoli del film scritta, insieme a Vito Tommaso, da Renato Rascel. Cantante, attore, autore anche lui di vecchia scuola come Panzeri, con la sua comicità surreale era diventato popolarissimo in TV tra grandi e bambini. Nel ritornello canta «Sono un burattino chiamato Pinocchio / mi stanco perfino a chiudere un occhio» e il suo Pinocchio è un "discolo" con il cuore tenero. In quel periodo Rascel era protagonista di uno sceneggiato televisivo per ragazzi *Le avventure di Padre Brown*. Musicalmente la sigla dello sceneggiato, anch'essa scritta e interpretata dallo stesso Rascel, e quella del film dedicato a Pinocchio sono simili e in linea con lo stile pop utilizzato nelle commedie musicali italiane dell'epoca, dominato in Italia da Garinei e Giovannini.

Pinocchio arrivò negli anni Ottanta sulle prime TV private con la serie *Le nuove avventure di Pinocchio*, versione doppiata in italiano di un cartone animato giapponese³⁵. Aveva una sigla giocosa *Pinocchio, perché no?* cantata da Stefano Bersola che si rivolgeva direttamente al personaggio protagonista tratteggiandone le caratteristiche così come era in voga nelle sigle delle serie di cartoni animati destinate ai bambini in quel periodo: «Naso di legno, cuore di stagno, burattino / quando diventerai un bimbo come noi?». Su YouTube sono in molti i bambini di allora che ricordano con affetto questa sigla.

Ma il più noto e amato Pinocchio televisivo è ancora oggi quello del film a puntate di Luigi Comencini. *Le avventure di Pinocchio* andate in onda nel 1972, oltre alla qualità della sceneggiatura, della regia, del cast, avevano anche un'eccellente colonna sonora realizzata da Fiorenzo Carpi, in grado di sottolineare l'atmosfera sospesa della fiaba, così ambigua a causa della sua sintesi tra la fantasia e il realismo che le conferisce una storicità da vicenda popolare³⁶. Carpi si era formato nella scuola compositiva del Conservatorio di Milano con Giorgio Ghedini. Le sue musiche di scena per il Piccolo di Milano, in particolare per Giorgio Strehler, e le sue colonne sonore sono ricche di colori e belle orchestrazioni, risultato anche di influssi da musiche di vario stile (folkloriche, jazzistiche ecc.) ben filtrati attraverso uno linguaggio personale in grado di renderli tasselli dell'azione drammaturgica³⁷. Per il Pinocchio di Comencini, che è ben calato nella realtà popolare italiana, Carpi fece ben poco ricorso alle influenze americane così evidenti nelle canzoni di cui abbiamo parlato finora. Tra i precedenti della sua colonna sonora va ricordata forse *Pinocchio. Avventure burlesche* di Renzo Rinaldo Bossi, anche lui docente al Conservatorio

³⁵ La prima versione della serie, iniziata nel 1972, era della Tatsunoko.

³⁶ Per una versione discografica: Fiorenzo Carpi, *Le avventure di Pinocchio*, orchestra diretta da Bruno Nicolai, CD Cam p2000 (ripresa dall'originale LP del 1972).

³⁷ Sul ruolo drammaturgico delle musiche di scena di Fiorenzo Carpi si veda Verga, 2010: 73-119.

di Milano, che nella ritmica e nel timbro utilizza alcuni stereotipi pinocchieschi³⁸. I temi di Carpi, come afferma Maurizio Agamennone, sono «scolpiti, incisivi e efficacissimi, restano profondamente accolti nella memoria già alla prima esposizione»³⁹. Hanno un sapore antico con sonorità acustiche e timbri di strumenti poveri. Le armonie semplici e l'uso prevalente del modo minore con melodie talvolta prive di sensibile, come in *Con malinconia, da Geppetto*, diffondono nel film un senso di incompiuta dolcezza. Il tema di *Lucignolo* che accompagnava i titoli di testa è suonato con l'armonica a bocca con un accompagnamento di chitarra acustica, la famosissima *Birichinata*, dei titoli di coda, con tastiere che rievocano i pianini meccanici da strada e il flauto dritto.

Le due sigle sono state rieseguite in molti adattamenti, anche a uso scolastico, insieme al tema di *Geppetto* che Carpi usò per la canzone interpretata da Nino Manfredi come sigla di chiusura dell'ultima puntata, dopo che nelle ultime scene Pinocchio era diventato finalmente bambino. Nella canzone *Geppetto* torna a parlare dei primi momenti della storia ovvero della creazione del figlio-burattino, creando così una congiunzione ad anello tra la fine e l'inizio della vicenda. La malinconia di *Geppetto* è non solo quella di un padre, ma più generalmente (ancora una volta) di un adulto che si relaziona con Pinocchio, quello di legno, non quello umano. La canzone ha una forma AABA. Nel primo *chorus*, in pochi versi ottonari molto ben calibrati viene tratteggiata la solitudine sconsolante della vecchiaia inaridita ma al contempo prodiga e avida di affetto: «Come è triste l'uomo solo / che si guarda nello specchio / ogni giorno un po' più vecchio / che non sa con chi parlare / passa giorno dopo giorno / senza avere, senza dare / quando il giorno si fa scuro / resta solo una candela / ed un'ombra sopra il muro». La costruzione del burattino è dunque un espediente «per avere l'illusione d'esser padre d'un bambino». La sua valutazione di questa esperienza paterna arriva nel ponte della canzone (B) ed è di umore contrastante: «Com'è stato lo sapete / è la storia di Pinocchio / naso lungo e capo tondo / che va in giro per il mondo / che pretende di pensare / e su tutto ragionare», e di fronte a questo figlio *Geppetto* non sa che fare perché «non è facile educare». Come tanti adulti di fronte alla gioventù ribelle dell'epoca sessantottina conclude dicendoci «in confidenza / che com'è non mi dispiace». È una interpretazione di Pinocchio come bambino ribelle ma contemporaneamente perspicace e capace di stare al mondo, che caratterizza del resto il film di Comencini.

³⁸ Renzo Rinaldo Bossi, *Pinocchio. Avventure burlesche*, op. 29 per orchestra, F. Bongiovanni Editore, Bologna 1928. Nella riduzione per pianoforte interpretata da Bruno Canino è consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=9i7PInQrphE (ultimo accesso: 4 novembre 2023). Per un elenco di composizioni strumentali o vocali ispirate a Pinocchio si veda Paola Lenzi, 2004. Vorrei ricordare anche la *comédie instrumentale* di Lucia Ronchetti, *Le avventure di Pinocchio* (2019), in cui il protagonista è interpretato da una donna.

³⁹ Agamennone 2018: 22.

III.4. PINOCCHIO E LA CANZONE “D’AUTORE”⁴⁰

Negli anni del lungo Sessantotto, in effetti, Pinocchio poteva ben rappresentare un modello per quelle soluzioni di vita alternative che i movimenti giovanili ipotizzavano. Il burattino disubbidiente perché ribelle alle convenzioni e spinto da una curiosità insaziabile nei confronti della vita risultava molto più vero e innocente del “bravo” bambino ubbidiente in carne e ossa.

In *Ballata di Pinocchio* del 1972, scritta e interpretata da Adriano Celentano, a parlare è appunto il Pinocchio ormai umano e diventato padre a sua volta, che sollecitato dai figlioli inizia a raccontare la sua storia⁴¹. Ora che non ha più il naso di legno può dire tutte le bugie che vuole. La canzone è una ballata in modo minore, simile ad altre di Celentano che la interpreta con la sua voce disincantata. Il brano contiene una lunga sezione recitata. Il Pinocchio-uomo sembra felice del suo corpo che gli schiuderà le porte per tante gioie e «una bella carriera». Ma la sua risata sempre più isterica e amara si tramuta in pianto ricordando l’amore puro della Fata Turchina che è irrimediabilmente perso, mentre avanza il sospetto che la sua vita sia diventata un «pasticcio / anzi... credo sia un “Pastocchio” / che poi fa rima anche con Pinocchio», mentre nel background i bambini ridono per quella parola storpiata da ex burattino. Come afferma Jean Guichard,

La vera libertà era quella del burattino? Sono le stesse domande che si era posto, non molto prima, il film di Comencini. Per Celentano il tempo di Pinocchio è anche il tempo del piacere, del desiderio, della trasgressione, della permanente devianza di un personaggio che rifiuta il modello sociale egemone e inventa mille scappatoie in difesa della propria “anormalità”.⁴²

Nel repertorio dei cantautori italiani le canzoni più famose sono quelle del concept album *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato uscito nel 1977. Guichard conclude il suo breve articolo notando che nel famoso album (primo in classifica nell’anno di uscita) manca una canzone su Geppetto.

Nella riedizione in occasione del quarantennale, Bennato ha ripubblicato con nuovi arrangiamenti il suo disco aggiungendo proprio una canzone su Geppetto, un dixieland in cui si racconta del mastro falegname che andato in pensione e rimasto solo inventa il burattino pieno di destrezza e velocità a cui deve far da padre⁴³. Sembra la storia del Geppetto di Carpi, se non fosse per la musicalità trascinate e totalmente diversa. La nuova versione dell’album è corredata dai video musicali realizzati da Stefano Salvati. Il live della performance del cantante e della band è annunciato da Mangiafuoco in una sala da ballo foscamente illuminata in cui si svolge una festa in maschera, con la partecipazione dei personaggi tratti da Pinocchio⁴⁴. È un ambiente decisamente insano con il quale il

⁴⁰ Per la definizione di canzone d’autore rimando a La Via, 2014 e a quanto fu detto, ed è diventato convenzionale, all’atto della costituzione del club Tenco.

⁴¹ *La ballata di Pinocchio*, Adriano Celentano, disco 45 giri, Clan. BF70022. In questo caso Celentano è non solo interprete ma anche autore sia del testo sia della musica.

⁴² Guichard, 2002: 131.

⁴³ La riedizione del disco, con i nuovi brani accompagnato da un opuscolo e dal DVD *Vita da Rock*, è uscita come allegato a “TV Sorrisi e Canzoni”, 24 novembre 2017. Le nuove canzoni sono *Mastro Geppetto*, *Lucignolo* e *Che comico il grillo parlante* che ha preso il posto di *Tu grillo parlante*.

⁴⁴ Edoardo Bennato, *Mastro Geppetto*, video reperibile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=ayKlitmAVW4 (ultimo accesso: 8 marzo 2024).

cantautore ha voluto ancora una volta rimarcare la sua lettura critica del mondo adulto che si muove intorno a Pinocchio. Nuova è anche *Lucignolo*, il monello che veste i panni di un rapper e organizza rave party. La performance del video è ambientata in uno squallido scenario di periferia.

Gli altri personaggi sono quelli che nel 1977 Bennato aveva già descritto, anche musicalmente, nella sua galleria perversa. L'amara ballata iniziale era dedicata direttamente a Pinocchio che si lamenta della sua nuova condizione di bambino: «È stata tua la colpa / e allora adesso che vuoi? / Volevi diventare come uno di noi / e come rimpiangi quei giorni che eri / un burattino ma senza fili / e invece adesso i fili ce l'hai». *Mangiafuoco* è ovviamente il burattinaio metafora di qualunque dittatore, manipolatore, che «se scopre che i fili non ce l'hai [...] / chiama i suoi gendarmi e ti dichiara pazzo». Un blues ossessivo è *Tu Grillo parlante*, il professorino che «si è laureato / viene, viene, eccolo qua / e adesso sentirete / che predica che ci farà», mentre un'orchestra barocca accompagna *Dotti, medici e sapienti*, parrucconi di vecchia scuola radunati per «parlare, giudicare / valutare e provvedere» intorno al capezzale del "giovane" ribelle. Una chitarra arpeggiata delicatamente introduce la canzone per *La fata*, il prototipo della donna, madre, sposa, sorella, benevola ma in grado anche di incantare e alla fin fine piegare ai propri voleri il tenero Pinocchio. *In prigione, in prigione* è un rock and roll per il benpensante, innocente e rispettoso delle leggi che si lamenta per essere stato imbrogliato e sfruttato e che alla fine andrà comunque "in prigione". *Il gatto e la volpe*, impresari senza scrupoli, scopritori e sfruttatori di talenti, è forse la canzone più nota del disco; semplice nell'armonia, ha avuto una certa fortuna anche nella didattica scolastica. Il disco si conclude con una nuova ballata delicata e intima, *Quando sarai grande*, la frase che tutti i bambini iscritti «a un gioco grande» che non comprendono si sentono sempre ripetere se fanno domande. È la promessa di un mondo adulto dove si arriverà a fatica studiando e in cui «è tutto scritto, catalogato, ogni segreto, ogni peccato».

A proposito della riedizione dell'album Bennato ha dichiarato in varie interviste che le canzoni sono ancora molto attuali: «Spudoratamente il Gatto e la Volpe sono impegnatissimi ancora. Questi brani ci azzeccano nel 2017, anzi forse i personaggi sono più attuali adesso che nel 1977»⁴⁵.

Nel 2012 è uscito un ulteriore film italiano di animazione, *Pinocchio* di Enzo d'Alò. Le musiche sono di Lucio Dalla che purtroppo non arrivò a vedere l'uscita del film, infatti dedicato alla sua memoria. Nel suo inconfondibile stile è però la canzone dei titoli di coda *Sono pinocchio*, scritta con lui da Roberto Costa e Marco Alemanno, che ha cantato la seconda strofa, mentre la prima è stata incisa dallo stesso Dalla. La canzone, dedicata al burattino, è in realtà un ottimistico inno all'infanzia, quella che anche da adulti potremmo e dovremmo coltivare. La musica è festosa. Pinocchio è un sognatore: «Anche da sveglio io sogno, non importa se sono di legno, io sto meglio di un fiore in vaso, devo solo badare al mio naso». È la fantasia a rendere bugiardo Pinocchio, il giramondo, ma, come canta il coro di bambini nel ritornello, se lo cerchiamo lo troveremo sempre perché è nascosto proprio dentro di noi. Fischiettata, la melodia di questo ritornello introduce e conclude la canzone: un modo decisamente "scanzonato" di tratteggiare musicalmente ancora una volta il celebre burattino.

⁴⁵ Edoardo Bennato, intervista a TG2 Storie del 16 dicembre 2017, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=xBT31UVWmiE (ultimo accesso: 5 novembre 2023).

IV. CONCLUSIONI

Dopo questa parziale rassegna delle canzoni dedicate a Pinocchio non si può che concludere che, come ovvio, la ricchezza di spunti fantastici e la stratificazione di significati del libro di Collodi non solo ha fornito alimento per riflessioni e spinte creative, ma ha accompagnato soprattutto gli italiani, bimbi e adulti, nello scorrere delle loro vite, attualizzandosi e abbinandosi a forme e stili musicali diversi.

Attraverso una prima analisi testuale e musicale, rapida in quanto era necessario valutare in poco spazio un numero considerevole di esempi così da dare almeno una panoramica sufficiente, ho esaminato materiali tratti da varie fonti (il libro di Collodi, alcuni film, video, dischi, siti web). Ho cercato così di evidenziare come le molteplici tipologie della canzone pinocchiesca (filastrocca, canto infantile, canzone da ballo, da musical, per i titoli di testa o coda di film, sigla televisiva, canzone d'autore) abbiano dato vita a una costellazione di significati che lasciano comprendere quale sia stato il rapporto tra i personaggi di Collodi e coloro che hanno fruito la favola nelle molte versioni proposte dai media. Il tema centrale della vicenda, ovvero la metamorfosi individuale che conduce il burattino verso il mondo umano, nelle canzoni è trattato in modo spesso lieve. L'incastro, ottimismo o conflittuale che sia, tra il mondo degli adulti e quello dei bambini vede ricorrente, nelle canzoni forse più che in altre forme espressive, il tema della nostalgia degli adulti verso il mondo infantile.

Affiorano inoltre nelle canzoni altri argomenti, che via via associano il processo di crescita a temi contrastanti: l'amore, la spensieratezza e giocosità, il senso di libertà, la ribellione, il sogno.

Musicalmente le canzoni su Pinocchio hanno seguito l'evolvere dei linguaggi musicali della *popular music* novecentesca, dal *song* americano al foxtrot, allo swing, al rock and roll, al folk, alla ballata d'autore. Soprattutto nei repertori destinati ai bambini prevale l'uso di sonorità giocose e in particolare lignee nella strumentazione e di inserti corali.

A proposito delle canzoni contenute nei film su Pinocchio va sottolineata una differenza tra le produzioni internazionali, in particolare quella disneyana, che ne hanno proposto una versione da musical, e quelle italiane. Questo è evidente soprattutto nella scena del teatro di Mangiafuoco, trattata differentemente dagli autori stranieri e quelli italiani più filologicamente legati alla lettera del testo di Collodi, con la sua ambientazione paesaggistica sonora pre-industriale.

L'articolo resta comunque una prima proposta di classificazione e descrizione del vasto corpus della canzone pinocchiesca, che meriterebbe, come si è detto, ben più ampia trattazione.

Riferimenti
bibliografici

- Agamennone, Maurizio. 2018. *Di quintetti a geometrie variabile*, in *Sul limite e dei transiti: trascrizioni, adattamenti e composizioni originali di Luigi Pecchia per quintetto d'archi con pianoforte, su temi musicali di Astor Piazzolla, Fiorenzo Carpi e Daniele Paris, per il teatro, cinema e televisione, e su motivi della tradizione orale italiana*, LIM, Lucca.
- Altman, Rick. 2001. *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*, in Pamela Robertson Wojcik, Arthur Knight, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham (North Carolina).
- Bohn, James M. 2017. *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*, University Press of Mississippi, Jackson (Mississippi).
- Borgna, Gianni. 1980. *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: 30 anni di costume italiano. Le canzoni, i cantanti, le orchestre, i presentatori, le classifiche di tutti i festival*, Savelli, Roma.
- Campus, Leonardo. 2015. *Non solo canzonette. L'Italia della ricostruzione e del miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Le Monnier, Firenze.
- Di Mauro, Raffaele. 2010. *Canzone napoletana e musica di tradizione orale. Dalla canzone artigiana alla canzone napoletana d'autore*, «Musica e realtà», a. XXI, n. 93, novembre.
- Facci, Serena. 2018. *La musica leggera nell'epoca dei mass media e la canzone d'autore*, in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Facci, Serena; Mosconi, Elena. 2023. *Canzoni per lo schermo. Le origini di una fruttuosa sinergia*, «Immagine», n. 14, luglio-dicembre.
- Facci, Serena; Soddu, Paolo. 2011. *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.
- Guichard, Jean. 2002. *Il pinocchio cantato. Canzoni per un burattino*, in Giorgio Cusatelli (a cura di), *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando, Roma.
- La Via, Stefano. 2014. *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in Enrico Careri, Giorgio Ruberti (a cura di), *Le forme della canzone*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», vol. 4.
- Lenzi, Paola. 2004. *Musica e fiaba. Percorsi e proposte didattiche*, ETS, Pisa.
- Prato, Paolo. 2010. *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Donzelli, Roma.
- Sessa, Maurizio. 2003. *Pinocchio balocco. Cent'anni del burattino fra artigianato e industria del giocattolo*, ETS, Pisa.
- Sibilla, Gianni. 2003. *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- Tolstoj, Aleksej. 1981. *Il compagno Pinocchio. Un Burattino inedito dalla favola di Collodi*, a cura di Luigi Garzone, Union printing, Viterbo.
- Tomatis, Jacopo. 2019. *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.

Tomatis, Jacopo. 2021. *Il secolo breve della canzone. La coscienza culturale della popular music attraverso i mass media*, in Andrea Estero, Guido Salvetti (a cura di), *La cultura musicale degli italiani*, Angelo Guerini e Associati, Milano.

Robertson Wojcik, Pamela; Knight, Arthur. 2001. *Ouverture*, in *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Rodosthenous, George (ed.). 2017. *The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from 'Snow white' to 'Frozen'*, Bloomsbury, London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney.

Verga, Davide. 2010. *Il grazioso e umano di Fiorenzo Carpi: appunti sulle musiche di scena per l'Arlecchino servitore di due padroni*, «Stratagemmi», n. 15, ottobre.

Volpicelli, Luigi. 1967. *La verità su Pinocchio. Con saggio sul cuore e altri scritti sulla letteratura infantile*, Armando, Roma.

PUER DIGITALIS.

IL CORPO TECNOLOGICO DI PIXNOCCHIO

Martina Vita (Università degli Studi Roma Tre)

PUER DIGITALIS. PIXNOCCHIO'S DIGITAL BODY

"Pixnocchio" has known as the first computer and digital animation in Italy. Created by Guido Vanzetti and Giuseppe Laganà, this short film shows Pinocchio as a digital body in evolution, formed by geometric volumes and colors. Digital animation allows to create a peculiar style combining traditional technique and computer technology: in this way "Pixnocchio" is nothing more than a hybrid animated film, that fits into the Italian videoartistic context of early '80. The digital body of "Pixnocchio" seems like the new artistic representation of the contemporary Italianity.

KEYWORDS

Animation; Digital; Computer; Art; Hybridization

DOI

10.54103/2532-2486/21315

Su uno sfondo nero frammenti di dati numerici si originano a partire da un punto – valore minimo della materia – da cui emergono linee convergenti, che si trasformano progressivamente in forme geometriche e delineano i contorni di una figura decisamente riconoscibile nell'immaginario collettivo, specialmente italiano: il naso che si allunga e si accorcia, seppur stilizzato, non lascia dubbi su chi possa essere il protagonista della prima animazione italiana realizzata tramite calcolatore elettronico.

Pixnocchio (1982, 3'58"; fig. 1) è considerato uno dei primi esperimenti di animazione digitale in Italia¹, realizzato dall'artista, fotografo e programmatore Guido Vanzetti e dall'animatore e regista Giuseppe Maurizio Laganà (conosciuto perché "maturato" nel gruppo artistico della Gamma Film dei fratelli Gavioli e in quello di Bruno Bozzetto), e presentato per la prima volta in occasione della mostra *Pinocchio nel paese degli artisti* nel 1982. Organizzata in occasione della ricorrenza del centenario delle prime pubblicazioni de *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi², l'esposizione è stata promossa dall'Assemblea Teatro Torino

¹ Cfr. Di Marino, 2014: 34.

² La prima edizione in volume pubblicata dall'editore Felice Paggi risale al 1883, ma la prima apparizione del racconto collodiano è da ricercarsi nella pubblicazione a puntate sul "Giornale per i bambini" a partire dal 7 luglio 1881, con il titolo *Storia di un burattino*.

Fig. 1 - Guido Vanzetti,
"Pixnocchio".



nelle città di Alessandria, Prato, Torino, Venezia ed è stata curata dal giornalista e critico Mario Serenellini. È proprio quest'ultimo, nell'introduzione al catalogo della mostra, a descriverne la peculiare struttura progressista affermando che «*Pinocchio nel paese degli artisti* ficca il naso allegramente dentro il libro del centenario, per rinverdire tutti gli arbitri che il personaggio consente, o esige. Rifiuta prima di tutto l'imbalsamazione, ma anche la retrospettiva, il *flash back* filologico, per lanciarsi a corpo morto nell'avventura, nel rischio, nel nuovo»³.

Non pare un caso, dunque, che proprio di una tale impronta innovativa si carichi la prima rappresentazione digitale del corpo del burattino, da sempre connotato nella sua tradizionale e mitizzata natura lignea. Il dato numerico si sostituisce alla struttura classica della rappresentazione tradizionale, traducendosi in una favola artistica a cui Guido Vanzetti e Giuseppe Laganà sostituiscono il nuovo mito del calcolatore.

Considerare *Pixnocchio* come primo cortometraggio italiano animato completamente in computer grafica potrebbe, però, risultare riduttivo: bisogna difatti rilevare come il film sia stato realizzato ibridando tecnica tradizionale e animazione al computer, trasponendo i dati del disegno a mano attraverso il software elaborato dallo stesso Vanzetti e dotando di movimento i singoli *frames* realizzati su carta millimetrata da Laganà⁴.

Il corpo di *Pixnocchio* sembra essere, in una tale accezione, un emblema di sintesi sperimentale all'interno del panorama delle vive ricerche video-artistiche e di *computer art* che hanno interessato specialmente gli anni

³ Serenellini, 1982: 17.

⁴ Cfr. Lagonigro, 2020: 139.

Ottanta in Italia, ma è necessario anche definirne le traiettorie più specificamente tecniche e tecnologiche che avrebbero approntato una definizione innovativa all'interno dell'evoluzione dell'animazione digitale italiana. Un progresso che ha avuto origine proprio dal corpo del burattino collodiano come *locus* antropologico e antropomorfo di ibridazione di forze contingenti e convergenti.

I. L'ARTISTA, IL TECNICO E L'ANIMATORE

Fin dalla giovinezza Guido Vanzetti sviluppò l'interesse per il sapere tecnico-scientifico, coniugandolo con l'ambito artistico ed estetico. Dagli studi scientifici presso l'RCA Institute di New York prima e La Sapienza di Roma poi, passò alla sperimentazione fotografica attraverso una definizione autoriale imperniata sempre sull'implementazione di cifre estetiche e tecniche date dall'uso consapevole della tecnologia mediale.

La consapevolezza maturata tra gli anni Sessanta e Settanta si coniuga con la scoperta delle possibilità rappresentate dal calcolatore elettronico, impiegato all'interno dell'industria cinematografica principalmente oltreoceano e descritta dallo stesso Vanzetti non solo come un nuovo strumento all'interno della produzione filmica, ma soprattutto come una possibile prospettiva per la realizzazione di ogni tipo di immagine⁵.

Avanzando l'ardita – per l'epoca – idea che il computer potesse far rivivere i corpi ormai defunti e conferirgli una nuova vita numerica⁶, Vanzetti studiò approfonditamente le tecniche di animazione tradizionale constatando che non esisteva una macchina – perlomeno in Italia – in grado di combinare una serie di disegni e creare una sequenza di movimento animato⁷.

L'esperienza artistica di Vanzetti si inseriva prepotentemente all'interno del panorama sperimentale italiano della *computer art* dei tardi anni Settanta, settore in quel periodo ancora frammentato e relegato all'ambito museale, convegnistico e festivaliero a differenza di altre realtà europee⁸, ma che ospitava la vivacità di artisti-programmatori in grado di coniugare le innovazioni di stampo tecnico-scientifico con una peculiare visionarietà estetica e performativa⁹. Approntando un software che potesse espandere le capacità di calcolo e di produzione grafica delle immagini del sistema Cromemco acquistato in occasione di un viaggio negli Stati Uniti durante la conferenza annuale del SIGGRAPH nel 1981¹⁰, Vanzetti iniziò a definire le traiettorie di sperimentazione dell'animazione dell'immagine numerica.

⁵ Cfr. Vanzetti, 1982: 122.

⁶ Cfr. Paladini, 1982: 82.

⁷ Cfr. Paladini, 1982: 82.

⁸ Cfr. Lagonigro, 2020: 137 ss.

⁹ In una tale prospettiva, nel nostro Paese è in particolare la realtà che si crea intorno al Festival dell'Arte Elettronica, promosso dall'Università di Camerino, a determinare una spinta artistica e tecno-estetica verso la ricerca di artisti e programmatori interessati a coniugare entrambe le pratiche.

¹⁰ Cfr. Freiberger; Shea, 1982: 18 ss.

Pixnocchio nacque sulla scia delle ricerche di Vanzetti sull'immagine elettronica¹¹ e sulla scrittura di software in grado di trasporre al computer le differenti fasi dell'animazione. L'incontro con l'animatore Giuseppe Laganà sancì una nuova definizione dell'animazione italiana, rappresentando il connubio tra tradizione e innovazione, disegno animato e digitale: *Pixnocchio* sarebbe stato riconosciuto come il primo esempio di sperimentazione di animazione in computer grafica in Italia¹².

Il corto si sviluppa a partire dalla ripresa di un'inquadratura nera, lo schermo del calcolatore su cui si installa l'animazione. Questa, è importante notare, si configura come ibridazione di tecniche differenti: i *frames* sono realizzati a mano su carta millimetrata (circa 3000 disegni per 4 minuti di animazione), per poi essere elaborati digitalmente dal calcolatore Cromemco CS-3 attraverso il sistema videografico Compix¹³, approntato dallo stesso Vanzetti per la realizzazione di quella da lui definita "immagine numerica", «naturale successore di OGNI tipo di immagine attualmente utilizzata dall'uomo»¹⁴.

Il punto rappresenta l'incipit della stessa animazione, da cui si origina la struttura non solo del corpo di *Pixnocchio*, ma dell'intero ordine filmico, unità minima primigenia della materia. Da qui nascono linee che si intersecano e combinano tra loro per costituire le forme geometriche che vanno a definire il corpo bidimensionale di *Pixnocchio*. Il burattino digitale nasce dall'organizzazione graduale di forme data dalla scomposizione delle linee e dal movimento di queste verso la delineazione di una rappresentazione antropomorfa: proprio a partire dalla sua definizione tecnica di scomposizione e ricomposizione sistematica e progressiva di elementi, il principio del movimento nell'animazione è da considerarsi generatore di forme e processi complessi¹⁵. Il film di Vanzetti e Laganà sembra condensare nella sua natura ibrida l'ontologia di una tale connotazione e commistione tecnica, proprio attraverso la sua peculiare realizzazione, su cui è importante insistere per comprenderne non solo la portata innovativa all'interno del panorama artistico italiano e internazionale, ma anche per correlarla alla particolare definizione del corpo ibrido di Pinocchio – burattino di legno e bambino vero – e alla scelta di porlo al centro della prima animazione computerizzata italiana.

«La sintetizzazione visiva al calcolatore è in realtà la traduzione, su uno schermo, di idee, il cui progetto viene immesso nella macchina con varie tecniche»¹⁶: si parte da uno storyboard definito da Giuseppe Laganà seguendo lo schema adottato nella definizione strutturale delle prime fasi dei film a disegni anima-

¹¹ Oltre alla sperimentazione fotografica, a partire dagli anni Settanta Guido Vanzetti si dedicò alla realizzazione di opere audiovisive e installazioni: film didattici per le scuole con cui illustrare il funzionamento dei nuovi dispositivi medialti (*Uno oppure Zero*, 1980, con Rodolfo Roberti; *La storia del telefono*, 1981, con Ferro Piludu), animazioni delle vignette satiriche di Giorgio Forattini su "La Repubblica", installazioni di multivisione schermica per la Rank Xerox presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano.

¹² Cfr. Gallo, 2021: 82.

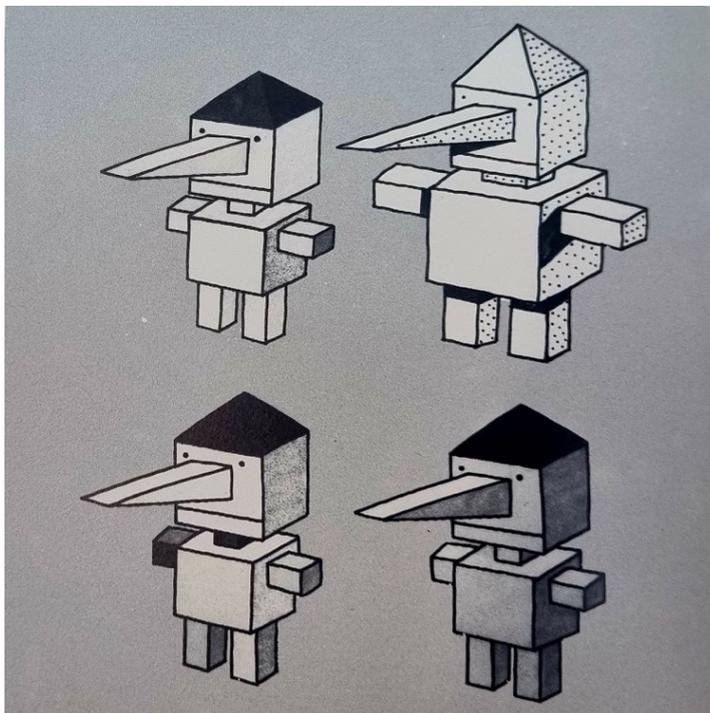
¹³ Cfr. Vanzetti, 1984a: 37.

¹⁴ Vanzetti, 1982: 122.

¹⁵ Sebbene a oggi sia complesso circoscrivere una definizione unitaria di cosa possa intendersi con il termine "animazione", per cui sembra possibile validare la proposta di Giannalberto Bendazzi secondo cui «Animazione è tutto ciò che gli uomini, in diversi periodi storici, hanno chiamato animazione» (Bendazzi, 2020: 8).

¹⁶ Vanzetti, 1984b.

Fig. 2 - Giuseppe Maria Laganà, Prove grafiche di "Pixnocchio", tratto dal catalogo della mostra "Pixnocchio nel Paese degli artisti".



ti (fig. 2), con indicazioni sommarie su come organizzare le differenti sequenze. Già in questa fase preliminare è possibile determinare la dinamicità evolutiva del corpo digitale di Pinocchio che, stando alle indicazioni dell'animatore, «diventa tridimensionale e sempre più colorato» e «comincia a muoversi in maniera sempre più complessa»¹⁷. La definizione di queste tappe evolutive animate si attua attraverso la trasposizione dei singoli fotogrammi che costituiscono l'animazione su supporto cartaceo millimetrato, in modo da individuare precisamente i punti dei vertici delle forme geometriche che costituiscono il corpo di *Pixnocchio* (sia solidi che bidimensionali) e le loro coordinate¹⁸, che vengono poi riportate precisamente all'interno del software messo a punto da Vanzetti e commercializzato dalla Compix e dallo Studio Schema¹⁹, fondato dallo stesso per la sperimentazione di differenti linguaggi per la realizzazione di immagini numeriche.

La definizione così presentata di primo esempio di animazione computerizzata in Italia potrebbe, a questo punto, sembrare fallace o mancare di una precisa caratterizzazione primariamente e peculiarmente digitale: come si è già affermato, però, sembra importante delineare la natura ibrida del corpo di *Pixnocchio* (caratteristica che, in realtà, contraddistingue moltissime forme embrionali di animazione digitale²⁰), tanto che la definizione di «film animato al computer»²¹ proposta da Paola Lagonigro sembra necessariamente più efficace. Ed è proprio su tale aspetto che lo stesso Vanzetti insiste quando afferma che «si può automatizzare la parte del lavoro più gravosa, ma non *tutto* il lavoro. E, soprattutto, non basta "mostrare" al calcolatore due disegni e poi "premere il pulsante" per

¹⁷ Trascrizione delle indicazioni su storyboard di Laganà.

¹⁸ Cfr. Ferzetti, 1983: 56 ss.

¹⁹ Cfr. Vanzetti, 1984a: 37.

²⁰ Cfr. Uva, 2017: 36 ss.

²¹ Lagonigro, 2019: 66.

vederli animati improvvisamente»²². Gran parte dell'animazione, dunque, nasce attraverso la tecnica tradizionale, disegnando *frame by frame* e successivamente sintetizzando le immagini nel software attraverso le coordinate definite sul prospetto millimetrato cartaceo. Ma dal momento che il supporto informatico utilizzato non permetteva ancora la memorizzazione dei cosiddetti *key frames* (fotogrammi chiave) e l'elaborazione automatica da parte del software di quelli intermedi, che consentono, di fatto, la schematizzazione e lo sviluppo del movimento, e nemmeno un riversamento su nastro magnetico – prerogativa dei potenti sistemi utilizzati nei centri di ricerca e di produzione specializzati²³ –, ogni *frame* è fotografato e animato a passo uno²⁴. Tale procedimento esemplifica una forte corrispondenza tra manualità e automatismo, derivante sia da una mancanza tecnologica di strumenti adeguatamente idonei alla fattibilità tecnica di animazione esclusivamente imperniata sul calcolatore, oltre che da una definita idea di prassi artistica che caratterizzava Vanzetti e Laganà primariamente, ma in generale tutto il panorama della *computer art* degli anni Ottanta in Italia, come si avrà modo di accennare in seguito.

Tornando al corpo di *Pixnocchio* e alle sue trasformazioni biomorfiche e geometriche, la progressiva metamorfosi che intercorre tra le forme che compongono la figura si delinea attraverso riduzioni e ingrandimenti delle direttrici e dei vertici geometrici e si esplicita nel mezzo del cortometraggio con l'installazione sul corpo del burattino digitale dei simboli corporei sensoriali (mani, piedi, orecchie), per poi scomparire. Permane solamente l'iconico naso che, da rappresentazione bidimensionale prospettica laterale, si trasforma in una proiezione frontale dando formalmente avvio al movimento della figura, alla sua proiezione ortogonale e alla manipolazione tridimensionale del corpo di *Pixnocchio*, che acquisisce finalmente la sua definizione materica imperniata sulla rappresentazione digitale della figura umana, prerogativa delle sperimentazioni in computer grafica indirizzate verso lo studio in campo prospettico e antropomorfo²⁵. È proprio tale concezione evolucionista a determinare il contenuto vettoriale del cortometraggio di Vanzetti e Laganà, eliminando ogni possibile riferimento alla storia collodiana, se non proprio lo spunto di transizione materica e caratteriale di Pinocchio: una volta definita la sua natura tridimensionale, il burattino digitale inizia dapprima a colorarsi (definendo anche la sovraesposizione del dispositivo e la manifestazione estetica delle potenzialità dello stesso), per poi scomporsi in tanti piccoli "Pixnocchi", accomunati dalla loro natura digitale e volumetrica. Le figure, moltiplicatesi, iniziano a ruotare intorno al proprio asse determinando, attraverso la duplicazione, la frammentazione visuale e corporea che si cristallizza nell'ultima inquadratura computerizzata, in cui i piccoli

²² Vanzetti, 1984a: 36.

²³ Cfr. Lagonigro, 2018-19: 66.

²⁴ Nel 1984 Guido Vanzetti spiegherà come, al contrario, il software da lui sviluppato e composto da cinque programmi complementari (il primo per la realizzazione dei "disegni chiave", il secondo per la generazione dei "disegni intermedi", il terzo per gli sfondi, il quarto per la combinazione di fondali e personaggi e l'ultimo per produrre la ripresa su pellicola o nastro) sia in grado di memorizzare i *key frames* su supporto magnetico in modo da archivarli per produrre, seguendo le indicazioni dell'animatore, le cosiddette *intercalazioni*. (Cfr. Vanzetti 1984a: 36 ss).

²⁵ Per una tale definizione, esempio emblematico è il cortometraggio sperimentale *Computer Animated Hand* (1972) di Edwin Catmull e Fred Parke.

“Pixnocchi” si comportano come *glitch* manifestanti la sovraesposizione del sistema di scrittura per immagini, e la sua possibile fallibilità. Con un repentino stacco di montaggio si manifesta l’artefatto e si scopre l’artificio linguistico che si nasconde dietro la rappresentazione del cortometraggio *Pixnocchio*: la macchina da presa (questa volta reale) inquadra lo schermo del computer e, con un carrello all’indietro, mostra i due tecnici (Guido Vanzetti e Giuseppe Laganà) all’opera nel realizzare l’animazione fotografando fotogramma per fotogramma la rappresentazione digitale di *Pixnocchio*. Si va a creare una dissoluzione meta-testuale che trasforma l’immagine numerica e il *pixel* nelle figure umane che mettono in atto la manipolazione artistica e filmica, anche loro accomunati da un lungo naso di carta. Quest’ultimo particolare identifica il supporto cartaceo come parte integrante dell’immagine digitale, e al contempo esplicita il meccanismo procedurale dell’animazione di *Pixnocchio*: per sintetizzare ogni singolo fotogramma dal supporto cartaceo il computer elabora in circa 5 minuti la trasposizione vettoriale precedentemente realizzata a mano, per poi emettere un segnale che aziona la macchina da presa 16 mm deputata a fotografare ogni *frame*²⁶. Si può dunque affermare senza equivoci che *Pixnocchio* è animato a passo uno su pellicola, con un totale di 2520 fotogrammi per circa tre minuti e mezzo di cortometraggio, realizzato in circa 250 ore tra elaborazione dei disegni al computer e sovrimpressioni su pellicola. Un’ibridazione concettuale di forme e linguaggi filmici che pone al centro il corpo di Pinocchio come oggetto sperimentale all’interno del panorama della *computer art* e dell’animazione digitale italiana.

II. C’ERA UNA VOLTA UN PIXEL...

Parlando della nuova edizione del *Pixnocchio* di Collodi edito nel 1981 da Giunti, Valentino Baldacci commenta le illustrazioni di Attilio Cassinelli – il quale utilizza un tratto volutamente geometrico e imperniato su forme e volumi che si discostavano dai classici canoni estetici del burattino – affermando che «i bambini lo amano moltissimo; istintivamente riconoscono le sue immagini: semplicissime, geometriche, prive di qualsiasi aggiunta rispetto ai tratti essenziali che servono a definire un tipo, un carattere»²⁷.

Negli anni Ottanta, caratterizzati dalle nuove vicende visuali trainate dal panorama della videoarte e del postmodernismo, si assiste a una risemantizzazione delle peculiarità estetiche e concettuali di Pinocchio e della sua definizione corporea incentrata sull’iconografia italiana del burattino scarno e slanciato definita a partire da Ugo Fleres nell’edizione del “Giornale dei bambini” del 1881 e maturata definitivamente nel tratto di Attilio Mussino.

²⁶ Nel 2020 l’Istituto superiore di Fotografia di Roma e l’Associazione culturale spazio_duale hanno organizzato una mostra in onore di Guido Vanzetti, Il futuro è ieri (curata dalla moglie di Vanzetti, Ornella Folina, e da Riccardo Abbondanza, Anna Macaluso, Jacopo Tofani e allestita presso lo storico Pastificio Cerere a Roma). In questa occasione, oltre alle opere fotografiche e artistiche di Vanzetti, è stata riproposta la proiezione di *Pixnocchio*, corredata da cartelli e video esplicativi riguardo la sua realizzazione. Un’ulteriore presentazione dell’opera è avvenuta il 28 maggio 2022 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma nella rassegna “Computer Art” a cura di Paola Lagonigro, nell’ambito degli incontri collaterali della mostra Il video rende felici. Videoarte in Italia, curata da Valentina Valentini.

²⁷ Baldacci, 1981: 34.

La stessa mostra *Pinocchio nel paese degli artisti*, come già affermato, ha l'intento di mostrare una nuova ridefinizione del burattino come specchio universale dell'interiorità di ognuno sviluppando, a partire da differenti passi emblematici del libro di Collodi, una nuova conformazione che potesse mostrare l'attualità «o meglio, il potenziale inventivo»²⁸.

Una tale concezione di rinnovamento e di traslitterazione semantica pare giustificare la nuova veste del Pinocchio digitale, anche se è rilevante delinearne le congiunture estetiche in rapporto sia alla figura mitopoietica del burattino che alle sperimentazioni videoartistiche e di *computer art* che hanno interessato gli anni Ottanta in Italia.

Le sperimentazioni hanno caratterizzato i diversi ambiti della ricerca tecnica, linguistica ed estetica sul mezzo audiovisivo, concretizzandosi come esplorazione e attuazione di innovazioni molteplici che riguardano la ripresa, il montaggio, la colorazione e in generale la sintesi elettronica²⁹. La *computer art*, nello specifico, si pone come quella particolare declinazione artistica e performativa incentrata su un utilizzo consapevole delle potenzialità estetiche e concettuali delle innovazioni e delle nuove frontiere di sfruttamento performativo rappresentate dalla diffusione di nuovi computer in grado di sviluppare e sintetizzare agevolmente immagini numeriche sia analogiche (traduzione in dati numerici da supporto materiale) sia completamente digitali, cioè realizzate interamente attraverso software³⁰. Nella fattispecie, le molteplici specificità date dai nuovi sistemi operativi con interfaccia grafica e dalla diffusione dei personal computer si pongono come potenzialità ulteriori per la dimostrazione di quella che può definirsi «opera artistica in elettronica che dell'elettronica valorizza, e spesso radicalizza, peculiarità linguistiche, possibilità espressive, materialità, evanescenze»³¹. Ed è proprio da tale concettualizzazione riguardante la definizione videoartistica e della *digital art* che in Italia, specialmente verso la metà degli anni Ottanta, ci si interroga sulla figura dell'artista in rapporto ai media digitali ed elettronici. Il nuovo artista deve essere necessariamente esperto del linguaggio informatico oppure può «migrare» da una concezione artistica, per così dire, tradizionale a una imperniata sull'utilizzo quasi esclusivo delle nuove tecnologie? Soprattutto nell'ambito di svariate tavole rotonde durante l'edizione del 1984 del Festival di Camerino e delle conferenze nell'ambito del seminario *L'immagine elettronica: del suono, del colore ed altro* (Porretta Terme, 1982) si è cercato di comprendere come potesse coesistere una definizione di artista quale «tecnico-programmatore» e una figura artistica che potesse venir facilitata nel processo creativo attraverso la diffusione di strumenti informatici intuitivi anche per chi non avesse approfondite conoscenze e competenze informatiche³². Guido Vanzetti, proprio in occasione del ciclo seminariale di Porretta Terme³³, ha tentato di illustrare la possibilità di sfruttamento dell'immagine numerica come evoluzione ulteriore della sua natura duplicabile e come

²⁸ Serenellini, 1982: 17.

²⁹ Cfr. Gazzano, 2012: 390.

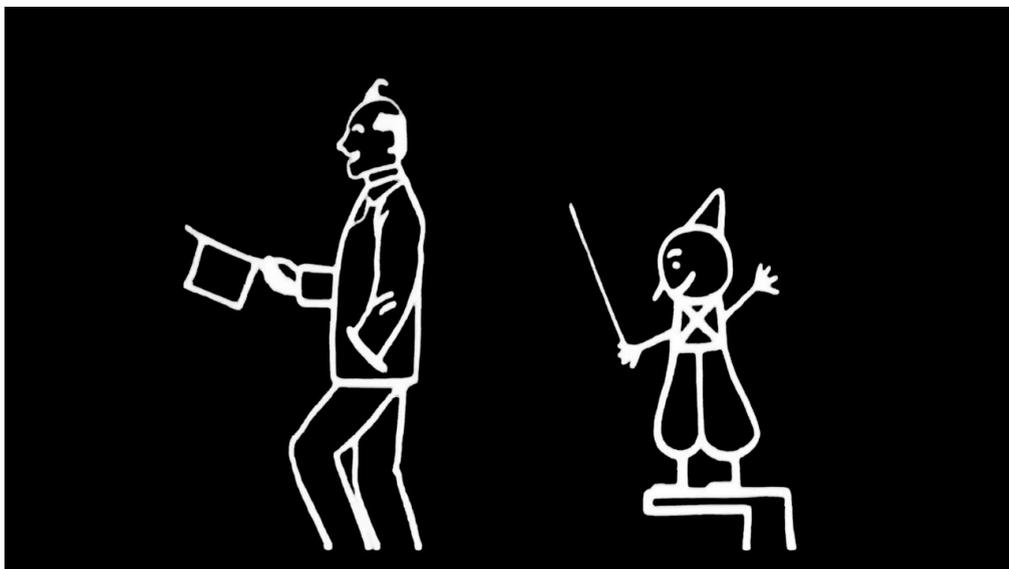
³⁰ Cfr. Bordini, 2018: 19.

³¹ Gazzano, 2012: 273.

³² Cfr. Lagonigro, 2018: 41.

³³ In tale occasione venne riproposta la proiezione del cortometraggio *Pixnocchio*, centrale nel dibattito delle nuove immagini numeriche e del loro sfruttamento all'interno del panorama dell'animazione digitale italiana.

Fig. 3 - Émile Cohl,
"Fantasmagorie".



possibilità di azione materica da parte di un operatore a partire dal suo elemento minimo costitutivo: il *pixel*³⁴. Immagine, dunque, come dato artistico ed estetico in cui la manipolazione performativa coincide con l'atto di creazione della materia, sintesi di linguaggio informatico e visuale in grado di fondersi e coniugarsi in una capacità rappresentazionale in cui l'essenziale sembra essere il dato numerico. Non più convergenza di tratti stilistici e colori, ma di creatività e tecnica: una nuova modalità di creazione iconografica che si manifesta non tanto come ammodernamento estetologico e di forme, quanto come evoluzione grammaticale di supporto e definizione artistica.

Lo stesso *Pixnocchio* si pone al vertice di una ricerca conseguente alle sperimentazioni tecnologiche attraverso la sua natura ibrida di bambino e burattino: il rapporto con il passato non è solo di tipo epico e mitopoietico, ma anche figurativo e rappresentazionale. Il riferimento più esplicito va alla similarità di costruzione del corto di Vanzetti e Laganà e di *Fantasmagorie* (1908, 1'33'') di Émile Cohl³⁵. Entrambi si strutturano a partire da uno sfondo nero (lo schermo del calcolatore e, nel secondo caso, una lavagna), manifestando la sovraesposizione del linguaggio animato e l'introduzione dell'intervento materico dell'animatore nella costruzione del movimento a passo uno; inoltre, similmente la rappresentazione consequenziale delle forme digitali di *Pixnocchio*, la stilizzazione delle figure e l'evoluzione corporea del piccolo pagliaccetto di Cohl (che però rassomiglia tantissimo al burattino collodiano) rappresentano l'avanzare della costruzione filmica (*fig. 3*). L'animazione del cortometraggio digitale di Vanzetti e Laganà sembra essere, dunque, imperniata sulla liminale concezione tra una costruzione tecnica e diegetica tradizionale e una nuova prospettiva formale e tecnologica che fa del calcolatore elettronico la matrice principale, ma non esclusiva di *Pixnocchio*. Le trasformazioni biomorfiche del corpo si incardinano in una composizione alchemica di mutamenti materiali ed estetici, configurandosi in una scomposizione strutturale in cui la matrice primigenia è

³⁴ Cfr. Vanzetti, 1982: 122.

³⁵ Non a caso, il cortometraggio di Cohl è considerato uno dei primi esempi di animazione a passo uno della storia.

rappresentata dal *pixel* come atomo, sistema generante dell'esperienza materica della realtà e valore minimo della tangibilità fattuale.

Se confrontato con un punto tracciato su un foglio di carta il *pixel* si pone come valore pieno dell'unità estetica: nonostante lo stesso *Pixnocchio* si origini proprio da un punto come struttura generativa del corpo digitale, questo assume una valenza ulteriore conformandosi come unità numerica, caratterizzando lo stesso corpo del Pinocchio digitale di una plusvalenza generativa imperniata sullo stesso dato numerico oltre che meramente additivo, caratterizzante cioè le forme e il tratto su carta come somma di più punti adiacenti.

Edmond Couchot afferma che «the digital image is no longer the recording of a trace left by a tool on a support (brush on canvas, light ray on photo-sensitive film, cathode ray scan) but the product of an automatic calculation performed by a computer: a numerical simulation»³⁶ ribadendo, con ciò, la netta contrapposizione tra tecnica tradizionale e digitale. In questo specifico caso, al contrario, è importante – come già fermamente ribadito – soffermarsi sulla convergenza tecnica dell'ibridazione di forme e linguaggi, una concezione sistematicamente indagata soprattutto nella sfera della *digital* e *computer art*. Il concetto stesso di ibridazione si configura come accezione speculare tra biologia e media digitali, ponendosi come termine metaforico e arbitrario che non garantisce al *bit* la valenza di elemento propriamente organico, ma sicuramente dimostra una forte analogia linguistica: «in both cases, digital and genetic, the almost infinite combination of data constitutes a complex and powerful language»³⁷.

L'animazione digitale appare così come scomposizione e assemblaggio di forme, determinando una malleabilità strutturale imperniata sul dato numerico e sulle possibilità performative rappresentate dall'operatività congiunta di artista e calcolatore elettronico. Il corpo è quindi la matrice su cui operare il cambiamento e il processo evolutivo, mostrando la possibilità di sinergie tra bios e tecnologia, e in grado di definirne traiettorie iconografiche metanarrative e multiprospettiche: il regime referenziale che determina la realtà fattuale e la naturale definizione del mondo si scontra con l'artificiosità e la possibilità, da parte dell'artista, di dare vita a corpi-simulacri. Lo stesso concetto di antropomorfizzazione necessita di una discussione ulteriore nel momento in cui si parla di Pinocchio: il burattino di legno può essere considerato a tutti gli effetti un corpo biologicamente vivente? Nella sua trasposizione a dato digitale, questo si manifesta attraverso la dicotomia ribadita da Couchot, dunque tra genetico e informatico, proprio tramite la sua natura ibrida definita dall'intersecarsi di tecnica tradizionale (disegni su supporto cartaceo e animazione a passo uno) e digitale (utilizzo del calcolatore per la sintesi e l'effettiva realizzazione delle immagini attraverso il software). Come il Pinocchio di Collodi prende vita magicamente dal ceppo di legno attraverso l'intervento miracoloso della Fata Turchina, così *Pixnocchio* prende forma dal dato digitale e da quello analogico attraverso l'ibridazione di linguaggi differenti.

³⁶ Couchot, 2002: 20.

³⁷ Couchot, 2002: 21.

III. CORPI E SIMULACRI: LA RAPPRESENTAZIONE DIGITALE DI PINOCCHIO

La stessa definizione di Pinocchio – in tutte le sue forme estetiche – ha a che fare con una dimensione mitica che, inevitabilmente, lo pone in una posizione intermedia tra il reale e il non reale. L'immagine digitale, a sua volta, sembra porsi in una tale accezione identitaria, mostrandosi autonoma rispetto al referente esistenziale rappresentato dalla realtà fattuale, in quanto costituita attraverso il valore numerico, ponendosi piuttosto come una "meta-immagine" scardinata dal concetto baziniano di mimesi di un referente esistenziale³⁸. Ma, al contempo, il rapporto tra reale e non reale si manifesta attraverso una autoreferenzialità simulacrale, che pone l'immagine sintetica in una condizione di interdipendenza con la materia: se da una parte, infatti, con l'immagine digitale si è da sempre tentato di raggiungere un livello di fotorealismo che potesse avvicinarsi alla creazione di una dimensione quantomeno realistica (anche se non propriamente reale, ma nemmeno irreale³⁹), dall'altro lato è importante considerare come, soprattutto nel periodo qui analizzato, i dispositivi medial e gli strumenti utilizzati per la creazione delle immagini sintetiche si ponevano esplicitamente come evoluzione tecnologica di dispositivi di sintesi visuale e artistica già preesistenti (nella fattispecie, l'unione tra arte figurativa tradizionale e computer sono mediate sempre dall'intervento manuale dell'artista e dal supporto di dispositivi medial come la macchina da presa o il nastro magnetico).

Il corpo di *Pixnocchio*, nel suo essere autoreferenziale nella struttura, sembra porsi in un rapporto mimetico con l'essenza stessa della sua natura ibrida di fantoccio ed essere biologico, definendosi in un continuo rimando ontologicamente ambivalente e, al contempo, caricandosi di una visione mitopoietica della sua stessa natura di artefatto digitale a cui viene donata vita grazie al calcolatore.

In tal senso il corto *Pixnocchio* si colloca nella rappresentazione collettiva della *digital e computer art* italiane come nuovo modo di concepire i media, come sintesi rappresentazionale orientata sul piano tecnologico e delle innovazioni nel panorama dell'arte e del linguaggio filmico.

Ma perché proprio Pinocchio?

A prescindere dal contesto per cui *Pixnocchio* è stato originariamente pensato (una mostra sulla figura del burattino e in occasione del centenario dall'uscita del racconto collodiano), potremmo definire una tale scelta indirizzata verso la sintesi di concezioni molteplici, sia di stampo tecnologico che estetico. La definizione di un corpo ibrido come quello di Pinocchio come prima rappresentazione visuale di animazione computerizzata italiana sembra, alla luce di tali constatazioni, caricarsi di una valenza identitaria strutturata proprio su un'ambivalenza fondativa che pare rinfrangersi sulla connotazione ambigua della tecnica utilizzata per il cortometraggio di Vanzetti e Laganà. L'animazione tradizionale e quella digitale, intersecandosi nel linguaggio e nella tecnica ibridi, sembrano precisare una prassi identitaria della nuova forma di opera audiovisiva, per cui «difficilmente è debitrice di una sola tecnologia e di una sola tradizione espressiva: sempre più spesso – in accordo, tra l'altro, con una delle radici forti del moderno – si tratta di un intreccio fra tecniche,

³⁸ Cfr. Maio; Uva, 2003: 38.

³⁹ Cfr. Maio; Uva, 2003: 39.

linguaggi, esperienze, relazioni con le apparecchiature e i media»⁴⁰. E anche il generarsi di nuove concezioni linguistiche e di nuove tipologie di immagini in movimento, attraverso sinergie di tipo tecno-estetico operate dagli artisti, pare indirizzarsi verso «una sempre più, poeticamente controllata, estensione “intermediale” (e non semplice coesistenza multimediale) di tecniche e linguaggi espressivi»⁴¹.

Da ciò è possibile sussumere come il corpo digitale di *Pixnocchio* si ponga al centro del periodo delle ricerche sulla videoarte e sulla *computer art* italiane proprio grazie alla sua duplice natura, non solo quindi come figura mitica e iconica dell'immaginario italiano, ma anche come struttura ontologicamente ibrida creata dall'unione tra tecnologie differenti, imperniate sia sull'utilizzo di tecniche tradizionali che digitali.

Il cortometraggio di Guido Vanzetti e Giuseppe Laganà sembra, in tal modo, scardinare la figura di Pinocchio dal libro collodiano e attualizzarla nel contesto postmoderno, risemantizzandone le configurazioni corporee e linguistiche per calarlo nella definizione pedagogico-educativa propria dell'autobiografia trasposta di un'infanzia italiana in costante mutamento, proprio come le forme del burattino digitale.

Pixnocchio (1982, 3'58", col., son.)

Regia: Guido Vanzetti

Design: Giuseppe Laganà

Computer Graphics Animation: Guido Vanzetti

Sound Engineering: Roberto Vanzetti

Produzione: Giuseppe Laganà, Studio Schema

⁴⁰ Gazzano, 2012: 245.

⁴¹ Gazzano, 2012: 245.

Tavola
delle sigle

SIGGRAPH: Special Interest Group on GRAPHics and Interactive Techniques
RCA: Royal College of Art

Riferimenti
bibliografici

- Baldacci, Valentino. 1981.** *Un nuovo Pinocchio*, «I cento anni di Pinocchio. Estratti dell'almanacco italiano», vol. LXXXI, Giunti Marzocco, Firenze.
- Bendazzi, Giannalberto. 2020.** *Zibaldone animato*, Marsilio, Venezia.
- Bordini, Silvia. 2018.** *Il Festival di Camerino. Arte e nuove tecnologie*, in Silvia Bordini, Francesca Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival arte elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano.
- Couchot, Edmond. 2002.** *Digital Hybridisation: A Technique, an Aesthetic*, «Convergence», vol. 8, n. 4.
- Di Marino, Bruno. 2014.** *Integrati e apocalittici. Appunti per una storia dell'animazione italiana prima del 2000*, in Bruno Di Marino, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il mouse e la matita. L'animazione italiana contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- Ferzetti, Fabio. 1983.** *Computer & fotografia*, «Fotografare», maggio.
- Freiberger, Paul; Shea, Tom. 1982.** *Artists Use Computer Graphics as New Palette and Canvas*, «InfoWorld», vol. 4, n. 43, novembre.
- Gallo, Francesca. 2021.** *Identità professionale e di genere*, in Lara Conte, Francesca Gallo (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento*, Mimesis, Milano.
- Gazzano, Marco Maria. 2012.** *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma.
- Lagonigro, Paola. 2018.** *Il Festival Arte Elettronica di Camerino sulle pagine di "Video Magazine"*, in Silvia Bordini, Francesca Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival arte elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano.
- Lagonigro, Paola. 2019.** *Dalla tela allo schermo. Sopravvivenze della pittura nell'arte elettronica italiana degli anni Ottanta*, Tesi di dottorato, a.a. 2018/2019, Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- Lagonigro, Paola. 2020.** *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, «Venezia Arti», vol. 29, dicembre.
- Maio, Barbara; Uva, Christian. 2003.** *L'estetica dell'ibrido. Il cinema contemporaneo tra reale e digitale*, Bulzoni, Roma.
- Paladini, Cintia. 1982.** *All'anima del calcolatore*, «Radiocorriere», a. LIX, n. 18, 2-8 maggio.
- Serenellini, Mario (a cura di). 1982.** *Pinocchio nel Paese degli artisti*, Catalogo della mostra (Prato, Venezia, Torino, 1982), Mazzotta, Milano.

Uva, Christian. 2017. *Il sistema Pixar*, Il Mulino, Bologna.

Vanzetti, Guido. 1982. *L'immagine numerica*, in Lorenzo Vitalone (a cura di), *La nuova immagine del mondo*, Atti dei seminari (Porretta Terme, 1982), La Biennale, Bologna.

Vanzetti, Guido. 1984a. *Cartoni animati e calcolatore*, in Rinaldo Traini (a cura di), *Lucca 16. Salone Internazionale dei comics, del film d'animazione e dell'illustrazione*, Comic Art, Roma.

Vanzetti, Guido. 1984b. *Pixnocchio*, in Beatrice Premoli (a cura di), *Le fiabe volano*, Catalogo della mostra (Roma, 1984), Quasar, Roma.



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 isiacca¹, con ogni probabilità già insita nel *concept* stesso della figura².

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*³.

Ora, come già si rammentava in apertura, la durevole memoria e il globale successo⁴ 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»⁵ originaria: si eccede in altri termini – per parafrasare il semiologo Paolo Fabbri – il solo codice letterario, sconfinando ora in teatro, ora nel mondo di celluloido, ora sullo schermo televisivo. Scrive Giuseppe Flores d'Arcais:

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

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

³ 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.

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

⁵ 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 [...].⁶

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»⁷. 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*⁸.

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

⁶ Flores d'Arcais, 1994: 7.

⁷ Fabbri, 2012: 216.

⁸ 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 estemporaneità⁹.

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»¹⁰. La memoria personale può rivelarsi spesso «*consapevolmente immemore*»¹¹: 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.¹²

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 Trio¹³. 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»¹⁴ della Turchina del 1972, inscenandone piuttosto – limitatamente appunto

⁹ 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).

¹⁰ Mango, 2018: 46.

¹¹ Megale, 2014: 332.

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

¹³ 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.

¹⁴ 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 attorale (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 Khominés”, sgangherata madre del capo religioso)»¹⁵. 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»¹⁶. 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 Uno¹⁷. L’attrice orvietana, nelle sue parodie della grande diva, tendeva di norma a esacerbarne, così da renderle esilaranti, alcune peculiarità comportamentali ed estetiche:

¹⁵ 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 (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.

¹⁶ Grasso, 1996: 791.

¹⁷ 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"¹⁸) 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!".¹⁹

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.²⁰

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»²¹. A proposito di quell'ancestrale prassi fondata sull'imitazione intenzionale di un

¹⁸ Cfr. Devoto, 1972.

¹⁹ 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).

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

²¹ 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 critico²², 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.²³

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".²⁴

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:

²² Cfr. Ruffinatto, 2002: 40.

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

²⁴ 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].²⁵

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.²⁶

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»²⁷ (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).

²⁵ 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*.

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

²⁷ 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.²⁸

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 Casella²⁹. Fra le “clownesse” e le “trasformiste” infine – rubando gli appellativi rispettivamente a Rossella Bergo e a Eva Marinai³⁰ – non si può certo dimenticare il magistero svolto da Franca Valeri³¹, che condivideva con Marchesini (oltre al ricco inventario di personaggi³²) 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

²⁸ Viviani, 1928: 57-58.

²⁹ 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.

³⁰ Cfr. Bergo, 2010 e Marinai, 2018.

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

³² 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 Uno³³, 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 Maffucci³⁴.

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*)³⁵

³³ 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.

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

³⁵ 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 (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 elettrico³⁶. 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.³⁷

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

³⁶ 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!"».

³⁷ 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 ingrigito 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 Solenghi³⁸ – 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»³⁹. La Fata di Marchesini sarebbe, in questo senso, *cenere lieve* di Lollobrigida, intesa – nei suoi risvolti *grotteschi*⁴⁰ – 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».⁴¹

³⁸ Cfr. nota 12.

³⁹ Livio, 1984: 57.

⁴⁰ 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. [...]”».

⁴¹ 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 salvifico⁴² (su cui ampiamente riflette Giacomo Biffi nel commento teologico a *Le avventure di Pinocchio*⁴³) già di per sé caleidoscopico, «mutevole, sfuggente, enigmatico»⁴⁴ 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*.

⁴² 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.

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

⁴⁴ 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^a 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.

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..."

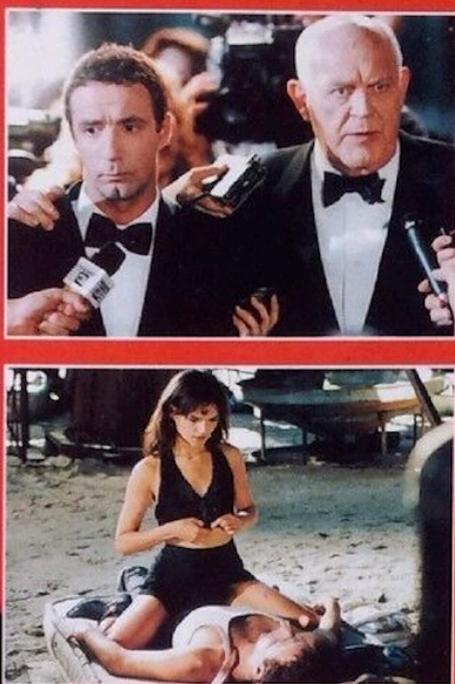
"È volgare vantarsi in pubblico di conquiste amorose vere o presunte. E Francesco lo ha fatto."
Dall'intervista di Alberto Artese a Chiara Caselli per Il Resto del Carlino

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 RIMBONI • 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



UN BURATTINO ELASTICO FRA ILLUSTRAZIONE E ANIMAZIONE. IL CORPO DI PINOCCHIO NELLE PRATICHE ARTISTICHE DI GIANLUIGI TOCCAFONDO

Giacomo Ravesi (Università Roma Tre)

AN ELASTIC PUPPET BETWEEN ILLUSTRATION AND ANIMATION.

THE BODY OF PINOCCHIO IN THE ARTISTIC PRACTICES OF GIANLUIGI TOCCAFONDO

The essay investigates the representation of Pinocchio in Gianluigi Toccafondo's artistic practices, mainly analyzing the figurative motifs. Collodi's puppet is, indeed, explicitly at the center of several works by Toccafondo, which are interested in painting, illustration and animated cinema. Using his distinctive visual style, Toccafondo contaminates drawings and animations with cinematographic references. This is how the puppet takes the form of Totò while the Cat and the Fox take those of Laurel and Hardy. Through the analysis of the representation of Pinocchio's body, the essay wants to capture and interpret a significant update of the symbolic elements inherent in the imaginary of Pinocchio in contemporary age.

KEYWORDS

Gianluigi Toccafondo; Pinocchio; Artist's animation; Body; Cinema and Painting.

DOI

10.54103/2532-2486/21314

I. C'ERA UNA VOLTA UN PEZZO DI LEGNO

Ho iniziato a disegnare molto presto. Mio padre mi ha sempre dato tutti gli strumenti per lavorare, carta, colori, creta. Passavo intere giornate nel suo laboratorio di ceramiche a Gabicce Mare, cittadina balneare sul Mare Adriatico, affollata d'estate e deserta in inverno. I ceramisti partono da un semplice pezzo di creta, iniziano a modellarlo facendo girare il tornio, finché quel pezzetto non prende forma. All'inizio è niente e alla fine è un vaso che sta su da solo. Ma è in mezzo a questa lavorazione che succede di tutto. Il babbo faceva delle ceramiche non finite, le lasciava storte. Aveva un'idea iniziale e poi si lasciava trasportare dal movimento. Quell'odore di umido, di terra, lo star vicino al forno, la cottura, il colore che si dà una volta sopra la terracotta e poi si cuoce un'altra volta, si ossida e vibra sempre...¹

¹ Toccafondo, 2007: s.i.p.

Può apparire solo una suggestione ma questo ricordo d'infanzia dell'artista san-marinese, Gianluigi Toccafondo, sembra quasi intessere un legame sottile ma innato con le atmosfere e le vicende del noto burattino della letteratura italiana: la bottega artigianale, la relazione con la figura paterna, l'educazione e la trasmissione del sapere, il forgiare la materia, gli oggetti che prendono vita. Se si aggiunge inoltre che l'artista ha anche dichiarato che «*Pinocchio* era la storia con cui facevo i pupazzi di creta da piccolo con mio padre»²: la filiazione metaforica e personale sembra ancora più pertinente.

Il falegname e il ceramista, lo scalpello e il tornio, l'artigianato e la pittura animata: nell'ottica di Toccafondo sembrano essere figure e tecniche differenti che rispondono però a una comune sensibilità estetica e creativa. Riflettendo sulla fluidità delle forme rappresentative nei suoi lavori, Sabrina Perucca osserva, infatti, che «lo affascina il procedimento stesso della creazione artistica, il tornio gli fa vedere una forma che muta in continuazione sotto le mani dell'artista»³. E ancora rinsaldando, una volta di più, la relazione con gli immaginari di Pinocchio: «le creature di Toccafondo hanno tutti braccia, gambe, nasi e orecchie troppo lunghi per essere contenuti in un quadrato dipinto»⁴.

Nelle pratiche artistiche di Gianluigi Toccafondo è dunque possibile individuare un'attinenza tematica e formale con la rappresentazione del personaggio di Pinocchio che risulta emergere come una costante figurativa tanto nell'ambito dell'illustrazione quanto del suo cinema animato. Tale affinità entra in rapporto perfino con il suo metodo di lavoro basato sulla metamorfosi incessante delle forme e dei sistemi rappresentativi. In questo universo poetico l'attenzione dimostrata dall'artista verso il personaggio di Pinocchio è ricorrente e spesso allusa in numerosi lavori anche quando non dichiaratamente esplicitata. Nell'arte di Toccafondo sono, infatti, i segni figurativi caratteristici dell'immaginario di Pinocchio, come la coda, le orecchie d'asino, i nasi allungati, i corpi distesi e filiformi e, in particolar modo, il motivo narrativo della metamorfosi di un corpo, in equilibrio evolutivo fra l'umano, l'oggettuale e l'animale, a delineare una caratteristica corporeità elastica e spettacolare del personaggio.

A tutt'oggi Gianluigi Toccafondo è un artista affermato e riconosciuto a livello internazionale. Si è formato come pittore presso l'Istituto statale d'arte di Urbino – dove sarà successivamente, seppur per un breve periodo, anche docente – per poi avvicinarsi più distintamente al mondo dell'animazione lavorando dalla metà degli anni Ottanta nello studio milanese Mixfilm di Giancarlo Carloni e Giovanni Mulazzani. Sul finire di quel decennio mette a punto un particolare stile e gusto rappresentativo che diventerà ben presto la sua cifra riconoscibile e che impiegherà liberamente in formati e linguaggi artistici differenti.

Dai corti d'artista alle sigle per festival cinematografici (celeberrima quella per La Biennale di Venezia, 1998) e per programmi televisivi (come *Tunnel*, 1994; *Stracult*, 2000; *Italia Taglia*, 2001). Dalle collaborazioni con il cinema dal vero (i titoli di testa di *Robin Hood*, 2010, Ridley Scott; gli inserti animati per *Le monde à l'envers*, 1998, Rolando Colla; e per *L'invenzione della neve*, 2023, Vittorio Moroni) alle pubblicità (*More Cinema More Europe*, 1992; *Woman Finding Love*, 1993; *Sambuca Molinari*, 1995; *United Arrows*, 1997). Dall'illustrazione (per case editrici come Einaudi, Feltrinelli, Mondadori e Fandango o per riviste culturali

² Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

³ Perucca, 2008: 109.

⁴ Perucca, 2008: 109.

quali «Lo Straniero», «Internazionale», «Mano», «Abitare», «Telèma») al teatro (i manifesti per le stagioni liriche del Teatro dell'Opera di Roma, 2014-2017; ai disegni e alle scenografie per lo spettacolo *Iliade* di Alessandro Baricco, 2004; ai video, alle scene e ai costumi per *Figaro!* da *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, 2016; e del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, 2017), fino ai video musicali (*Fédération Tunisienne de Football*, 2014 e *Underground Lovers*, 2020 entrambi realizzati per il collettivo C'mon Tigre ma anche l'artwork di *Costellazioni*, 2014, album musicale delle Luci della centrale elettrica).

Si tratta di un orizzonte visivo composito e caleidoscopico, allo stesso tempo, centripeto e centrifugo, dal momento che stessi motivi figurativi si rincorrono e modificano vicendevolmente in illustrazioni, animazioni, quadri, disegni, serigrafie e copertine di libri. È un universo vitale e vitalistico dal baricentro instabile che gli permette di attraversare sistemi artistici, culturali e di consumo eterogenei, conservando e preservando sempre una sua identità poetica complessiva e che lo ha portato, a partire dai primi anni Novanta, anche ad esporre in mostre personali in gallerie e musei italiani e internazionali (Parigi, New York, Tokyo, Marsiglia, Chicago).

Da un punto di vista storiografico la ricerca di Toccafondo è stata inserita all'interno dei dettami della cosiddetta «corrente neopittorica»⁵. Per Pierpaolo De Sanctis è il «il prototipo degli animatori della nuova generazione»⁶ che si affermano in Italia negli anni Novanta, divenendone ben presto il punto di riferimento anche a livello internazionale.

In particolar modo, nell'animazione indipendente europea gli anni Novanta rappresentano il vertice di un confronto creativo sempre più serrato fra animazione e arti visive, che si esprime principalmente nella valorizzazione di uno stile figurativo dalla spiccata qualità pittorica. Ne sono esponenti di rilievo: lo svizzero Georges Schwizgebel, l'olandese Michael Dudok De Wit, il greco Yiorgos Sifianos, la francese Florence Mialhe, il tedesco Jochen Kuhn, la russa Irina Evteeva. Pur nell'eterogeneità di pratiche e poetiche rimane comune la volontà di abbracciare una forma figurativa che, dall'estrema stilizzazione al barocchismo, esalta il gesto artigianale e personale dell'artista-animatore intessendo un racconto visivo che perpetua una figurazione poetica, lirica e intimista, in aperto dialogo con le avanguardie e le belle arti⁷. E sarà proprio tale contesto a influenzare tra gli anni Novanta e Duemila lo sviluppo in Italia di una tendenza figurativo-pittorica, che, secondo Bendazzi, rappresenta «l'apporto più originale mai consegnato dall'Italia alla storia dell'animazione»⁸.

Come ben analizzato da Priscilla Mancini nel suo studio sull'argomento⁹ il tratto distintivo è il riferimento esplicito a tecniche pittoriche, che si sedimentano in forme stilistiche distintive: la metamorfosi incessante delle forme, la dimensione coreografica dei movimenti, la deformazione delle figurazioni, l'esaltazione dei tratti onirici e sognanti del quotidiano, l'esplorazione del frammento temporale sospeso, la fuga come struttura drammaturgica, l'uso simbolico dei suoni e delle parole. Anche gli orientamenti tematici strutturano formule ricorrenti: la memoria, l'autobiografia, il paesaggio rurale, il viaggio introspettivo, la rifles-

⁵ Bendazzi, 2017; Mancini, 2016.

⁶ De Sanctis, 2013: 105.

⁷ Cfr. Ravesi, 2023: 112-115.

⁸ Bendazzi, 2017: 267.

⁹ Cfr. Mancini, 2016.

sione esistenziale. Oltre al cronologicamente capofila Toccafondo, tra i nomi di maggior rilievo che rientrano in tale corrente ci sono: Simone Massi, Ursula Ferrara, Roberto Catani, Massimo Ottoni, Claudia Muratori, Magda Guidi, Mara Cerri, Elena Chiesa, Andrea Pierri, Julia Gromskaya. Molti di loro hanno frequentato l'Istituto Statale d'Arte-Scuola del Libro di Urbino, che resta ancor oggi un'istituzione influente nella formazione di nuove generazioni di animatrici e animatori (Virginia Mori, Alessia Travaglini, Andrea Petrucci, Sergio Gutiérrez). Da un punto di vista realizzativo molte di queste animazioni si fondano su un lavoro artigianale spesso elaborato in solitudine dallo stesso animatore, che ricorre frequentemente alla forma dell'autoproduzione o a metodi di sovvenzione e di lavoro alternativi rigettando le logiche serializzate della suddivisione dei compiti della tecnica a fasi caratteristica dell'animazione mainstream e industriale. È interessante osservare, d'altronde, che la tendenza pittorica dell'animazione contemporanea alimenta una circolazione europea e transnazionale delle opere e degli autori. Lo dimostrano i casi degli italiani Mauro Carraro e Sandro Del Rosario: residenti in Svizzera, il primo, e in Arizona, il secondo. Nei loro film l'identità e la storia dei Paesi nativi è molto presente e delinea un'estetica del "tempo perduto" gravida di malinconia e desiderio.

All'interno di questa tendenza espressiva Toccafondo matura una sua peculiare tecnica d'animazione che diventa modo d'espressione e modello di un'animazione autoriale e d'artista.

Il metodo di lavoro prevalente si fonda sul prelievo di fotogrammi che vengono generalmente trasferiti su carta o su tela tramite fotocopie o fotografie a bassa risoluzione (spesso fotografando dei piccoli monitor), sulle quali l'artista opera poi ridisegnandole e ridipingendole. L'intervento grafico-pittorico sulle immagini è profondo e marcato e si basa su un uso grezzo e corposo del colore che rielabora le figure e ridimensiona le forme rappresentative, prediligendo configurazioni allungate, stirate e deformate che si fanno portatrici di una dinamica iconografica fluida e coreografica: motore drammaturgico di mutazioni e movimenti ciclici incessanti, dai contorni diafani e instabili definiti da tratti pittorici altamente espressivi e sensuali.

Il primo passaggio è quello di ridurre una sequenza a una serie di fotogrammi in bianco e nero da trasferire, magari con il sistema delle fotocopie, su grandi fogli di carta; queste composizioni, una volta ridipinte – in modo tale che il frammento fotografico diventi sempre più stilizzato e sia assorbito in una *texture* cromatica, fortemente impastata e materica – vengono animate a passano sotto la verticale. Il risultato sono dei «pittogrammi», immagini che nascono dalla perfetta fusione di cinema e pittura. Quello che più affascina [...] è appunto la mescolanza tra immagine «dal vero» e immagine animata; la trasmutazione è resa possibile solo dal cinema (tempo) che ritorna fotogramma (spazio-pittura) per poi trasformarsi nuovamente in cinema (tempo-pittura).¹⁰

Seppur si possa far risalire questa tecnica alla tradizione artistica della Xerox Art per l'impiego creativo della fotocopiatrice e dei suoi effetti di distorsione dei sistemi rappresentativi¹¹, i lavori di Toccafondo esprimono una sensibilità dif-

¹⁰ Di Marino, 2009: 93.

¹¹ Cfr. Mancini, 2016: 190.

ferente, nata dal confronto tra forma pittorica e cinematografica: anatomia dei corpi e principi di dinamizzazione. Come afferma lo stesso artista:

Quando disegnavo, prima di fare animazione, non usavo questi allungamenti, questo modo di elaborare l'immagine. Ho iniziato a farlo solo quando si è aggiunto il movimento. Queste deformazioni non sono mai dovute a motivi estetici evidenti su un singolo foglio di carta, ma servono per enfatizzare un movimento, per esagerare e sottolineare delle forme che nel movimento cambiano e si trasformano.¹²

Per un altro verso, nelle opere di Toccafondo i riferimenti cinematografici attivano il potere evocativo dell'immaginario e della memoria collettiva spingendo le traiettorie della sua ricerca verso gli orizzonti del *found footage film* contemporaneo, dove «tutta la storia del cinema è un serbatoio, uno sterminato giacimento visivo dal quale partire per (re)inventare processi metaforici, critiche mass-mediali, riflessioni ritmico-figurative»¹³. È così che *La coda* (1989, co-regia Simona Mulazzani) è dedicato a Buster Keaton, *La pista* (1991) anima un tango attraverso le movenze di Fred Astaire e Ginger Rogers, *Le criminal* (1993, co-regia Simona Mulazzani) si concentra sulle atmosfere del film noir e del gangster movie, *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa* (2000) rilegge gli immaginari pasoliniani e *Dreamland* (2021) offre un suggestivo viaggio nel patrimonio culturale italiano dell'Unesco contaminando l'opera lirica con il cinema delle borgate romane. E poi chiaramente i lavori su commissione espressamente dedicati alla promozione cinematografica: lo spot *More Cinema More Europe* per Media Salles Cinema d'Europa (1992), la sigla della 56° edizione della Biennale di Venezia, il logo animato della casa di produzione Fandango (1998). C'è da segnalare inoltre che in alcuni corti, come *La pista del maiale* (1992), *La piccola Russia* (2004), *Briganti senza leggenda* (2013), Toccafondo non lavora su materiali cinematografici ma impiega gli stessi interventi grafico-pittorici su dei film girati dal vero. Forse non a caso, questi film sono all'interno della sua filmografia le opere più marcatamente intimiste poiché ambientate nei territori nativi, fra le Marche e la Romagna, e si focalizzano su vicende legate all'universo contadino, riletto secondo una chiave mitica e favolistica. Come sentenzia lo stesso artista, ogni suggestione creativa della sua ricerca «è sempre partita dal cinema: i personaggi diventano disegni. Sono sempre stati omaggi al grande cinema»¹⁴.

Insomma, è come se tutta la ricerca di Toccafondo fosse un diorama audiovisivo dal formato panoramico sommerso all'interno di uno scenario liquido e sospeso, dove gli immaginari cinematografici si contaminano vicendevolmente con le percezioni ordinarie e le memorie individuali collidono con le traiettorie archetipiche di racconto. Così come le figurazioni, le strutture drammaturgiche si sfaldano e si fanno labili e allusive, delineando narrazioni contratte e frammentate sospinte da un moto sognante e introspettivo, sorretto da una struttura musicale che ricerca vicendevolmente sincronismi e discrepanze ritmiche con l'immagine. La resa realistica scivola così continuamente nella sua sublimazione immaginifica conducendo l'opera di Toccafondo dentro i regni della favola.

¹² Toccafondo in Russo, 2005: 46.

¹³ Bertozzi, 2012: 13.

¹⁴ Toccafondo in Perucca, 2008: 261.

II. PINOCCHIO: UN CORPO, TANTE MASCHERE

«Fin dalle prime animazioni che ho fatto, ho pensato a Pinocchio. C'è in tutti i miei cortometraggi»¹⁵. E ancora: «Credo che sin dal primo film Pinocchio sia sempre stato presente, ci sono le orecchie, la coda, il naso lungo. È rimasto sempre un segno che ho usato tante volte»¹⁶.

Come si evince anche da queste ulteriori dichiarazioni dell'animatore, il burattino di Collodi è per Toccafondo un archetipo, figurativo, narrativo e socialmente condiviso, che metaforizza le ossessioni della propria ricerca creativa: la forma dinamica e manipolabile, la linea continua che si piega e si trasforma, la figura che cresce e si evolve, la metamorfosi che unisce genere umano, animale e oggettuale. È come se «l'idea del monello più trasgressivo della nostra letteratura, fosse il modo più adatto per esprimere l'insofferenza ai limiti del quadro o del fotogramma, il modo per forzarli o uscirne»¹⁷.

Pinocchio si può rintracciare nel suo primo corto animato *La coda*, dove le fattezze di un Buster Keaton esile e dai contorni minimali vengono catapultate in una giostra grafica che gli fa incontrare delle balene-poliziotto mentre il suo corpo muta: le orecchie divengono enormi, il naso si allunga, il busto si fa elastico. Nello spot *I bambini e la televisione* (1995) per la Casa delle arti e del gioco di Mario Lodi troviamo una commistione fra dipinti e ritagli fotografici di uomini e di oggetti che ne ricreano la simbolica iconografia: il copricapo a punta, le orecchie d'asino, l'abecedario. Anche nella sigla per la trasmissione di Tele+ *Italia Taglia* dedicata al ruolo della censura nel cinema italiano troviamo, invece, la classica figurazione della coppia di carabinieri che scortano il burattino che ricompare anche nel finale de *La piccola Russia*.

Un immaginario tanto pervasivo quello del romanzo di Collodi nell'opera di Toccafondo che conduce persino l'artista a riutilizzare alcune sue animazioni precedenti – come quella della figura femminile protagonista dello spot *Woman Finding Love* per la Levi's – nella sequenza della Fata turchina del film *Pinocchio* (1999). Si tratta insomma di una sensibilità circolare ed estesa che abbraccia in maniera allegorica anche la propensione verso la metamorfosi delle corporeità. Nelle opere di Toccafondo, infatti, il corpo umano è sempre ritratto come un supporto instabile e precario facilmente soggetto alla mutazione in forma animale. Le tavole dell'artista sono, difatti, popolate da numerose apparizioni di topi, insetti, pesci, maiali, canguri, struzzi, uccelli, scimmie, asini, leoni, cammelli, lumache e sirene. Come nei racconti favolistici, tali rappresentazioni tratteggiano un variopinto bestiario dell'umanità reso in chiave satirica e simbolica. D'altronde, la storia di Pinocchio è sempre stata connaturata e interpretata – seppur con maggior evidenza in epoca recente e nella pratica cinematografica¹⁸ – dal polimorfismo e della pluralità dei motivi tematici e figurativi e dalla volontà di costanti riletture, adattamenti e rivisitazioni¹⁹. Come ben analizzato da Nicola Catelli e Simona Scattina:

¹⁵ Toccafondo, 2007: s.i.p.

¹⁶ Toccafondo in Perucca, 2008: 261.

¹⁷ Perucca, 2008: 111.

¹⁸ Coviello, 2023.

¹⁹ Pezzini; Fabbri, 2002.

la realtà di Pinocchio è popolata di forme mutevoli, instabili, in continuo divenire. I personaggi che il burattino incontra nella sua *quête* assumono, nei reiterati incontri fra le pagine del romanzo, sembianze differenti, di volta in volta rinnovate [...]. Lo stesso Pinocchio, soprattutto, è soggetto a continue trasformazioni: “animale da fuga”, come scrive Manganelli, fin dall’esordio il burattino trascende la condizione di pezzo di legno da catasta per affacciarsi alle soglie dell’umanità, ed è esposto lungo la narrazione alla forza attrattiva o repulsiva di altre possibilità e condizioni di esistenza. [...] Nel corso delle *Avventure* il suo corpo si definisce come forma plurale, aperta al desiderio ma anche esposta all’asservimento. *Diventare* appare così un termine chiave nel romanzo, che ricorre a più riprese in relazione sia alle membra di Pinocchio [...] sia al suo status [...] sia agli oggetti che potrebbero giovargli e che invece gli sfuggono di mano [...]. E via via che le *Avventure* si approssimano alla loro conclusione, la frequenza del termine aumenta, così nel testo come negli argomenti premessi ai singoli capitoli, a segnalare la duplice e compendiosa polarità della metamorfosi asinina e del raggiungimento della condizione umana, e a scandire la progressione inesorabile verso la comparsa finale, più volte prefigurata, del Pinocchio-bambino e la definitiva stasi del suo *alter ego* ligneo.²⁰

A questo proposito, come propongono Valentino Baldacci e Andrea Rauch, l’opera di Toccafondo si colloca in un rinnovamento più esteso dell’apparato iconografico del burattino letterario legato soprattutto a una riqualificazione valoriale e figurativa prodotta a partire dagli anni Novanta principalmente nell’ambito dell’illustrazione. Si tratta di «“Pinocchi paralleli”, che si ispirano cioè a Collodi ma utilizzano nuove scritture, riduzioni o adattamenti»²¹. Secondo gli autori l’opera di Toccafondo è peculiarmente fondata sull’idea di instabilità e riciclaggio, tratteggiando «un *Pinocchio* picaro e panico, che rinuncia alla lezione di Chiostri e Mussino per trovare le sue ragioni visive in icone moderne tratte dalla cultura popolare cinematografica [...] staccandosi dalla dimensione infantile, ma restando sempre *borderline*, a cavallo delle esperienze. [...] È dunque un *trickster*, un attraversatore di confini»²².

Pinocchio è comunque esplicitamente al centro di alcune opere di Toccafondo. Dalla seconda metà degli anni Novanta appare in alcune serigrafie e tele pittoriche (alcune di grandi dimensioni) che saranno esposte nell’arco del decennio in mostre personali in tutto il mondo: Bologna, Tokyo, Milano, Roma, Siena, Parigi. Tali rappresentazioni verranno poi utilizzate per la realizzazione di *Pinocchio*, un cortometraggio animato completato nel 1999 dopo una lunga gestazione con la produzione francese, La Sept Arte. Questo lavoro accompagnerà inoltre un volume illustrato pubblicato dapprima in Giappone sempre nel 1999 per la casa editrice Little More di Tokyo e successivamente nel 2011 per l’edizione italiana Logos²³.

²⁰ Catelli; Scattina, 2017: 258.

²¹ Baldacci; Rauch, 2006: 48.

²² Baldacci; Rauch, 2006: 52.

²³ Collodi; Toccafondo, 2011.

Anche in questo caso, la tematica di Pinocchio produce in Toccafondo una pluralità di risultati espressivi in stretta connessione fra loro (dall'arte all'illustrazione, all'animazione) che dimostrano, ancora una volta, una comune radice estetica. «Ci ho pensato molto a lungo, ho fatto delle tele, lo storyboard era fatto di quadri giganteschi e avevo anche fatto un libro con delle scritte: era un film troppo masticato»²⁴. «Pensavo di realizzarlo in poco tempo. Avevo le idee molto chiare all'inizio. Purtroppo è stato il film che più di ogni altro ho maledetto. Non riuscivo mai a finirlo. Fortunatamente Arte France mi ha costretto a chiuderlo dopo 3 anni di lavorazione»²⁵.

La relazione fra pratiche artistiche e medialità differenti è, d'altronde, una caratteristica della poetica di Toccafondo che prevede un'elaborazione continua dell'immagine: la quale, proprio trasmigrando fra supporti eterogenei, trova una sua identità specifica. Un'attitudine sperimentata fin dai primi approcci all'animazione compiuti nello studio Mixfilm. È lì che, insieme al collega Marco Di Domenico, si forma accanto ai maestri Giancarlo Carloni e Giovanni Mulazzani, artisti che attraverso la "pratica del fare" condizioneranno la definizione di una poetica autoriale. Come rileva Toccafondo, infatti, «ho passato anni molto belli tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, dove ho cominciato a delineare un linguaggio personale, frutto delle esperienze di questo clima»²⁶. *In primis* l'intervento diretto sull'immagine: dove l'illustrazione diviene il cuore della sperimentazione, prefigurando un nuovo linguaggio animato, dai risultati comunicativi efficaci e sorprendenti.

Ricordo in particolare la prima sigla cui ho partecipato per una trasmissione su Rai3 di Gianni Minà prodotta da Giulio Cingoli che ci aveva dato piena libertà ma pochissimo tempo, per cui ognuno di noi ha lavorato sul volto di Minà con tecniche diverse: io con i pennarelli Uniposca su fotocopie, un po' alla Andy Warhol, Carloni con carte ritagliate, Giovanni probabilmente con il disegno e Marco dipingendo un ritratto realistico, fotografando tutti i passaggi.²⁷

Nell'universo professionale della Mixfilm, basato su una modalità laboratoriale e di vivace sperimentazione tecnica, Toccafondo intuisce probabilmente la stretta dipendenza che la pittura, l'illustrazione e l'animazione avranno nel suo metodo di lavoro.

In questo studio facevo dei piccoli esperimenti fotografando immagini, poi ingrandivo i fotogrammi e li dipingevo. Queste cose le facevo anche in piccolo, attaccavo le fotografie sulla carta, poi allungavo e ricostruivo la foto nelle parti mancanti. Quindi c'è sempre stato questo intento di partire dall'immagine fotografica [...]. A me interessavano anche le foto perché erano, a volte, di una qualità abbastanza bassa, e sembrava già un disegno,

²⁴ Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

²⁵ Toccafondo, 2007: s.i.p.

²⁶ Toccafondo, 2019: 125.

²⁷ Toccafondo, 2019: 124.

poi con la fotocopiatrice diventava sempre più una forma in movimento. [...] Con lo stesso segno riuscivo a fare un'illustrazione, un quadro, un cortometraggio, però io ho sempre amato il movimento, l'animazione.²⁸

È così che anche nei lavori incentrati su Pinocchio si crea un sistema dinamico di relazioni e continuità fra forme artistiche differenti: disegni preparatori per il cortometraggio che si integrano ai quadri, tele che diventano *frame*, tavole per l'illustrazione che nascono dall'interpolazione tra testi, disegni e fotocopie. In particolar modo nelle opere pittoriche e d'illustrazione dedicate a Pinocchio, Toccafondo accentua la dimensione combinatoria dei materiali valorizzando, sia nei quadri sia nel libro, l'idea dell'assemblaggio. A proposito de *Le avventure di Pinocchio* da lui illustrate: «l'idea che sta a monte del progetto grafico-figurativo [...] è quella di unire due immagini nella stessa tavola, siglandole a volte con brani di testo a stampa deformati e allungati ad arte con la fotocopiatrice e impreziosite ancor più con interventi testuali di mano dell'autore»²⁹. E in merito alle tele pittoriche: «l'uscita del suo film omaggio dedicato a *Pinocchio*, che ebbe una lunga gestazione, fu anticipato da una serie di tele-collage con alcuni elementi fotocopiati e incollati sulla superficie, dunque non direttamente utilizzati per le riprese»³⁰. Che siano le tavole della pagina del volume o le fotografie integrate ai quadri e finanche i fotogrammi cinematografici ridipinti, l'attenzione dell'artista è sempre rivolta al superamento dei vincoli delle cornici rappresentative che si schiudono alle conformazioni del multiplo e del modulare, al fine di manifestare uno stravolgimento degli steccati disciplinari: la pittura che si fa movimento, il cinema che si immobilizza, la fotografia che si anima, l'illustrazione che si scompone.

Pinocchio è un cortometraggio animato di circa 6 minuti in cui convergono, trovando maturazione, molte delle caratteristiche espressive tipiche dello stile dell'artista. È in questo lavoro che si assiste a una chiara stratificazione di significati e immaginari inusuali legati al corpo di Pinocchio. Ricorrendo al suo caratteristico stile visivo, Toccafondo contamina innanzitutto i disegni e le animazioni con riferimenti cinematografici. «Ci sono i movimenti di Totò, Stanlio e Ollio, Ben Turpin, Eric Campbell e altri comici che ho sempre ammirato fin da piccolo»³¹. È così che il burattino assume le sembianze di Totò mentre il Gatto e la Volpe prendono quelle della coppia comica di Stanlio e Ollio (Stan Laurel e Oliver Hardy). È inoltre possibile riconoscere in alcune elaborazioni grafiche le fattezze degli attori comici Eric Campbell e Ben Turpin.

In particolare, è l'immaginario del corpo comico disarticolato a interessare l'animatore, costituendo un particolare cortocircuito semantico fra comicità e orizzonte favolistico, che attraverso l'esaltazione della dimensione gestuale e performativa ne rivela anche la natura tragica e non-sense, come ha ben sottolineato Marco Giusti:

²⁸ Toccafondo in Perucca, 2008: 257-258.

²⁹ Alligo, 2022: 294.

³⁰ Di Marino, 2014: 99.

³¹ Toccafondo, 2007: s.i.p.

Il gatto e la volpe sono già due comici da vaudeville senza che lo scopra Disney. Toccafondo procede nella stessa direzione, dando a loro le forme comiche e mitiche di Laurel & Hardy, il massimo della comicità eterna e passata al tempo stesso. E dà a Pinocchio l'aspetto del comico più burattinesco della nostra infanzia e del nostro eterno – passato cinematografico, cioè Totò. Ma Totò è già stato Pinocchio in *Totò a colori* di Steno, è già stato martire e comico in *San Giovanni decollato*. E comunque è sempre bambino e adulto assieme, comico e tragico, pauroso e avventuroso, cosciente e incosciente. Totò è il viaggio, il percorso verso la balena o verso il buio. [...] La maschera sogghignante di Totò è una presenza in qualche modo pinocchiesca, cioè burattinesca, del male, ma anche della paura. È comunque la molla che farà viaggiare il soldatino di stagno verso il fondo del mare in bocca al pesce per un eterno ritorno. Per Toccafondo Totò è ancora molla del viaggio dell'avventura, ma anche l'infanzia e la sua vaghezza, il suo muoversi tra le forme, tra i sentimenti.³²

Dal punto di vista dell'adattamento letterario «il film non è una rivisitazione della storia di Collodi, ma una vera e propria rielaborazione, attraverso le avventure più avvincenti del famoso burattino»³³. Per quel che concerne le vicende, lo stesso animatore le descrive così:

Nella notte appaiono due raggi di luce, sono gli occhi di Pinocchio che comincia a prendere vita. Il burattino corre dinoccolato, ma viene catturato dai carabinieri. Torna immobile, solo il naso cresce a dismisura, sulla cui punta c'è un grillo parlante che urla frasi sconnesse; con un gesto meccanico, il burattino diventa martello e lo schiaccia. Ora ha fame e col naso punta un uovo nell'angolo della stanza, ma l'uovo vola via e Pinocchio si affloscia con la testa nel piatto. Lì si addormenta e i piedi intanto cominciano a bruciare. Dal fuoco riemerge il burattino; corre sul ricciolo della barba di Mangiafuoco; il gigante si sveglia e dopo alcuni borbottii starnutisce monete d'oro contro Pinocchio. Il burattino viene adescato da due suonatori. Il gatto e la volpe lo impiccano e Pinocchio si mangia i soldi. Viene salvato dalla fata volante, ma spaventato dai conigli neri, fugge verso l'America del primo Novecento, diventa asino con le ruote e cade nel porto. Risucchiato dalla balena si addormenta nel suo interno.³⁴

Il racconto si evolve per semplice accostamento tramite sequenze brevi e auto-concluse ciascuna incentrata su un ambiente o sull'incontro fra Pinocchio e un diverso personaggio: i carabinieri, il Grillo parlante, Mangiafuoco, il Gatto e la Volpe, il Paese dei Balocchi, la Fata turchina, la balena. Le connessioni fra gli spazi e i tempi della narrazione sono fragili e metaforiche e vengono affidate alle mutazioni dei corpi e dei cromatismi. Le figure caratteristiche dell'immaginario collodiano nascono così da abbozzi di disegni elementari e da macchie di colore che sfruttano una vasta tavolozza grafica (dalle tonalità fredde e scure ai colori accessi) delineando forme fluide e sinuose che si evolvono distorcendosi

³² Giusti, 1996: 34.

³³ Mancini, 2016: 84.

³⁴ Toccafondo, 2007: s.i.p.

e combinano astrazione e referenzialità. Tali figurazioni “abitano” le varie fasi del racconto così come gli spazi delle tavole dominate da una spiccata bidimensionalità dove le fisicità si stagliano su sfondi – o su sezioni geometriche di questi – dipinti a monocromo, enfatizzando la dimensione metafisica delle traiettorie narrative e riproducendo un flusso drammaturgico lirico e memoriale. Ad esempio, nell’incipit del film gli occhi del burattino – rappresentati mediante linee astratte roteanti come lampi e graffi grafici su fondo nero – rischiarano lo spazio buio e animano delle forme grafiche stilizzate dal naso allungato e dallo sguardo vorace. Le evoluzioni drammaturgiche e figurative sono, del resto, accentuate dalle musiche originali composte dal pianista Mario Mariani che prevedono contrasti ritmici e un uso eclettico di generi e stili musicali, al fine di miscelare sonorità ambient e minimali con valzer, marce e musicalità circensi. È così che la trasformazione diventa racconto: di fughe e di viaggi – reali e allegorici – come indicato da Goffredo Fofi:

Fuga o viaggio, poiché in fondo l’iniziazione alla vita e la scoperta del mondo di Pinocchio sono percorsi pieni di trabocchetti, viaggi pieni di insidie; nell’infanzia e verso l’età adulta [...]. Rivisita anche lui [nda: Toccafondo] piccoli e grandi miti; cerca anche lui negli stereotipi l’originaria vitalità e rappresentatività degli archetipi; spazia anche lui nella foresta delle figure note, ma sa metterle a confronto con altre meno «affermate» (il porco in fuga, così realistico, potrebbe magari essere un personaggio secondario di Collodi del tutto plausibile in quel contesto). Ma a tutto questo si aggiunge l’esigenza della metamorfosi. [...] Anche Pinocchio non può più essere il Pinocchio di ieri, con le sue acquisizioni, passo dopo passo, nella strada della vita e della crescita.³⁵

La mobilità e l’iperdinamismo sono, d’altronde, delle componenti essenziali per la caratterizzazione del personaggio. Il Pinocchio di Toccafondo è, infatti, una figura totalmente dinamica: un burattino elastico in perenne corsa e trasformazione tra stati emotivi e situazioni di transito. Si agita negli spazi interni, corre lungo le strade, viene trasportato via di peso dai carabinieri, risale la barba di Mangiafuoco, vola insieme alla Fata turchina, sfreccia con l’automobile nel Paese dei Balocchi, si immerge nella bocca della balena. E il suo corpo si allunga adattandosi alla cinetica dominante del racconto. Non solo le orecchie e il naso si sviluppano ma anche il corpo si fa aerodinamico: il torso si assottiglia e le gambe, le mani e le braccia si estendono a dismisura quasi a inseguire l’erranza complessiva della vicenda e l’irrequietezza caratteriale del personaggio. In questa dinamica rappresentativa la scelta del volto di Totò testimonia perfettamente la maschera del trasformismo attoriale.

Tuttavia, nel film a tanta motilità corrisponde anche la stasi: espressione di una dualità che richiama il sentimento della fine e della perdita. Tale dialettica sembra dialogare, d’altronde, con il concetto stesso di animazione, che, attraverso la tecnica del passo-uno, attribuisce vita e movimento a sostanze profilmiche altrimenti statiche e inerti³⁶. Si tratta di un ritorno d’interesse, esplosivo nella contemporaneità, nei confronti delle tecniche d’animazione, che vengono interpretate come assioma teorico essenziale delle immagini in movimento: dall’idea di

³⁵ Fofi in Mancini, 2016: 84.

³⁶ Chodolenko, 2014.

un cinema digitale che ritorna alle «tecniche manuali» d'animazione e che non può più essere nettamente distinto dal cinema in *live action*³⁷, all'animazione contemporanea intesa come forma di «rianimazione» che si estende tra cinema, televisione, videoarte e nuovi media³⁸, giungendo fino alle eloquenti affermazioni di Thomas Lamarre che vede nell'animazione, pensata come tecnica «molteplice», la «logica dominante delle immagini in movimento»³⁹.

In questo contesto, Pinocchio ne diventa facilmente un archetipo: un pezzo di legno che prende vita ma anche un bambino che osserva la conclusione della propria infanzia. Il cortometraggio di Toccafondo è, infatti, pervaso da un profondo senso di morte che riscrive, accentua e deforma l'immaginario consolidato attribuito al romanzo di Collodi.

Pinocchio è stato il lavoro più lungo e difficile perché coincideva con un periodo di cambiamenti per me, era un film anche legato a mio padre, che era malato. [...] Alla fine è venuto fuori questa specie di funerale di Pinocchio. Sembrava che mi volessi sgomberare di questa storia e di questo passato.⁴⁰

Nell'opera numerose sono le rappresentazioni che sottintendono tale orizzonte valoriale: vediamo inizialmente Pinocchio che si martella il naso per scacciare le prediche del Grillo parlante, lo ritroviamo impiccato dopo l'incontro con il Gatto e la Volpe, poi malato e disteso nel letto con una fila di conigli neri intorno al proprio capezzale, e infine con la testa adagiata sul piatto pare addormentato, ma tale rappresentazione sembra alludere finanche agli stilemi iconografici della decapitazione.

Così come rilevato sia da Emilio Garroni sia da Giorgio Manganelli, già *Le avventure di Pinocchio* attivano una profonda riflessione sulla caducità umana che si esprime proprio in «una corsa verso la morte»⁴¹ raggiunta con la fine dell'esistenza del burattino che assume le sembianze umane⁴². Seguendo questa chiave esegetica il *Pinocchio* di Toccafondo ne è l'ennesima rifrazione figurativa, poiché sembra interpretare il sonno finale del burattino come la conclusione di una condizione terrena. Lo sguardo iniziale di Pinocchio che apre gli occhi sul mondo sembra così rispecchiarsi nel primo piano finale dove immobile e con il capo riverso pare incontrare l'idea di una morte desiderata, sognata e agognata. L'inizio e la fine collimano sancendo una dicotomia fondamentale nella rappresentazione del corpo di Pinocchio nelle pratiche artistiche di Gianluigi Toccafondo: quella di un burattino elastico scisso tra sfrenato vitalismo e cupe istanze mortifere, che coglie e rilancia un significativo aggiornamento espressivo e valoriale degli elementi simbolici connaturati nell'immaginario condiviso al noto personaggio della letteratura per l'infanzia.

³⁷ Manovic, 2002: 363.

³⁸ Uva; Wells, 2017.

³⁹ Lamarre, 2009: 36.

⁴⁰ Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

⁴¹ Garroni, 1975: 82.

⁴² Cfr. Manganelli, 2002.

Riferimenti
bibliografici

- Alligo, Santo. 2022. *Pinocchio. Atlante delle edizioni italiane dal 1883 al 2022*, Little Nemo, Torino.
- Baldacci, Valentino; Rauch, Andrea. 2006. *Uno, nessuno, centomila*, in Idd., *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze/Milano 2006.
- Bendazzi, Giannalberto. 2017. *Animazione. Una storia globale*, UTET, Torino.
- Bertozi, Marco. 2012. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Catelli, Nicola; Scattina, Simona (a cura di). 2017. *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Cholodenko, Alan. 2014. "First Principles" of Animation, in Karen Beckman (ed.), *Animating Film Theory*, Duke University Press, Durham (North Carolina)/London.
- Collodi, Carlo; Toccafondo, Luigi. 2011. *Le avventure di Pinocchio*, Logos, Modena.
- Coviello, Massimiliano. 2023. "C'era una volta... un pezzo di legno". *Le avventure di Pinocchio nel cinema contemporaneo*, «Quaderni del CSCI», n. 19.
- De Sanctis, Pierpaolo. 2013. *La nuova ondata. Il boom dell'animazione sperimentale italiana*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2013.
- Di Marino, Bruno. 2009. *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Marino, Bruno. 2014. *Tra tela e fotogramma. L'animazione italiana e il mondo delle arti visive*, in Bruno Di Marino, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il mouse e la matita. L'animazione italiana contemporanea*, Marsilio, Venezia 2014.
- Garroni, Emilio. 1975. *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari.
- Giusti, Marco. 1996. *Il Pinocchio di Toccafondo*, in Gianluigi Toccafondo, *Pinocchio*, Galleria l'Affiche, Milano, poi in Toccafondo, 2002.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota).
- Mancini, Priscilla. 2016. *L'animazione dipinta. La corrente neopittorica del cartoon italiano*, Tunué, Latina.
- Manganelli, Giorgio. 2002. *Pinocchio, un libro parallelo*, Adelphi, Milano.
- Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge-London; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- Perucca, Sabrina. 2008. *Il cinema d'animazione italiano oggi*, Bulzoni, Roma.
- Pezzini, Isabella; Fabbri, Paolo (a cura di). 2002. *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma.

Ravesi, Giacomo. 2023. *Oltre i canoni. L'animazione d'artista e sperimentale*, in Christian Uva (a cura di), *Il cinema d'animazione. Gli scenari contemporanei dal cartoon al videogame*, Carocci, Roma 2023.

Russo, Giovanni. 2005. *Gianluigi Toccafondo. Dipingere il movimento*, «eMotion. Cartoon e cinema d'animazione», n. 12, maggio-giugno.

Toccafondo, Gianluigi. 2002. *A partire dalla coda*, Coconino Press, Roma/Bologna.

Toccafondo, Gianluigi. 2007. *Film*, Nuages, Milano.

Toccafondo, Gianluigi. 2019. *Il disegno alla Carlona...*, in Marta Sironi, Silvia Sfligiotti (a cura di), *Giovanni Mulazzani. L'illustrazione al centro. Editoria, pubblicità e animazione*, Corraini, Mantova.

Uva, Christian; Wells, Paul (a cura di). 2017. *Re-Animation. L'animazione contemporanea tra cinema, televisione, videoarte, nuovi media*, «Imago. Studi di cinema e media», a. VIII, n. 16, II semestre.

Carlo Collodi

Gianluigi Toccafondo

e avventure di

PINOCCCHIO



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

Luca Bertoloni (ricercatore indipendente)

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

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

KEYWORDS

Pinocchio; Imaginary; Italian song; Replicating characters; Transmediality

DOI

10.54103/2532-2486/20919

I. CANZONI, FIGURAZIONI E TRANSMEDIALITÀ

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

¹ Bonanni, 2020: XI.

² Pezzini; Fabbri, 2002: 159.

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

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

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

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

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

⁶ Ortoleva, 2022: 323.

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

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

⁹ Cecchi, 2019: 22-23.

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

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

¹² Spaziente, 2007: 52-53.

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

II. PINOCCHIO COME PERSONAGGIO POPOLARE E REPLICANTE

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

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

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

¹⁴ Spaziante, 2007; Sibilla, 2014.

¹⁵ Pezzini; Fabbri, 2002: 12.

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

¹⁷ Fabbri, 2012: 221.

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

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

²⁰ Curreri, 2017: 11.

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

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

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

III. PROCESSI DI RICONOSCIMENTO: IDENTIFICAZIONI NARRATIVE E ICONICHE

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

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

²³ Catelli; Scattina, 2017: 259.

²⁴ Casoli, 2021: 247.

²⁵ Casoli, 2021: 247.

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

²⁷ Casoli, 2021: 283.

²⁸ Pezzini; Fabbri, 2002: 10.

²⁹ Casoli, 2021: 285.

³⁰ Pezzini; Fabbri, 2002: 10.

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

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

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

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

³⁴ Vengono citati in questo caso gli autori dei testi.

³⁵ Casoli, 2021: 288.

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

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

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

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

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



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

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

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

³⁸ Dusi; Spaziante, 2006: 12.

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

⁴⁰ Soprattutto quella disneyana e quella di Comencini.



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



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

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



burattino senza fili



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

**edoardo
bennato**

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

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

IV. FIGURAZIONI NELLE FORME BREVI

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

V. FIGURAZIONI NELLE FORME ESTESE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

VI. CONCLUSIONI

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

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

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

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

⁵³ Catelli; Scattina, 2017: 258.

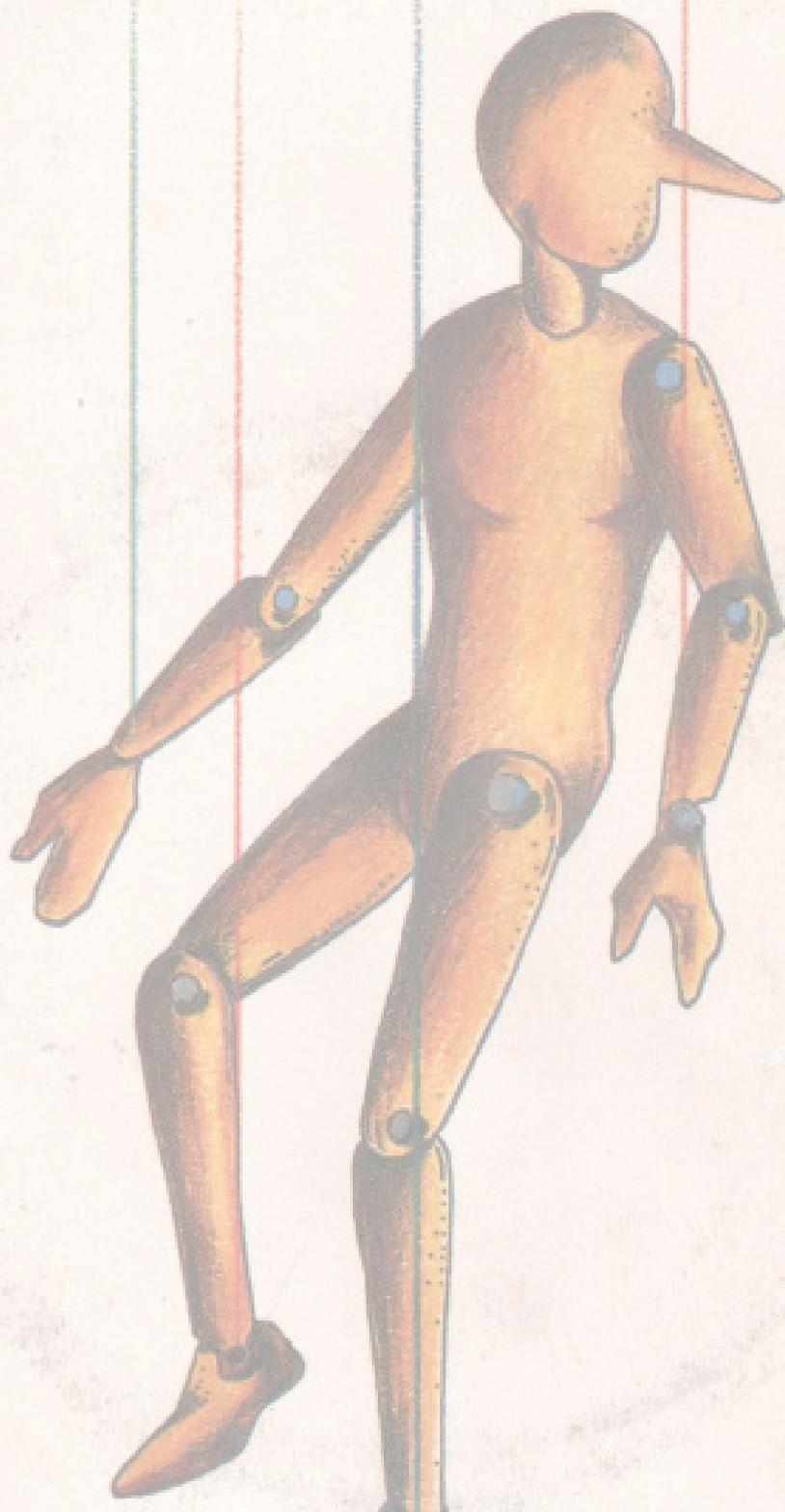
⁵⁴ Il concept infatti, ri-evocando la struttura mediale del romanzo (formato in cui Pinocchio è nato), permette alle configurazioni di assumere un respiro più ampio, pur dialogando in qualche modo sempre con le immagini dei paratesti, in particolare nelle copertine: il Pinocchio dei Pooh è infatti evocato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

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

Riferimenti
bibliografici

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

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



FUGHE ED EPIFANIE DI PINOCCHIO NELL'OPERA DI VIRGILIO SIENI

Rossella Mazzaglia (Università di Bologna)

PINOCCHIO'S DRIFTS AND EPIPHANIES IN VIRGILIO SIENI'S PERFORMANCES

The figure of Pinocchio recurs in Virgilio Sieni's choreographic production, for the imagery the character evokes and for the questions that its dual puppetry and human nature raises. Its variations are analyzed in respect to Sieni's choreographic cycle on the fairy tale, where Pinocchio appears in multiple performances, and to the piece 'Pinocchio. Leggermente diverso' (2012), interpreted by the blind dancer Giuseppe Comuniello. Based on first-hand research, this essay shows the deconstructive variations Pinocchio undergoes in these works and the meta-discursive level traversing these choreographies, which lead to a renewed cultural reading of Pinocchio that shifts its core identifiers from loneliness and diversity to relationality and otherness.

KEYWORDS

Dance; Fairy tale; Disability; Body perception; Otherness

DOI

10.54103/2532-2486/21497

Personaggio e figura di Pinocchio ricorrono nell'opera di Virgilio Sieni, coreografo italiano attivo sulla scena della danza contemporanea dagli anni Ottanta del secolo scorso. Ne attraversano i processi artistici, inserendosi nel passaggio dalla produzione per professionisti alla svolta partecipativa che l'ha portato a fondare, nel 2007, l'Accademia sull'Arte del gesto per la trasmissione della danza a persone di ogni età, genere e abilità. Informano anche un'ulteriore propaggine della sua ricerca, relativa alla formazione di interpreti non vedenti, avviata con la Damasco Corner dal 2009.

Pinocchio è stato un punto di riferimento durante questo lungo percorso artistico, per l'ambivalenza ontologica del personaggio e l'immaginario che essa solleva. Da questo punto di vista, la sua riproposizione rappresenta un *unicum* nel contesto della danza italiana. Ricorda, piuttosto, i processi di scrittura scenica del Nuovo Teatro e, in maniera esemplare, di Carmelo Bene: astratto dalla storia e dalla volontà del suo autore, Pinocchio diviene un mito e un archetipo dell'infanzia in cui rivivono le contraddizioni della sua origine, tra l'afflato pedagogico risorgimentale e lo strascico di una vivace cultura popolare inscritta nel corpo della marionetta, al tempo stesso soggetto e oggetto, figura animata

e inanimata. Il destino di Pinocchio, combattuto tra l'autodeterminazione indomita del bambino e la responsabilizzazione della morale adulta, si compenetra delle riflessioni sulla sua natura di legno e di carne, condizionandone le figurazioni e, in ultimo, determinandone il polimorfismo¹.

Facendo un passo indietro nel tempo, nel passaggio dalla «esplorazione delle varie ramificazioni della metafora dell'umano-come-burattino alla celebrazione del burattino o marionetta come modello di perfezione animata»², Harold B. Segel vede, per esempio, la proiezione di ansie, gioie e disillusioni della cultura della macchina dei primi del Novecento. La figura inanimata si riempie, cioè, delle preoccupazioni del mondo moderno. Diversamente, nella sfaccettatura dell'io, nella caduta delle grandi narrazioni, nella scomposizione dell'integrità drammatica dell'epoca postmoderna (e, in seguito, della sensibilità post-antropocentrica) risiede la suggestione di una lettura più dinamica dell'umanità di Pinocchio che affonda nella tensione del suo essere sempre "in relazione a..." l'animale, l'inanimato, il tempo continuo e lo spazio della propria immagine, specchio della molteplicità del mondo.

La variabilità intrinseca a Pinocchio (in luogo del succedersi delle sue numerose variazioni) è di per sé data da questa ambivalenza, che si dissolve nelle trasposizioni contestuali del personaggio e si alimenta dei discorsi critici coevi. Non è un caso se, nello studio de *Le avventure di Pinocchio*, si è dapprima imposta l'analisi filologica³, seguita da un'ondata critica coincidente con i movimenti contro-culturali degli anni Sessanta ampiamente ancorata alle teorie della scuola di Francoforte⁴, negli anni Settanta assimilate dalle analisi post-strutturaliste su Pinocchio e sull'aporia del suo destino fatato⁵. Le declinazioni figurative, drammaturgiche, filmiche e teatrali hanno talvolta anticipato, talaltra accolto questi filoni di pensiero e i precedenti volti del burattino-bambino, investigandone il processo di crescita e l'umanità.

Nella seconda metà del Novecento, in particolare, il modo in cui il personaggio si è rinnovato ha messo in discussione i *topoi* della sua stessa concezione, spesso intesa in maniera esclusivamente binaria, combattendo contro la costrizione di un immaginario dicotomico, basato sulla sua natura, appunto, esplicitamente di legno e di carne. Lo strumento (decostruttivo) delle riedizioni ha, in parte, scalfito questa distinzione, muovendosi nel *limen* ontologico del personaggio. Nel caso di Bene, per esempio, la critica al perbenismo del bambino-Pinocchio ne sovverte il destino e, perciò, aliena la scrittura scenica dallo sviluppo narrativo (secondo un percorso kafkiano invertito di segno), dando forma all'Altro nel corpo dello stesso attore, al «Sé-bambino giocante e giocato nella metafora del Vegetale-fatto-Oggetto»⁶. Nel rifiuto beniano risiede una provocazione profondamente implicata dello spirito del tempo, anticipazione e conferma della visione decostruttivista (*in primis*, deleziana) e della foucaultiana consapevolezza della docilità dei corpi sociali, in cui si incardina

¹ Cfr. Mazzaglia, 2016; Catelli; Scattina, 2017.

² Segel, 1995: 322.

³ Al riguardo, riferimento utile è l'edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* di Ornella Castellani Pollidori del 1983, pubblicata a Pescia dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi, oltre a Castellani Pollidori, 1990.

⁴ Cfr. Jervis, 1968.

⁵ Cfr. Manganelli, 1977; Garrone, 1975.

⁶ Tessari, 1982: 43. Cfr. anche Bene; Dotto, 1981

la disaffezione per la trasformazione culturale e linguistica dell'Italia cattolica e borghese, segnalata in quello stesso periodo da Pier Paolo Pasolini. Ma non è mancato chi da questa dialettica si è congedato, senza con ciò aderire alla visione pedagogica del romanzo che si palesa nella seconda parte del testo⁷. La figurazione antropica del burattino come alter-ego umano è stata ripensata, piuttosto, dando spazio a voci e corpi provenienti "dai margini" della visibilità culturale e pubblica. Da questo punto di vista, le opere del nuovo millennio segnano uno scarto rispetto alla tradizione teatrale italiana su Pinocchio, evidenziato da Marco Baliani a proposito del suo *Pinocchio nero*, creato nel 2004 con bambini di strada di Nairobi:

Abbiamo finito per interpretare la trasformazione finale del burattino in bambino come uno scotto da pagare alla morale. In fondo oggi ci dispiace che Pinocchio diventi un ragazzo in carne e ossa, come se così perdessimo con lui l'istinto alla ribellione e alla fuga.

Ma qui a Nairobi non è così. Per questi ragazzi di strada poter diventare normali è una conquista sociale, un salto di qualità nella loro esistenza.⁸

Discutere ancora di questo personaggio significa, quindi, interrogarsi sul senso delle sue rivisitazioni, osservando la sincronia di influenze anche esterne alla storia del teatro e della danza, per leggerne la contemporaneità. Per non disperdersi nella bulimia di rimandi bibliografici che di ogni nuovo studio fagocita l'interesse, perdendo di vista il suo potenziale critico, è pertanto necessario affondare nello specifico oggetto di studio, in relazione alle fonti primarie e alle riflessioni che, nel suo divenire, solleva dal punto di vista estetico e culturale. Proprio dal carattere meta-discorsivo delle produzioni coreografiche di Sieni che si andrà ad evidenziare, tra decostruzione iconografica del personaggio ed eterogeneità di corpi e vissuti in relazione alla storia, trapelano contenuti che rappresentazioni più episodiche e circoscritte non consentono di mettere in luce.

Nel percorso di Sieni, il burattino collodiano entra nel ciclo coreografico sulla fiaba tra il 2000 e il 2003 e riappare nel 2012 in *Pinocchio. Leggermente diverso*, assolo danzato dal performer non vedente Giuseppe Comuniello. In entrambi i casi, il burattino-bambino non è ricondotto ai suoi tratti infantili, quanto ripensato in relazione all'alterità che rappresenta, alla sua trasformazione e intrinseca diversità, eppure il rapporto con il personaggio e con il racconto cambiano sensibilmente tra i due momenti creativi: il ciclo fiabesco ruota attorno alla scoperta della solitudine di Pinocchio, mentre *Pinocchio. Leggermente diverso* si serve della trama del romanzo come pretesto per mostrare la bellezza della diversità percettiva che passa dalla riscoperta del corpo. Nel primo caso, un idioletto estetico composto da movimenti gnomici, spigolosi e disarmonici accoglie la figura di Pinocchio e ne fa il proprio epicentro; nel secondo, l'ascolto e la valorizzazione del potenziale espressivo di corpi segnati dalle biografie individuali finisce per esaltarne l'umanità.

⁷ Cfr. Fedi, 1990

⁸ Baliani, 2005: 151.

Sieni legge *Le avventure di Pinocchio*⁹ da una ristampa dell'originale del 1883 e non è, forse, un caso – osservando le illustrazioni di Enrico Mazzanti – che in Pinocchio egli riveda la marionetta di Heinrich Von Kleist¹⁰, che scorgiamo nella lotta contro la gravità di Comuniello, come nel dialogo che lo stesso coreografo svilupperà con il suo doppio di legno, agito dalle sapienti mani di Mimmo Cuticchio in *Nudità* (2018)¹¹. Anche quando non è un riferimento esplicito, l'articolazione della marionetta è d'ispirazione per la costruzione del gesto e per le relazioni dinamiche tra i corpi in scena¹².

La drammaturgia è, invece, segnata dalla lettura post-strutturalista prodotta da Giorgio Manganelli in *Pinocchio: un libro parallelo*. Come l'autore, anche Sieni non commenta il romanzo nei propri spettacoli, insinuandosi nei suoi itinerari figurativi e di senso quasi fossero «indizi [...] che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi»¹³. Nel ciclo fiabesco, l'allegria del burattino collodiano è scalzata dall'infermità di un essere parassitario che abita un mondo alienante, in cui si depositano parole e segni grafici ispirati al testo di Manganelli. Di questa fonte resta una lontana eco, invece, in *Pinocchio. Leggermente diverso* che, attraverso un sentiero parallelo, ritrova la trama del romanzo: l'atletico giovane che vediamo in scena, divenuto cieco all'età di ventisei anni, rivive le fasi della propria nascita/iniziazione attraverso il percorso di conoscenza della danza. Non presenta il miracolo della metamorfosi né abbraccia la dimensione fantastica de *Le avventure di Pinocchio*, eppure si sviluppa secondo tappe che richiamano momenti della storia e alcuni suoi simboli.

Attingendo dai programmi di sala e dai quaderni manoscritti di Sieni, dalla visione degli spettacoli in presenza e in video, come dalle interviste concesse da Comuniello e dallo stesso Sieni, questi due momenti creativi vengono trattati separatamente, per la differenza di metodi ed esiti che li caratterizza oltretutto per la discontinuità cronologica della loro realizzazione.

I. PINOCCHIO: FIGURA ALLA DERIVA

All'interno del ciclo fiabesco, la fantasmagoria di un *corpo metamorfico* si manifesta in personaggi aperti a variazioni tematiche e di forma, tra «reale e irreale / Umano e disumano»¹⁴. Nei loro corpi sono intessute le tracce di una cultura orale che ha attraversato i racconti ascoltati da Sieni da bambino e l'affondo nella letteratura per l'infanzia, per andare incontro alle fantasie oniriche di Federico Fellini, alla pittura rinascimentale e all'arte contemporanea.

Dalla memoria questo bagaglio culturale riaffiora, filtrato dalla soggettività di

⁹ Per lavorare su Pinocchio, Sieni si serve dell'edizione originale, in una sua ristampa. Tuttavia, nel momento del nostro incontro (nel 2023), non conservava più la copia personale su cui aveva lavorato per la preparazione degli spettacoli, che solitamente fornisce molti indizi all'interpretazione, attraverso schizzi e sottolineature.

¹⁰ Von Kleist, 1810.

¹¹ Di Bernardi, 2020.

¹² Oltre a Di Bernardi, 2020 si veda Mazzaglia, 2013.

¹³ Manganelli, 1977: 8.

¹⁴ Sieni, appunti manoscritti, s.d., archivio della Compagnia Virgilio Sieni, Cango - Cantieri Gondolella, Firenze. (D'ora in poi, l'archivio verrà indicato con "Cango"; poiché i fascicoli dell'archivio non sono catalogati, non si farà uso di sigle identificative).

sguardo dell'autore, dando vita ad ambientazioni immersive che avvolgono personaggi dalla forte valenza iconica: accanto a Cappuccetto rosso e al lupo, sfilano Kay e Gerda de *La Regina delle nevi*, il soldatino di stagno di Hans Christian Andersen, il Bianconiglio di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, cui si affiancano, all'avanzare del percorso, altre presenze meno fanciullesche, come due gemelline anonime e sinistre, ricordo esplicito di *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, e un Jolly che, in ultimo, si trasforma in un folle Hamlet, circondato da mefistofeliche *meninas* e malinconici clown vaganti. Tutte le fonti partecipano alla costruzione di un *continuum* creativo: i danzatori convivono per anni con gli stessi personaggi, che si trasformano, invecchiano, cadono nell'afasia, degenerano, fino a estinguersi ed essere sostituiti da altri. Complessivamente, si spostano da un'occorrenza performativa all'altra attraverso micro-cerimonie *site-specific* che disorientano ed espongono lo spettatore. Ogni spettacolo dispiega un mondo incantato, per mezzo di uno spazio "preparato" (come il pianoforte di John Cage) per risuonare della loro magica, e talvolta inquietante, presenza.

Pinocchio arriva in una fase già avanzata del ciclo coreografico, che modifica e corrode dall'interno. Le «creature incontrate all'inizio del percorso appartenevano al mondo delle apparizioni» e «all'interno delle loro vene scorreva una linfa trasparente, [...] in Pinocchio scorre un sangue denso e scuro, il suo corpo tende ormai alla decomposizione»¹⁵. Presenza larvale, Pinocchio è simile a un'ombra che conserva i contorni della figura ma senza la vita che le è propria, e con la propria oscurità abbraccia tutto e tutti. La sua vecchiaia spazza via la leggerezza dei primi personaggi, a partire da Cappuccetto rosso, di cui il burattino è contraltare e doppio: anima bianca e anima nera fianco a fianco, l'uno lo specchio distorto dell'altro. Nelle tavole preparatorie di *Yes Yes Yes Cappuccetto Rosso* (2000), una foto delle prove lo ritrae, infatti, dinanzi a un microfono (in cui non parlerà mai) e a un Cappuccetto rosso dalla bocca spalancata. Accanto, è incollata la foto di due gemelli asiatici che guardano dinanzi a loro e ricordano le *Identical Twins* (1966), ovvero quei corpi eccentrici avvicinati, immortalati e isolati dalla macchina fotografica di Diane Arbus.

Scriva Sieni in un quaderno manoscritto, intitolato *Regina delle Nevi / Studi, Cappuccetto Rosso / Studi, Casina dei Biscotti*:

Affrontando la fiaba emerge un problema di Forma, non di lingua, di Eidos e Morphe (Plotino, Ficino) / L'importante della Forma è sì cosa contiene ma soprattutto come si trasforma / Forma come transito [...] / L'artefice è divenire totalizzante / Imprevedibile divenire più che un banale progredire.¹⁶

In altre pagine cita Bene come *l'attore artifex*, del quale Gilles Deleuze ha spiegato il divenire teatrale in relazione a capolavori, canoni letterari, lingue maggiori da lui resi minori attraverso un processo di amputazione, sottrazione e continua variazione interna¹⁷. Similmente, i personaggi di Sieni si spogliano dei tratti narrativi per acquisire una forma che è, al tempo stesso, impostata e destrutturata per mezzo di una continua variabilità; poche costanti, come il

¹⁵ Sieni, in Nanni, 1988: 105.

¹⁶ Quaderno manoscritto inedito di Virgilio Sieni, CANGO.

¹⁷ Deleuze, 1978.

costume e la postura, fanno da sfondo alla loro metamorfosi tra umano, pianta e animale, tra gesti semplici e allusivi e «un vocabolario sospeso, poliritmico, fatto di rumori»¹⁸.

Nonostante la loro natura in divenire, i personaggi non arrivano mai a compiere una piena metamorfosi nell'umano: i suoni, mugolii, rantoli che emettono sono incomprensibili, versi che li apparentano ad animali. Con Pinocchio, un tempo anagrafico, cronologico irrompe dentro la bolla atemporale in cui essi vivono, ma la sua fuga dal fantastico ingenera solo una realtà distorta in cui il burattino-di-carne continua ad oscillare tra l'animalizzazione (tipica del mondo fantastico infantile) e una condizione di solitudine e afasia fin troppo umana. Così, Pinocchio rappresenta e porta nel mondo magico della fiaba un malessere esistenziale e l'infermità: ha il respiro affannoso, non parla, eppure il suo lungo naso parla per lui, sbattendo insistentemente su un microfono che amplifica il vuoto della stanza bianca che lo circonda.

Pinocchio appare in molteplici coreografie e studi, soprattutto, tra il 2000 e del 2001. È introdotto in *Studi sulla fiaba: il boschetto e la malattia* (2000) durante una residenza al castello Pasquini di Castiglioncello e confluisce, poco dopo, in *Yes Yes Yes Cappux Red* al Link di Bologna (2000). Durante la performance, Pinocchio occupa la seconda di otto scene, denominata "Pinocchio Uccello Notturno - Casina Buia"; farfuglia e rantola cianotico dinanzi a un tavolo, cercando di comunicare con l'esterno attraverso i battiti ripetuti del naso sul microfono: «questo Pinocchio – dice Sieni – è una sorta di clone del burattino sopravvissuto alla narrazione»¹⁹. Lo interpreta una danzatrice, abbigliata di una maglia nera – «corpo annerito come un legno fossile»²⁰ – su cui è tracciato un elettroencefalogramma mentre, per la prima volta, il pubblico è introdotto in una stanza bianca: proprio Pinocchio conduce gli spettatori dal bosco (rappresentato con tronchetti di legno) verso questo ambiente ambulatoriale, tracciando un elettroencefalogramma su una parete.

Figura e spazio ritornano in *Fulgor* (2000), presentato la prima volta al palazzo delle Papesse di Siena (e riadattato ai sotterranei del palazzo delle Esposizioni di Roma). Salendo al secondo piano del Palazzo

si passa davanti, senza potersi fermare, a un Pinocchio in mutande e canottiera seduto su uno sgabello di ferro accanto a una casina di ferro, un altro Pinocchio che traccia il suo encefalogramma su un muro bianco dove è stato crocifisso con il nastro adesivo un coniglio di pezza, mentre ai suoi piedi sosta un triciclo colore argento che ha dei barattoli legati alle ruote posteriori (quasi si trattasse dell'automobile di una coppia appena sposata), e infine un Pinocchio bambino che compie degli scatti per cercare di afferrare l'ombra del suo naso.²¹

Dopo queste prime apparizioni, un "Pinocchio notturno" entra nella trama di *Fulgor* nell'installazione realizzata a The Space di Londra, che anticipa *Pinochius novus. L'esserino che si origina dal buio* (2000), presentato al teatro comunale di Casalecchio di Reno (Bologna). La sua figura è ulteriormente definita

¹⁸ *La casina dei biscotti*, programma di sala, CANGO.

¹⁹ Sieni, in Nanni, 2002: 88.

²⁰ Nanni, in Sieni 2000: s.p.

²¹ Sieni, in Nanni, 2002: 96.

in *Babbino caro-Pinocchius sextet* (2001), che debutta al teatro Fabbricone di Prato e inaugura la *Trilogia del niente*, comprensiva di *Jolly Round is Hamlet* (2001) e *Il funambolo* (2002). Come indica il sottotitolo di *Pinocchius novus*, Pinocchio è l'«esserino che si origina dal buio» e questo elemento di oscurità «è connesso al mistero dell'origine, alla vita prenatale nel ventre materno, ma anche a un senso di reclusione e di isolamento»²². In questa fase, Pinocchio non si mostra più solo e malato, bensì deviante nella sua eccentricità.

L'incipit dello spettacolo riprende e modifica l'inizio del romanzo: «C'era una volta... – Un re! [...] No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno». Eppure, Pinocchio è il re della narrazione. Scorrendo la copia personale di Sieni del libro di Manganelli, i rimandi alla corte sono evidenziati da uno schizzo a penna di una corona e dalle sottolineature di «giallo dell'oro», «l'oro dell'au-reola», riferite alla parrucca di Geppetto. Il confronto tra le frasi evidenziate e le scene mostra, inoltre, una possibile identificazione tra questo Pinocchio e Geppetto, di cui Manganelli scrive:

Geppetto è seduto ad «una piccola *tavola apparecchiata*»: l'abbiamo già trovata, è la tavola alla quale Pinocchio, incontrata la donnina delle brocche del Paese delle Alpi Industriose, mangiò il suo cavolfiore ed il confetto. Impossibile non sospettare un intervento, o almeno un segno, della Fata. *Quella «piccola tavola» è l'unico indizio di una alleanza tra personaggi cui è negata ogni possibilità d'incontro*. Quella tavola è non solo il cibo, l'insiemità allusa, è anche il luogo della realtà, collocato nel centro del *mostruoso*: la «*candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde*».²³

La tavola apparecchiata si trasforma, infatti, in una tavola della memoria in *Pinocchius novus* e in *Babbino caro*: in apertura, in entrambi gli spettacoli, un Pinocchio decrepito è

chiuso nella sua vecchia stanza dei giochi davanti a un tavolo ingombro di animali di pezza, strumenti musicali e nani di plastica. Dovrebbe avere lo stesso senso di un tavolo su cui sono rimasti i resti di un pasto, con le briciole di pane, le ossa nei piatti, le macchie di vino sulla tovaglia...²⁴

Per la prima volta, con *Babbino caro*, Sieni torna ad attraversare il romanzo, oltre a immaginare Pinocchio. In un quaderno manoscritto inedito, titolato *Fulgore e Jolly, Babbino, Disgusto*, dedica un paio di pagine a questa coreografia e ne descrive la struttura, accennando anche agli altri personaggi del romanzo: dopo un prologo e una corte, vengono introdotti un Pinocchio giovane, Geppetto, Lucignolo, un Pinocchio bianco, la Fata, il Grillo e tanti Pinocchi neri. In ultimo, il dondolo su cui siede un vecchio e bisbetico Pinocchio: i segni corrosivi del tempo sembrano averlo svuotato e tramutato in reliquia, in una figura più vicina «al rifiuto motorio dell'ultimo Bene [...] che all'irresistibile sberleffo anni 60 del primo»²⁵. Verso la fine dello spettacolo, tanti Pinocchi neri, da lui definiti

²² Sieni, in Nanni, 2002: 103.

²³ Manganelli, 1977: 157. Si indicano in corsivo le parti sottolineate da Sieni nella sua copia del volume, conservata presso CANGO.

²⁴ Sieni, in Nanni, 2002: 103.

²⁵ Quadri, 2001.

«pinocchi devianti»²⁶, si muovono agilmente in tutte le direzioni, ma il loro dinamismo contrasta con la condizione di questo anziano Pinocchio, abbigliato di una pelliccia nera e che, ormai destinato a una sterile attesa, alla fine dondola chiuso in sé con un gesto autistico scandito da difficoltà respiratorie, lanciando una palla dentro e fuori dalla scena, mentre una lumaca con una bandiera in spalla avanza verso il fondo del palco.

Dopo la centralità di questi spettacoli, Pinocchio torna sullo sfondo nelle altre parti della *Trilogia del niente*, eppure la sua traccia permane ben oltre la sua presenza. *Jolly Round is Hamlet* presenta un irridente Amleto (femminile) che va in giro con una gamba rigida, tra lo schizofrenico e il depresso, portando con sé un teschio dentro una busta di plastica. Il principe di Danimarca è l'altra faccia del Jolly in un percorso disperato che solo nella follia vede una possibilità di salvezza, mentre sulla scena una delle *meninas* diventa «una disabile e mefistofelica Ofe- lia»²⁷. Nei round di questo spettacolo entra anche Pinocchio, solo o moltiplicato, sempre con quel naso che batte contro il microfono o mentre duetta con il Jolly. Negli appunti di Sieni si trova traccia di una coreografia mai realizzata, forse destinata a chiamarsi “Fiabetta superstar”, in cui il burattino è ancora presente e un lungo naso è disegnato sulla foto di un uomo che cammina portando una croce sotto al braccio, mentre tornano accenni ai precedenti spettacoli, al Pinocchio vecchio e a un Pinocchio inginocchiato dinanzi a una palla bianca.

Infine, quale ultimo clown di un circo picassiano (che incontrerà, di lì a breve, nuove figurazioni sceniche sganciate dalla fiaba), Pinocchio torna per un attimo nell'atmosfera atemporale de *La città bianca*, evento unico che, nel 2003, chiude il ciclo fiabesco al Fabbricone di Prato: in uno spazio ovattato, tutti i personaggi riappaiono per l'ultima volta con i loro tic e le loro storie incarnate.

Di questa *rêverie* slabbrata nulla transita nel *Pinocchio. Leggermente diverso* di Comuniello, al di fuori della stratificazione segnica e figurativa del gesto.

II. PINOCCHIO. LEGGERMENTE DIVERSO

Pinocchio si è imposto nella scena teatrale degli ultimi vent'anni, soprattutto, nell'ambito del teatro sociale, per suggerire il rapporto tra maschera e persona, tra bisogno di appartenenza e di riconoscimento di chi, sul palco, espone un vissuto segnato da condizioni di disagio. La sua fortuna è coincisa con la progressiva presenza di “nuovi” attori, attrici e performer che, da amatori introdotti al lavoro teatrale per le loro storie e biografie, sono diventati artisti di professione²⁸. In particolare, nel caso della disabilità, questo cambiamento ha registrato un mutamento culturale rispetto alla visione della malattia, che ha consentito di superare la spettacolarizzazione di corpi ritenuti eccentrici, per andare verso l'incontro con le persone che vivono, e possono rappresentare, una condizione di diversità²⁹. Due esempi pionieristici, che evidenziano anche obiettivi distinti di queste collaborazioni, sono *Deafman Gance* (1971) di Bob Wilson e il laboratorio aperto di Giuliano Scabia all'ospedale psichiatrico di Trieste del 1973. *Deafman Gance* lascia un segno deciso nella ricerca di Sieni nei primi anni

²⁶ Sieni, 2001.

²⁷ Guatterini, 2001.

²⁸ Valenti, 2021.

²⁹ Cfr. Cooper Albright, 1997; De Marinis, 2013; Porcheddu, 2019; D'Amico, 2021.

Settanta. Nei suoi quaderni di appunti giovanili, il coreografo nota la capacità dell'opera di modificare le modalità percettive abitudinarie nel rapporto tra forma e immagine, di cui si metterà alla ricerca attraverso lo studio del gesto³⁰. A questo scopo, anni dopo si avvicina a nuovi/altri corpi all'interno di una cornice culturale profondamente mutata. Difatti, nonostante anche *Pinocchio. Leggermente diverso* sia anticipato dall'affermazione dei «teatri della diversità» (oltre a Wilson, pensiamo a Pippo Delbono), la cecità di Giuseppe Comuniello non spiega, almeno non del tutto, il senso della diversità citato nel titolo, come si potrebbe inizialmente immaginare. Per coglierne il significato è necessario fare un passo indietro e, a dire il vero, farlo in più direzioni, sia nelle pratiche con non professionisti e non vedenti di Sieni, fin dal 2005, sia nella crescita artistica di Giuseppe. Basandosi sul confronto con il filosofo Giorgio Agamben, per la drammaturgia de *La natura delle cose* (2007) Sieni ha ricordato che gli organi «non sono nati con una finalità, come spesso pensiamo, ma per sensibilizzarci anche ad altro. Per questo – dice –, quando ho potuto, ho cercato di utilizzare l'idea del non vedere per trovare forme inedite di movimento, di sensibilizzazione e di percezione dello spazio»³¹. Dalla formazione come interprete all'affermazione della sua cifra autoriale, Sieni sperimenta, infatti, il dialogo e l'ascolto di corpi altri, dopo l'iniziale interesse, osservazione e studio.

Ricordando la maestra Traut Streitt Faggioni, attribuisce al suo lavoro con bambini non vedenti l'invito, poi fatto proprio, alla prensilità dei piedi³²; mentre la cecità è tema e guida al lavoro creativo nella pièce *Shanghai neri* (1985) del collettivo Parco Butterfly (di cui Sieni è co-fondatore), che si ispira al romanzo di Hervé Guibert *Des Aveugles* (1985). Riconoscendolo come lo spettacolo più compiuto del giovane gruppo, Franco Quadri scriverà:

Questa allegoria elementare è inquietante ed esprime con pudore un rovesciamento di prospettive, col suo semplice seguire la normalità tra persone bollate come diverse dalla natura stessa, dentro al loro mondo misterioso, dato come superiore.³³

L'aspetto tematico della cecità passa in secondo piano nel 2009, quando Sieni fonda la compagnia Damasco Corner per interpreti non vedenti, inizialmente composta dallo stesso Comuniello e da Dorina Meta. La prima produzione in cui sono entrambi in scena è *Prima danza su ciò che ignoro* (2009). Anche in questo caso, però, il titolo può essere sviante: nonostante l'amatorialità degli interpreti, esso rinvia al principiarsi di Sieni in un universo percettivo diverso dal proprio, che ne interroga il rapporto con il corpo e con lo spazio. Il duetto confluisce, nello stesso anno, in *Oro* (seconda coreografia ispirata al *De rerum natura* di Lucrezio) e in *Ecoute-moi*, esperimento-manifesto sulla trasmissione della danza, in cui performer vedenti traducevano il duetto a spettatori ciechi attraverso il contatto e parole sussurrate al loro orecchio ai margini della sala. Dopo questi primi approcci, *Commedia del corpo e della luce* è un duo danzato da Sieni e Comuniello. Racconta il coreografo, a proposito di questa esperienza:

³⁰ Cfr. Mazzaglia, 2015.

³¹ Sieni, in Palma, 2019: 145.

³² Sieni, in Del Cucina, 2010: 55-57.

³³ Quadri, 1986: 11

Il continuo gesto dell'ascolto verso un'eco, fuori, un fantasma, un alone, uno specchio, un nero dove annientarsi per ricomparire, riemergere dal buio, mi ha spinto a chiedere a un ragazzo non vedente, Giuseppe, di venire a provare con me. Gli ho chiesto di indicarmi il suo modo di ascoltare e di stare nello spazio. Le azioni precedentemente studiate hanno accolto questa presenza come uno sdoppiamento di un corpo, mi sono sentito completamente decentrato, disbasico, e comunque guidato da dentro.³⁴

Giuseppe e Virgilio torneranno ancora a danzare assieme in altri duetti. Tra questi, *Danza cieca* del 2019: successivo a *Pinocchio*. *Leggermente diverso*, è funzionale alla ricostruzione storica, perché consente di cogliere la direzione della ricerca, rispetto alla palpabilità dello spazio e alla reciprocità della loro relazione, che alimenta una consapevolezza inedita anche nello spettatore. Scrive Ada D'Adamo:

Del loro rapporto mi colpisce la sintonia, ma più di tutto l'"ascolto" che guida i loro movimenti. È qualcosa di diverso da ciò che comunemente intendiamo con questo termine, è qualcosa che non ha a che fare con il suono. Si manifesta quando i loro corpi – le mani, le braccia, le gambe – sono vicini ma non arrivano a toccarsi perché in mezzo c'è appena uno spostamento d'aria che palpita, un'energia che sembra di vedere.³⁵

Il nuovo *Pinocchio* entra nello spazio tra questi due corpi, in quello spostamento d'aria. È parte di un'esperienza arricchita e anticipata dagli incontri con le tante persone che hanno affollato i laboratori e gli eventi dell'Accademia sull'arte del gesto fin dalla sua fondazione. Nasce dalla sintonia con quei corpi "trasparenti", di cui tic, tensioni e asincronie manifestano il vissuto individuale; dall'accettazione della gravità e dalla valorizzazione della lentezza, che rivela la fragilità umana senza cadere nel richiamo dell'infermità o del malessere, evocati invece dal primo *Pinocchio*.

Cambiando punto di vista, nel momento in cui avvia il processo coreografico su *Pinocchio*, anche Giuseppe ha maturato un'esperienza considerevole e può rivedere, a ritroso, la propria crescita come danzatore in *Pinocchio*. *Leggermente diverso*: una storia di vita e d'arte, come evidenzia il riconoscimento del premio Positano quale migliore danzatore dell'anno della scena contemporanea nel 2014³⁶. Di questo percorso Comuniello rievoca le fasi nello spettacolo, suggerendo la scoperta delle potenzialità di un corpo che, persa la vista in età adulta, ha imparato ad affinare gli altri sensi fino a sviluppare una presenza scenica pregnante³⁷.

³⁴ Sieni, 2009: s.p. Altri progetti che anticipano *Pinocchio* sono: *Passeggiata* (tra Firenze e Prato, 17 maggio 2009), *Fiore del mio pericolo* (2009), *Sospendere il cammino*, studio preparatorio all'assolo *Atlante del bianco* (Bolzano Festival, 2010) con Giuseppe Comuniello (cfr. Germanà, 2011).

³⁵ D'Adamo, 2023: 54.

³⁶ Interviste inedite a Giuseppe Comuniello del 24 febbraio 2015 e del 21 marzo 2023.

³⁷ *Pinocchio*. *Leggermente diverso* debutta al Festival Civitanova Danza, Civitanova Marche, Teatro Annibal Caro, il 20 luglio 2013, ed è prodotto dalla Compagnia Virgilio Sieni in collaborazione con AMAT per Civitanova danza. Nelle prime versioni *Pinocchio* danza su una musica registrata, sostituita in seguito dalla presenza in scena del musicista Michele Rabbia.

Anche in questo caso, come è tipico dell'attività coreografica di Sieni, il riferimento alla fiaba è filtrato da altre fonti culturali e, soprattutto, dall'iconografia del personaggio, che egli descrive a Comuniello durante le prove affinché rintracci dentro di sé le sensazioni necessarie a fare affiorare fisicamente, e visivamente, un proprio Pinocchio³⁸. Del racconto il coreografo segue invece le tappe, pur trasponendole in un modo difficilmente riconducibile al testo collodiano. Lo spettacolo ha, infatti, anche una connotazione meta-teatrale: cita e riprende le precedenti collaborazioni sceniche, che sono intessute all'interno di una trama ispirata ai capitoli de *Le avventure di Pinocchio* secondo due logiche, una biografica e l'altra narrativa, sintetizzate dentro un Pinocchio parallelo rispetto al romanzo.

All'ingresso del pubblico, Giuseppe mangia un gelato seduto a terra in fondo al palco, con la schiena poggiata alla parete. Il lungo naso posticcio e le orecchie da somaro indicano il burattino e un asino, ovvero colui che ignora le convenzioni del luogo in cui si trova: Giuseppe prima di conoscere il teatro. Non appena si alza, in sovrimpressione, si legge la frase: «Ho scoperto la danza a 26 anni. / Ora vi racconto quello che sento. / 1. Legno e Nascita». La didascalia richiama, così, l'inizio del romanzo, in cui Pinocchio è forgiato dalle mani di Geppetto, al tempo stesso in cui si libera da ogni pretesa di fedeltà al testo. È evidente che lo spettatore assisterà a una narrazione soggettiva, relativa alla biografia di Giuseppe, piuttosto che al destino del personaggio letterario.

Ricorda Sieni di avere, dapprincipio, ricoperto il corpo di Giuseppe di carta velina nera, perché ne emergesse solo il naso, trasferendo in questa immagine l'idea della metamorfosi di Kiki Smith: nei suoi dipinti, uno o più lupi giacciono accanto al corpo, aderenti a esso, come se lo abitassero. Nel libro utilizzato da Sieni durante questa fase del lavoro, *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Marina Warner evidenzia, infatti, il nesso tra queste creature e il senso della rigenerazione:

As with amulets worn close to the skin, these imaginary friends, fellow creatures, accompanying daemons, and alter egos – from goddesses to monsters, the wolf to the crow, the moth to the worm – have moved with Smith through experiences and dangers, tracing out the path of allegiances and shaping identity. They do not threaten her with loss of selfhood (according to the direst view of metamorphosis), but bring about regeneration, even resurrection.³⁹

Anche se questa soluzione scenica scompare all'avanzare del lavoro, resta l'idea di indagare la metamorfosi percettiva, attraverso la storia di Pinocchio. Il naso del burattino non è più la cicatrice che ne evidenzia la singolarità (come nel ciclo fiabesco), quanto un elemento misterico, come nel grande scheletro *La calamita cosmica*, di Gino De Dominicis⁴⁰. Giuseppe ci mostra, infatti, ciò che sente, portandoci nel risveglio del burattino, simile a un bebè che scopre il mondo intorno a sé attraverso sensi ancora incontaminati dalla visione⁴¹. Raggiunti alcuni

³⁸ Intervista inedita a Giuseppe Comuniello, 24 febbraio 2015.

³⁹ Warner, 2005: 43

⁴⁰ Sieni, intervista inedita del 27 giugno 2023.

⁴¹ Cfr. Simona Cappellini, *Il buio è uno spazio dove creare. Pinocchio secondo Virgilio Sieni*, pubblicato sul sito «Krapp's Last Post» il 14 dicembre 2013: www.klpteatro.it/il-buio-e-uno-spazio-dove-creare-pinocchio-secondo-virgilio-sieni (ultimo accesso 12 febbraio 2024).

tamburelli, vi batte e striscia ripetutamente naso e testa, riprendendo un' esplorazione già condotta in *Commedia del corpo e della luce*; avanza in proscenio a esplorare lo spazio in spirali e movimenti che riprendono il training quotidiano. Il percorso di conoscenza esclude, quindi, la "scolarizzazione" (che nella danza implicherebbe la trasmissione di un codice) e allude, piuttosto, all'esperienza ludica dell'apprendimento, mostrando una visione pedagogica distante da quella prospettata da Collodi e di cui era simbolo, nel romanzo, l'abecedario.

Subito dopo, Giuseppe disegna un tronco con occhi e bocca su una lavagna bianca, che introduce la seconda scena. «2. Primi giorni» recita una nuova didascalia, che funge da sfondo diegetico della performance: Giuseppe rimuove ora il naso, che resterà poggiato in proscenio per tutta la durata dello spettacolo; chiama quattro assistenti tra il pubblico, riprendendo un tipo di interazione già sperimentata per *Atlante del bianco*⁴², e con loro scompare sul fondo del palco. Quando gli spettatori ritornano in scena, reggendo una grande cassa nera (metafora della scatola scenica), di lui non c'è traccia. Dentro sobbalza, tuttavia, una vita che progressivamente si svela, a partire da un braccio e, poi, dal busto, quando Comuniello-burattino la scoperchia, lanciandosi in movimenti articolari da cui traspare l'idea della marionetta, in seguito trasformata in un uccello dalle ali spiegate. Sul fondo un bambino deposita una torta: il primo compleanno dalla rinascita. Dalla cecità rinasce l'utopia di una leggerezza perduta: la marionetta senza fili e senza padrone allude a un'endogenesi nella diversità dall'Altro. Ritrovata la lavagna, l'interprete rimarca, infatti, il disegno del tronco dagli occhi aperti, provando a ripercorrere le linee che aveva prima tracciato: un doppio contorno – leggermente sfalsato e, perciò, diverso – si iscrive sul primo. Raccolto un ciocco di legno dotato di un lungo naso, lo porta con sé camminando. Esplora la diversità percettiva indotta da protesi che alterano l'equilibrio, quando si veste di un alto cappello a cono bianco e attacca ai piedi pezzi di legno, come fossero coturni. Ispirati ai flagellanti e agli infedeli che popolano l'opera di Francisco Goya e presenti, in seguito, anche nello spettacolo *Dolce vita* del 2014, i conici inducono una deformità grottesca che costringe alla ricerca del riallineamento del corpo, dell'equilibrio sul posto e nello spazio. Infine, raccoglie un impermeabile di plastica rosso e una bacchetta che, tolti coturni e cappello, porge al suo ultimo aiutante. Sorreggendolo sulle spalle, corre in cerchio mentre le luci si alternano ad attimi di buio. È la fine dello spettacolo e l'ultima didascalia cambia la prospettiva del racconto, dando la parola al padre: «Geppetto: aiutami, perché sto morendo».

Il dato biografico della disabilità è visibile e, in parte, tematizzato attraverso una maschera nera che il performer indossa, brevemente, emergendo dalla scatola, come nel doppio disegno del tronco. Tuttavia, l'analogia con il burattino e proprio la sua ambivalenza consentono di reinterpretarla, andando oltre l'esposizione della diversità: il legno forgiato a nuova vita è anche lo scheletro su cui poggia la carne e le due parti, ormai complementari, si alimentano in una costante trasformazione. *Pinocchio. Leggermente diverso* è la trasposizione poetica di questo rapporto.

⁴² Cfr. Germanà, 2011; Tomassini, 2018.

III. CONCLUSIONI

In conclusione, l'interpretazione di Pinocchio nell'opera di Sieni non si presta a una sintesi cui possa attribuirsi una sola immagine del burattino-bambino. Fotografa, piuttosto, l'effetto delle analisi post-strutturaliste sull'approccio al romanzo e conferma la centralità del personaggio sulla storia per l'elaborazione drammaturgica, in cui convivono elementi reali e fantastici.

Nel Pinocchio anziano e nella folle diffrazione dei suoi sé danzanti si manifesta la caducità umana, sottratta alla metamorfosi evolutiva del personaggio letterario: l'allusione al burattino come proiezione antropocentrica, agita dalle mani dell'artista, e l'implicato dominio sull'esistenza umana sono sovvertiti da un processo degenerativo che contrasta la proiezione modernista dell'automa come doppio generato e governato dall'uomo (l'uso del maschile non è, in questo caso, casuale), e ne rivela la natura residuale. Anche la seconda vita di Pinocchio, esito della collaborazione tra Sieni e Comuniello, ne destruttura e, con leggerezza, solleva le ombre che pesano sul rapporto tra manipolatore e manipolato fino a ribaltare la paternità dell'autore-uomo che forgia il legno, danzatore-privo-di-vista, a propria immagine. Al tempo stesso, asseconda una teleologia del personaggio che si compenetra della materialità corporea e vitale dell'interprete, senza rinunciare a un elogio della disbasia, dell'equilibrio ricercato e perso, della fragilità. Indica, pertanto, una significativa alternativa alla riscrittura scenica come disfacimento di un testo a monte, di un'icona, di un personaggio, ovvero come fuga dal racconto – tipicamente beniana e, a seguire, di parte del teatro italiano – per l'inversione indotta dalla svolta relazionale, che confluisce anche nella rappresentazione di Pinocchio: del suo destino, nel 2012, Sieni non mostra più l'approssimazione alla morte (della quale il burattino è spettrale figurazione), bensì la metamorfosi come tensione vitale.

La valenza meta-discorsiva data dal continuo ritorno di Pinocchio proietta, pertanto, anche una lettura culturale del personaggio, esserino ambivalente – non più infante, né animale, né marionetta – odierno specchio dell'alterità, piuttosto che della diversità. Odierno riflesso di una pratica che, per quanto pienamente interna a una visione umanistica, nella sua variabilità esplora un'interpretazione non-binaria del personaggio, appunto di carne e di legno (da una parte) e né solo di carne e di legno (dall'altra). In tal senso, le difformi esplorazioni di Sieni attorno a Pinocchio ne ritraggono l'ibridazione tra vita e morte, femminile e maschile, umanità e animalità (nei mugolii che fuoriescono dal corpo gnomico), soggettività e reificazione, matericità e apparenza, accendendo interrogativi inediti rispetto al tanto illustrato e discusso burattino collodiano. Per quanto la discontinuità delle epifanie creative ispirate a Pinocchio non consenta di ravvisare, senza eccessive forzature critiche, la coesione tematica del cyborg o la parentela tra doppi etero-specie (in quanto simili e diversi) che, dagli anni Novanta, hanno interrogato l'arte e il pensiero sull'essere umano da una prospettiva post-antropocentrica, la sua variabilità interna illustra, infine, le *molteplici ambiguità* del personaggio e consente di rileggerne l'eredità, in cui si condensano le tracce della figura letteraria, delle numerosissime trasposizioni artistiche e dei discorsi che le hanno rappresentate in quanto forme di convivenza con l'Altro, quale condizione necessaria al processo generativo della creazione.

Riferimenti
bibliografici

- Baliani, Marco. 2005. *Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale*, Rizzoli, Milano.
- Bene, Carmelo; Dotto, Giancarlo. 1981. *Pinocchio seguito da Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazione a due voci tra scena e quinta)*, La Casa Usher, Firenze.
- Castellani Pollidori, Ornella. 1990. *Le avventure di un capolavoro*, in Fedi, Roberto (a cura di), *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Pizzi, Milano.
- Catelli, Nicola; Scattina Simona. 2017. *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Collodi, Carlo. 1883. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Paggi, Firenze.
- Cooper Albright, Ann. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Hanover (New Hampshire).
- D'Adamo, Ada. 2023. *Come d'aria*, Lit, Roma.
- D'Amico, Flavia Dalila. 2021. *Lost in Translation. Le disabilità in scena*, Bulzoni, Roma.
- Del Cucina, Paola (a cura di). 2010. *Trautt Streiff Faggioni. Le forme dell'anima. Centenario della nascita 1910-2010*, Cephy, Firenze.
- Deleuze, Gilles. 1978. *Un manifesto di meno*, in Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, poi in «Sciami», 2017 (<https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/03/Deleuze-manifesto-di-meno-sovrapposizioni-1978.pdf>).
- De Marinis, Marco. 2013. *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- Di Bernardi, Vito. 2020. *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, «Biblioteca Teatrale/Danza» n. 194, Bulzoni, Roma.
- Fedi, Roberto (a cura di). 1990. *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi, Milano.
- Garroni, Emilio. 1975. *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari.
- Germanà, Gaia. 2011. *"In ascolto, verso un Atlante del bianco". Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. IV, nn. 1-2.
- Guatterini, Marinella. 2001. *Amleto, il Jolly di Sieni*, «Il Sole 24 Ore», 11 novembre.
- Jervis, Giovanni. 1968. *Prefazione*, in Carlo Collodi. *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino.
- Manganelli, Giorgio. 1977. *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi Torino; Adelphi, Milano, 2002.
- Mazzaglia, Rossella. 2011. *Dalla frantumazione alla ricerca di senso. Parco Butterfly, fra danza e teatro*, «Culture Teatrali», n. 21.

- Mazzaglia, Rossella. 2013.** *Fantômes réels et corps illusoires: la trilogie de Virgilio Sieni sur le De Rerum Natura de Lucrece/ Real Phantoms and Illusionary Bodies: the Trilogy of Virgilio Sieni after Lucretius' 'De Rerum Natura'*, in Carole Guidicelli (a cura di), *Surmarionnettes et Mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionnettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, L'Entretemps, Lavérune 2013.
- Mazzaglia, Rossella. 2015.** *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto.
- Mazzaglia, Rossella. 2016.** *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, «Acting Archives», a. VI, n. 12, novembre.
- Nanni, Andrea (a cura di). 2002.** *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano.
- Palma, Mattia. 2019.** *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, con disegni di Arianna Vairo e un'intervista a Virgilio Sieni, Feltrinelli, Milano.
- Porcheddu, Andrea (a cura di). 2019.** *Altri corpi/Nuove danze*, Cue Press, Imola.
- Quadri, Franco. 1986.** *Non chiamatelo festival*, «Panorama», a. XXIV, n. 1058, 27 luglio.
- Quadri, Franco. 2001.** *Ecco Pinocchio che sogna la sua storia mai vissuta*, «la Repubblica», 9 maggio.
- Segel, Harold B. 1995.** *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/ London.
- Sieni, Virgilio. 2000.** *Fulgor. Crocevia di personaggi fiabeschi*, catalogo dello spettacolo.
- Sieni, Virgilio. 2003.** *La bellezza della diversità. Inside dentro la città*, Pacini, Siena.
- Sieni, Virgilio. 2008.** *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze.
- Sieni, Virgilio. 2009.** *Commedia del corpo e della luce*, Maschietto, Firenze.
- Tessari, Roberto. 1982.** *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Liberoscambio, Firenze.
- Tomassini, Stefano. 2018.** *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano.
- Valenti, Cristina. 2021.** *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, «Quaderni di teatro in carcere», nn. 7-8.
- Warner, Marina. 2005.** *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota).
- Von Kleist, Heinrich. 1810.** *Über das Marionettentheater*, «Berliner Abendblätter»; trad. it. *Il teatro delle marionette*, il melangolo, Genova, 1978.

QUANDO A CALCARE LE SCENE È IL PINOCCHIO NOIR DI ZACHES TEATRO

Simona Scattina (Università degli Studi di Catania)

WHEN TO TAKE THE STAGE IS ZACHES THEATER'S NOIR PINOCCHIO

Zaches Teatro's work on "Pinocchio" places at the center of its reflection (and creation) the puppet as an "idea", an object of research by the company that from its origins, investigating the union between different artistic languages (contemporary dance, use of the mask, vocal experimentation, the relationship between plastic movements, live-electronics, up to biomechanics), has found a key element in the artificial figure and fertile ground in what we define as "figure theatre". "Pinocchio" becomes the engine of a quest that brings to the stage, in a dark and eventful journey, the sense of death, violence and the unknown that Collodi synthesized in images within a completely expressionist epic.

KEYWORDS

Puppet theatre; Mask; Puppet; Pinocchio; Biomechanics; Zaches Teatro

DOI

10.54103/2532-2486/21570

È Pinocchio! È nostro fratello Pinocchio.
Evviva Pinocchio.¹

I. «E DI LÌ SCHIZZA SUL PALCOSCENICO»²

La scena teatrale italiana ha visto moltiplicarsi esempi di riscrittura, adattamento e transcodificazione che hanno investito il celebre burattino uscito dalla penna di Collodi, consegnandoci un ricco e frastagliato *corpus* di drammi, coreografie e performance. Già il Novecento, nonostante la crudeltà della Storia, non aveva rinunciato alla fiaba come luogo tematico privilegiato per la comparsa della magia a teatro, lasciandoci in eredità spettacoli memorabili in grado di restituire al burattino (e all'attore) la sua meravigliosa ambiguità e la sua carica

¹ Collodi, 1883: 32.

² «All'idea dell'ambiguo polimorfismo di Pinocchio» è dedicata la sezione "Galleria" *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino* in Catelli; Scattina, 2017.

eversiva (su tutti, i *Pinocchio*³ di Carmelo Bene)⁴. È, però, con la «nuova ondata del teatro italiano»⁵, a partire dagli anni Duemila, che si sono moltiplicati gli esempi di scrittura scenica ispirati al personaggio collodiano che abbinano una forte impronta drammaturgica a una sperimentazione visiva capace di alterare i segni e le *silhouette* della fonte prescelta.

L'enigmaticità del personaggio e le numerose contraddizioni presenti nel racconto sembrano essere il motore che ha spinto dramaturgi, compagnie e gruppi teatrali fondati tra il 2000 e il 2010 e a tutt'oggi attivi a ricercare possibili risonanze contemporanee, dando sostanzialmente nuova linfa alla creatura collodiana attraverso scenari e significati originali, grazie a invenzioni drammaturgiche inedite, nonché ai supporti tecnologici e a un finissimo artigianato⁶. A *Pinocchio* non poteva poi che guardare il teatro di figura italiano contemporaneo⁷, il quale nel famoso incipit «C'era una volta... un pezzo di legno» colloca il punto di contatto fra il mondo collodiano e il mondo marionettistico che, per

³ Dalla prima memorabile messinscena del 1962 con il teatro Laboratorio di Roma al 1964 al Festival di Spoleto; e poi ancora nel 1966 in giro per i grandi teatri dal Verdi di Pisa, all'Alfieri di Torino; e, sempre nello stesso anno, con un progetto cinematografico; fino alla versione radiofonica del 1974 e nel 1981 un'ulteriore versione teatrale; infine, nel 1998 con quel *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza*, da cui ricaverà nel 1999 una edizione televisiva. In merito rinvio a Orecchia, 2016.

⁴ Nella seconda metà del Novecento merita di essere ricordato lo spazio originale che nell'immaginario giovanile si ritagliò la compagnia del Teatro dell'Elfo con *Pinocchio Bazaar* (1977) per la regia di Gabriele Salvatores.

⁵ Cfr. Mei, 2013: 28-30.

⁶ Senza aspirazioni di esaustività – fra le molteplici riletture teatrali del capolavoro collodiano, focalizzato soprattutto sugli anni recenti si ricordano: gli adattamenti drammaturgici di Maria Grazia Cipriani per Teatro del Carretto (2007), di Joël Pommerat (2016) e di Antonio Latella (2017). La traduzione in dialetto palermitano di Franco Scaldati per la regia di Livia Gionfrida (2021). Le scritture sceniche autonome di *Perduto Pinocchio* (2014), del Teatro Studio Krypton, dell'iconico *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* (2021) di Teatro Valdoca e di *Noosfera Lucignolo* (2007) e *Mangiafoco* (2019) di Roberto Latini in cui l'attenzione si concentra sui personaggi collaterali e su situazioni parallele. La fascinazione per Pinocchio ha consentito poi ad alcuni dei protagonisti della scena contemporanea di portare avanti una personale riflessione su un teatro in cui la vita possa irrompere in scena senza essere mediata dalla finzione; sono nati così spettacoli realizzati con soggetti fragili o svantaggiati: *Pinocchio Nero* di Marco Baliani (2004), *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* di Armando Punzo (2007-2008); *Pinocchio* di Babilonia Tetri e Gli Amici di Luca (2012) e l'assolo ideato e coreografato per il danzatore non vedente Giuseppe Comuniello del *Pinocchio. Leggermente diverso* (2013) di Virgilio Sieni (cfr. Mazzaglia, 2016: 66-110).

⁷ Dal teatro di figura della Carlo Colla & Figli, già presenti nello sceneggiato televisivo diretto da Luigi Comencini del 1972, che hanno debuttato nel 2020 con *Le avventure di Pinocchio a GiocaPinocchio* (2015) di La casa di Pulcinella che crea un suggestivo richiamo alle immagini di Emanuele Luzzati. Dall'Ottocento – o almeno dagli anni Trenta – provengono anche i pupi, che quasi nascono nello stesso modo di Pinocchio e, soprattutto, con lo stesso *genius loci*. Quasi inevitabile, allora, l'incontro dei pupi con Pinocchio, nel testo di Fortunato Pasqualino (1923) *Pinocchio alla corte di Carlomagno*. Per alcuni dei suoi protagonisti il testo collodiano sembrerebbe aver dato origine alla confusione fra i termini “burattino” e “marionetta” nella tradizione italiana. Collodi lo denominò burattino nonostante il personaggio di Pinocchio fosse simile, morfologicamente, a una marionetta. Questo perché all'epoca della scrittura del romanzo il termine “burattino” significava un “fantoccio mosso dai fili”, mentre il termine “marionetta” era di scarso uso popolare ed era stato considerato da alcuni scrittori dell'epoca un francesismo. Per uno studio sistematico e organico sulla storia e sulle caratteristiche di burattini e marionette si veda Cipolla; Moretti, 2011.

raccontare le sue storie e le sue trame, parte dalla marionetta o alla marionetta perviene. In particolare, in un territorio in cui attori, oggetti inanimati e tecniche derivanti dal mondo delle figure condividono la scena in spettacolarità sempre più complesse, il celebre burattino consente a una delle compagnie di teatro di figura o, meglio, delle figure⁸, più interessanti nel panorama italiano⁹ – Zaches Teatro¹⁰ – un’identificazione con il personaggio letterario quale strumento per una scrittura scenica autonoma.

Giocando con la linea diegetica e il sistema di relazioni dell’opera di Collodi, Zaches mette al centro della sua riflessione (e della creazione) la marionetta in quanto “idea”, il fantoccio capace di anima. *Pinocchio* diviene così una delle sfaccettature di un progetto plurale di ampio respiro (dal 2013 al 2015), che include più di una creazione per la scena (per un pubblico dai 6 anni in su) e tende alla costruzione di un dispositivo teatrale “organico” che prevede «un nuovo corpo, meno biologico e più teatrale»¹¹. Attraverso il lavoro su *Pinocchio*, d’altra parte, Zaches non solo recupera una teatralità capace di guardare al popolare nella contemporaneità, ma si confronta anche con tutta l’arte visuale del secolo scorso, da Kantor alle danze macabre di Ensor, in quell’eterno scontrarsi di vita e morte.

II. LO SPAZIO IMMAGINIFICO DI ZACHES TEATRO

Nume tutelare di Zaches Teatro è Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, al punto che finanche il nome del gruppo cita esplicitamente il racconto *Klein Zaches, genannt Zinnober* (*Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*), pubblicato all’inizio del 1819 dall’editore di Berlino Ferdinand Dümmler. L’opera, che portava il sottotitolo «una fiaba», esplorava quei territori «ai limiti dell’universo umano»¹², quei luoghi di frontiera, in cui i confini tra il puro e l’impuro, tra ciò che è regola e ciò che la sovverte, appaiono incerti e penetrabili. Klein Zaches è un bambino dal corpo deforme, diverso, abietto – per dirla con Kristeva – finanche orrorifico, un essere che si colloca a metà tra l’animato e l’inanimato, tra l’umano e il non umano. Una sorta di *imago* per la compagnia la cui cifra creativa poggia sugli archetipi dell’infanzia e del gioco, entrambi da intendersi come attitudine verso le fiabe e il mondo soprannaturale, attraverso il meccanismo grottesco, umoristico, che ha trovato spazio e impiego a partire dalle loro prime produzioni: *One reel* (2006/2007), un omaggio al cinema muto e al teatro di Samuel Beckett; e *Faustus! Faustus!* (2007/2008), sul mito della creazione. Tutto in

⁸ Per la loro indagine drammaturgica tramite la sperimentazione di artifici scenici e per una certa attitudine interdisciplinare vanno ricordati: Teatrino Giullare (1996) di Giulia dall’Ongaro ed Enrico Deotti; Compagnia Teatropersona di Alessandro Serra (1999); Riserva Canini Teatro (2004) di Marco Ferro e Valeria Sacco; Opera (2005) di Vincenzo Schino e Marta Bichisao.

⁹ Per uno studio aggiornato sul teatro di figura e sul teatro ragazzi si rimanda al recente volume a cura di Cipolla; Coluccini, 2023 e alla preziosa indagine di Bianchi, 2022.

¹⁰ Fanno parte della compagnia di creazione collettiva, formatasi nel 2007 a Scandicci (FI): Luana Gramegna (coreografa, regista, drammaturga, formatrice), Francesco Givone (scenografo, mascherai e light designer, docente di trucco, maschera teatrale e scenografia), Stefano Ciardi (compositore, musicista e sound designer), Enrica Zampetti (performer, formatrice e project manager), Gianluca Gabriele (performer, musicista, formatore), Amalia Ruocco (performer, danzatrice).

¹¹ Eruli, 2000: 9, traduzione mia.

¹² Kristeva, 2006: 13.

questi due spettacoli è letto tramite un filtro deformante che si traduce scenicamente nell'uso di un'integrale maschera grottesca. Già nei successivi spettacoli la maschera si declina, però, in modo diverso e la natura umana viene annullata anche attraverso il buio, la luce e l'ombra. Nel 2009 Zaches inaugura il progetto del Trittico della visione (*Il Fascino dell'Idiozia, Mal Bianco e Lost in time*), un'indagine, più dichiaratamente di teatro danza, sull'«atto del vedere come forma sinestetica di percezione»¹³ in cui un senso si contamina con un altro, mediante l'apporto della mente e della volontà. Con questa ricerca, dedicata alle *pinturas negras* di Goya, al creatore dei manga, il maestro giapponese Hokusai, e al trittico *Triptych, maggio-giugno 1973* di Bacon, la compagnia conduce il pubblico verso una più generale idea di spettacolo come visione. La narrazione, per scene paratattiche («quadri di visione»¹⁴), in cui tutto viene posto sullo stesso piano, deve guidare e affinare i sensi in direzioni percettive inedite. Lo spettatore-testimone è chiamato ad abbandonarsi alla ricezione emozionale dell'accadimento scenico in cui «la visione è qualcosa che accade e non è ri-narrabile, è presente e assente nello stesso momento»¹⁵. L'unico linguaggio indagabile, qui, è la "forma", emancipata da qualsiasi pretesa di contenuto. In questo senso Zaches mette in pratica un teatro di figura in cui l'attore non fa il verso alla marionetta, ma, rispettosamente, ne assorbe ogni potenziale espressivo¹⁶.

Il problema di come creare opere capaci di attivare lo spettatore, in senso sia emotivo che intellettuale, ideologico e politico, costituisce il baricentro di tutta la riflessione teorica zachesiana¹⁷. E ciò li porterà a cercare i propri punti di riferimento nei saperi, nelle tradizioni e nelle culture più diverse interrogando la corrispondenza tra differenti linguaggi artistici: il teatrodanza, l'impiego della maschera realizzata in bottega, l'interesse verso la sfera sonora e la vocalità, il rapporto tra movimenti plastici e il live-electronics¹⁸.

Sul versante della ricerca di nuovi linguaggi è nel teatro russo e nei suoi maestri che possiamo rintracciare una fonte primaria d'ispirazione:

I russi sono stati la "rivelazione": anni fa vedemmo casualmente *White Cabin*, della compagnia Akhe, in quello splendido teatro che era il Jack and Joe Theater, sulle colline fiorentine. Fu una folgorazione, a seguire nello stesso spazio vedemmo i *Derevo* e il lavoro di Anton Adasinsky: altra folgorazione. Proponemmo ad Alexey Merkushev, attore dei *Derevo*, di collaborare alla

¹³ Bianchi, 2015.

¹⁴ Cfr. Mei, 2008: 56-65.

¹⁵ Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:45.

¹⁶ Sulla marionetta che nelle teorie e nelle pratiche novecentesche si presenta come immagine della lotta al Naturalismo si veda il sempre attuale contributo di Allegri, 2001:1075-1094.

¹⁷ «Una volta individuato un tema lo approfondiamo con ricerche bibliografiche ed iconografiche, poi tracciamo delle linee drammaturgiche grazie anche all'aiuto di Enrica Zampetti, e iniziamo a confrontarci con Stefano Ciardi, che cura la composizione ritmica e musicale. Parallelamente si iniziano a creare i prototipi di maschere». Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:22.

¹⁸ Il 18 settembre 2023 all'Elfo Puccini di Milano è stato consegnato alla compagnia il Premio Hystrio Corpo a Corpo, per la sperimentazione e commistione di linguaggi artistici presente nel loro lavoro.

regia del nostro primo spettacolo; poi arrivò Nicolaj Karpov, grande maestro della biomeccanica teatrale, con cui abbiamo instaurato un lungo rapporto di amicizia e collaborazione nell'ambito della formazione.¹⁹

In principio hanno guardato al teatro fisico dei russi Derevo (compagnia fondata nel 1992 e tuttora diretta da Anton Adasinskij), caratterizzato da una combinazione di teatro e danza, di pantomima e Butō, di performance e arte povera, di clownerie e folclore, che oscilla sempre tra grottesco e visionario²⁰. Successivamente, il loro punto di riferimento sarà Nicolaj Karpov²¹, grande maestro della biomeccanica teatrale in grado di riunire gli insegnamenti di Stanislavskij, Mejerchol'd e Michail Cechov. Il loro lavoro è stato ispirato anche da Pavel Florenskij²², che li ha portati a riflettere e a lavorare sul concetto di "attore icona" – elemento di raccordo tra la visione e lo spettatore – in grado di oltrepassare il confine fra il mondo visibile e il mondo invisibile, così da aspirare al progetto lasciato incompiuto da Craig della Übermarionette²³.

È nello sguardo rivolto a von Kleist e a Hoffmann e alle teorie di Craig, Mejerchol'd²⁴ e Kantor²⁵ «che si trova il collegamento storico tra il teatro d'attore, il teatro di figura e *il teatro delle figure* di Zaches»²⁶. Se Hoffmann apre al filone del grottesco, nell'ottica kleistiana, l'equilibrio tra l'umano e il non-umano costituisce, di fatto, il modello per il danzatore (e l'attore) del futuro, attraverso il quale incoraggiare gli interpreti a tendere alla perfezione. L'attore-marionetta è in grado di conquistare la libertà solo dopo essere entrato nella grazia dell'autocreazione, ovvero quando il marionettista sparisce, lasciando libero il performer di portare a compimento il suo processo creativo. Parallelamente, il performer, lavorando sul proprio corpo e sul proprio movimento, dimostra di essersi liberato dall'autocoscienza che, intralciando la libera esecuzione del gesto, costituisce il maggior impedimento al raggiungimento della "grazia" motoria espressa dalla marionetta²⁷.

La scomposizione biomeccanica a partire dalla frammentazione del gesto e l'annullamento del volto²⁸ sono per Zaches le fondamenta di quella ricerca della sottrazione di umanità. Lo strumento della maschera²⁹, la marionettizza-

¹⁹ Cfr. Bianchi, 2015.

²⁰ Hamera, 1990: 36-39.

²¹ Cfr. Karpov, 2007.

²² Cfr. Florenskij, 2021.

²³ Cfr. Craig, 2016.

²⁴ Cfr. Mejerchol'd, 1962.

²⁵ Cfr. Kantor, 2000.

²⁶ Nason, 2015: 164.

²⁷ Cfr. Kleist, 2000.

²⁸ Che l'attore in maschera possedesse più forza di quello che recita a viso scoperto lo aveva intuito Copeau (ma con lui anche Artaud, Mejerchol'd, Brecht): la maschera consente all'attore di sfuggire meglio alle trappole del naturalismo perché è dalla maschera che riceve la realtà del suo ruolo, una personalità nuova, uno stile e un linguaggio rinnovati: «La maschera può essere il tramite verso una scena "altra", in cui riattivare e convocare forze e energie dimenticate, riscoprendo una dimensione organica del rapporto attore-spettatore» (Nosari, 2001: 169-198, 190-191).

²⁹ È la partecipazione al concorso "Beckett and Puppets" (da cui nascerà il già citato spettacolo *One Reel*), che consentirà a Zaches di riflettere sull'utilità fondamentale della maschera come chiave di accesso per poter entrare dentro il lavoro, e per amplificare il corpo e la sua energia, dispiegandone in alcuni casi le forze latenti.

zione dei personaggi, consente loro, attraverso il ritmo, di approdare a nuovi paesaggi visivi, di plasmare il corpo fino a renderlo una scultura in movimento, così da giungere allo «spettacolo per lo spettacolo»³⁰.

Introiettata la lezione della marionetta, a partire dal 2013, Zaches entra in fecondo contatto con la storia di Collodi lasciandosi sedurre dal proteiforme Pinocchio, pronto a deflagrare anche nel loro immaginario³¹. Il ragazzo di legno, ancora una volta, risponde alla chiamata del palco, oltre il testo.

III. PINOCCHIO, OLTRE LA MASCHERA

Quello che, a prima vista, si sarebbe potuto benissimo scambiare per un pezzetto di legno tutto contorto [...] era, in effetti, un bimbo deforme, alto sì e no due spanne. Il mostriciattolo si rotolava sull'erba mugolando. [...] Chi può salvare dal suo destino un essere così mostruoso e infelice? Solo una fata un po' avventata, che crede nel potere dello scambio.³²

Comincia così la fiaba di Hoffmann che ha un sapore iniziatico non solo per quel nome usato come marchio di fabbrica, ma anche per l'incontro di Zaches con Pinocchio. Pinocchio e Zaccheo sono corpi eterogenei, entrambi immaginati come corpi nuovi. La loro «struttura di compromesso»³³ consente a entrambi di trasformarsi giungendo a rappresentare, nella propria storia, la metamorfosi tipica dell'età contemporanea, una metamorfosi che si ripercuote al di fuori del testo.

Ci piace pensare dunque che l'opera di Collodi fosse collegata *ab origine* alla vicenda artistica di Zaches che a essa dedicherà due performance (tra cui la versione russa da cui tutto prende avvio) e un adattamento in chiave orientale del prequel di *Pinocchio*, frutto di un laboratorio di creazione (*Pinocchio. Un capriccio giapponese*³⁴). Fasi complementari l'una all'altra.

³⁰ Givone, in *Lo Gatto*, 2014.

³¹ Dal lavoro fatto su Pinocchio nascerà la *Trilogia della fiaba*. Nel 2018, infatti, sarà il turno di *Cappuccetto Rosso*, finalista al premio In-Box Verde 2019. La Trilogia si chiude nel 2021 con *Cenerentola*, spettacolo vincitore del bando di produzione Toscana Terra Accogliente, l'Eolo Awards 2022 come Migliore novità di teatro ragazzi, *Cenerentola* ha ottenuto il premio Migliori Attori all'Int. Theatre Festival VALISE di Lomza (Polonia, 2022), Miglior Spettacolo, Migliore Regia, Migliori Attori all'Int. Children's Theatre Festival di Subotica (Serbia, 2022) e il premio come Miglior Spettacolo per la giuria dei bambini e Miglior Disegno Luci per la giuria dei professionisti al 56° PIF - International Puppet Theatre Festival di Zagabria (Croazia, 2023).

³² Hoffmann, 1922: 6.

³³ Asor Rosa, 1995: 879-950.

³⁴ Si tratta di un *divertissement site specific* del 2014 presso il Giardino della casa del Tè di Certaldo e parte di un progetto, *Pinocchio XII*, a cura de I Macelli No Theater. Zaches incontra nuovamente i suoi temi prediletti e rilancia la loro (ri)esplorazione dell'arcaismo e dell'ancestrale: Pinocchio, la mitologia e il teatro giapponese (Teatro Nogaku e Kabuki) e a partire dal quesito "da dove viene il ceppo magico da cui Geppetto scolpisce Pinocchio?" traduce in scena il prequel di *Pinocchio*. Qui il punto di partenza, generato dal coro, è la leggenda nipponica della Kitsune, la volpe dai poteri magici che costituisce l'alter ego della fatina collodiana. Un tronco vagabondo viene trasportato fino davanti alla casa del tè che rappresenta la casa di Geppetto, lì termina la vicenda che noi però sappiamo essere solo l'inizio.

Il primo studio dello spettacolo, *Пинокио-Pinocchio*³⁵, nasce nel 2013 su commissione del Festival Internazionale di Teatro di Figura “Petruska the Great” di Ekaterinburg. La prima traduzione de *Le avventure di Pinocchio* in russo, comparsa a puntate sulla rivista illustrata per bambini «Zaduševnoe slovo» nel 1906 a opera di Kamill Danini, era assai fedele al racconto di Collodi, sia nella trama generale sia nei singoli episodi. La versione più famosa per i russi era, però, quella del 1935 di Aleksej Tolstoj dal titolo *Zolotoj ključik, ili Priključenija Burattino (Il compagno Pinocchio)*, che di fatto aveva trasformato *Pinocchio* in una fiabesca metafora comunista in cui il burattino, adattandosi all’ambiente in cui vive, rimane tale e decide di aprire un’impresa teatrale con Malvina (ad aiutare il protagonista non era una fata ma una pletora di marionette). L’intento del Teatr Kukol’ era, tuttavia, quello di portare in Russia la versione originale, e così dopo sei mesi di preparativi in Italia e un mese in Russia (per lavorare all’allestimento dello spettacolo con i sei attori stabili del Teatr Kukol’), *Пинокио-Pinocchio* debutta pur non senza polemiche di chi avrebbe preferito la più rassicurante versione di Tolstoj.

È questa la prima occasione in cui la compagnia si confronta con il testo di Collodi al di là della sua «classica immagine»³⁶ per ritrovarvi temi e atmosfere congeniali al proprio percorso di ricerca.

L’universo di Collodi ci ha consentito di sondare possibilità espressive nuove per il linguaggio della compagnia e, primo tra tutti, l’uso della parola, senza rinunciare però alla cura estetica e drammaturgica nella scena, nelle luci, nel suono/musica e nel movimento degli attori. *Pinocchio*, nella sua versione originale, ha atmosfere e immagini in grado di esaltare il linguaggio della compagnia, crudo e talvolta violento, ma al tempo stesso anche poetico, leggero e ironico.³⁷

Misurarsi con una suggestione letteraria³⁸ permette alla compagnia di ritrovare in *Pinocchio* lo strumento in grado di mostrare loro alcuni degli aspetti relativi all’attorialità, al rapporto con la scena e a quel taglio *noir*³⁹ che sarà ampliato nella versione italiana del 2015 (dedicata a Nikolaj Karpov)⁴⁰.

Pinocchio dunque li conquista, facendo superare loro ogni riserva tanto che,

³⁵ *Пинокио-Pinocchio* (co-produzione 2013 tra Zaches Teatro e Teatr Kukol’ di Ekaterinburg – ministero della Cultura della regione di Sverdlovsk – Russia): premio Miglior Scenografia a Francesco Givone alla VII edizione dell’International Festival Great Petrushka di Ekaterinburg (Russia) – 2014; Miglior Spettacolo per il Premio Arlekin di San Pietroburgo (Russia) – 2015; premio Miglior lavoro scenografico a Francesco Givone al Festival Nazionale di Teatro di Figura (Russia) – 2016.

³⁶ Gramegna, in Lo Gatto, 2014.

³⁷ Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:58.

³⁸ Nel *Faustus Faustus*, spettacolo del 2008, ispirato al personaggio nato nel XVI secolo, i precedenti letterari venivano volutamente appena evocati.

³⁹ Cfr. Monaco, 2014.

⁴⁰ *Pinocchio* (produzione 2013/2014), liberamente ispirato a *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi. Dedicato al Maestro Nikolaj Karpov. Miglior allestimento scenico a Francesco Givone e Miglior attrice protagonista a Giulia Viana (nel ruolo di Pinocchio) al XXII International Festival of Children’s Theatres di Subotica (Serbia); finalista al premio In-Box 2015; premio Amico Pinocchio 2017 della Fondazione Carlo Collodi.

una volta tornati in Italia, decidono di dare un seguito all'esperienza russa. Se prima dell'esperienza nel teatro uralico la compagnia aveva utilizzato raramente la parola come portatrice di significati, preferendo piuttosto la sostanza fonica e la fisicità dei suoni umani, grazie a Collodi può sperimentarsi in scena con l'uso di una lingua che reca già in sé un certo dinamismo dell'azione. Il testo a cui guarda la compagnia, sia per l'esperienza russa sia per quella italiana, deriva dalla ricomposizione di tutti gli episodi nell'edizione del 1883 (Editore Paggi di Firenze): *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, in cui Collodi apporta qualche ritocco al testo e che, soprattutto, presenta l'inversione di titolo e sottotitolo, rilevatore della fama raggiunta dall'eroe-personaggio. Per il progetto italiano, seguendo il rispetto della linearità narrativa e del linguaggio originario, infarcito di toscanismi e motti, Luana Gramegna, dramaturg, regista e coreografa dello spettacolo, conduce un'operazione di riduzione più che una vera e propria rielaborazione dell'originario. Inoltre, se per la versione russa avevano potuto contare su sei attori in scena optando per la compresenza su uno stesso piano di realtà degli attori con ombre, pupazzi e oggetti, nella versione italiana, per motivi economici e produttivi, gli attori sono tre e scompariranno pupazzi e oggetti.

Nelle interviste e nei materiali sugli spettacoli non compaiono citazioni esplicite a precedenti teatrali, se non con riferimento al *Pinocchio* di Bene (quel *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza* del 1998, da cui Bene ricava, nel 1999, un'edizione televisiva), che riesce a penetrare il loro immaginario.

Optando per un ribaltamento del punto di vista, Gramegna fa iniziare quest'atto unico all'interno del teatrino ottocentesco di Mangiafuoco. L'unica differenza è che qui gli attori si fanno marionette (nel testo recitavano marionette vere), dando vita con i loro corpi e le loro voci alle straordinarie maschere in cartapesta realizzate da Francesco Givone (che cura anche i costumi)⁴¹. Alla Fata turchina – destabilizzante marionetta-carillon che, come manovrata da un burattinaio, si muove sulle note del *Piano Trio no. 2* di Franz Schubert – è affidato il compito di introdurci alla vicenda di Pinocchio (come accadeva nel *Pinocchio* di Bene del 1998). Il burattino è collocato già sul palcoscenico, dentro una grande cassa di legno, resa ancora più realistica dal suono di cigolii registrati:

Qui comincia aprite l'occhio l'avventura di Pinocchio. Burattino famosissimo per il naso arcilunghissimo.

Lo intagliò mastro Geppetto falegname di concetto che schivando i colpi bassi gli insegnava i primi passi. Ma Pinocchio infila l'uscio, "Salve" strilla, "io me la sguscio". E Geppetto invan minaccia, "Torna subito, birbaccia". Di ritorno alla casetta trova il grillo che l'aspetta, "Brutta fine presto o tardi tocca ai discoli bugiardi". "Un grillaccio!" fa il monello, "parla un po' con il mio martello". Ma per le sventure a frotta, pentito è della condotta. Giura quindi il burattino, abbracciando il suo babbino. "Cambio vita, a scuola vo, giorno e notte studierò". Ma alla scuola si capisce, il teatro preferisce.⁴²

⁴¹ Preziosa in tal senso la testimonianza sul suo lavoro, consultabile attraverso la video intervista al link: <https://informatorecoopfi.it/blog/foyer/le-azioni-del-teatro-guardare> (ultimo accesso: 20 febbraio 2024)

⁴² Fata, *Prologo*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

Dalle battute della Fata – dea ex machina con una maschera che lascia libera la bocca (come in Bene), una cuffietta e delle lunghissime trecce turchine – prende forma un Pinocchio-acrobata, dalla voce squillante e dalla risata contagiosa, la quale gli fa assumere un’intonazione infantile che tende al grottesco, secondo una cifra ricorrente nell’estetica di Zaches. L’iconografia richiama alla mente il burattino di Carlo Chiostri con la casacca da clown bianco e la gorgiera, un po’ Arlecchino, un po’ Pinocchio beniano. Si tratta di un Pinocchio iperattivo, quasi nevrotico, che corre all’impazzata dando vita a esplosioni vocali che rimarcano le sue angosce, amplificate in un continuo contrasto rispetto al gesto spezzato, alla postura impedita; un Pinocchio in continua fuga dal proprio stesso collocarsi sulla scena, un *tradire* incessante il proprio procedere scenico.

I buoni propositi che declama vengono quasi immediatamente dimenticati quando si lascia catturare dal richiamo del Gran Teatro dei burattini, spazio che, lo ricordiamo, Manganelli inseriva nel luogo in cui vigono le regole della finzione, in quel “c’era una volta” abitato da protagonisti che non sopravviverebbero al di fuori di esso: «accogliendo la regola del “come se”, i burattini [vi] recitano una finta metamorfosi»⁴³. Arlecchino, nel chiamare a sé Pinocchio, infrange la barriera della finzione e sospende la recitazione di fronte al pubblico, «la gente vera»⁴⁴. Pinocchio partecipa così allo spettacolo unendosi alle altre marionette giacché per poter andare avanti deve prima regredire fino alle origini e tornare all’albero magico da cui proviene. Alla fine dell’episodio nel teatro di Mangiafuoco, Pinocchio è l’unica maschera ad avere la possibilità di uscire per proseguire le proprie avventure tra le pagine del libro di Collodi e sulle scene di Zaches.

Perno della narrazione, la Fata-dea è, in un passaggio successivo, «una buona mamma» che dà la medicina a Pinocchio, il quale nel frattempo è scampato al piano stravagante del Gatto e della Volpe. Quando, nel momento dell’impiccagione e della successiva salvezza (la celebre cesura del capitolo XV) sarà la Fata a essere richiamata in vita dal burattino, i due personaggi stabiliranno un patto di cooperazione:

F – Pinocchio! (*mette il libro aperto sul baule*) tu mi ubbidirai e farai sempre quello che ti dirò io

(*arrabbiata lo rimette a sedere e gli indica dove leggere*).

P – (*Leggendo sillabando*) Volentieri, volentieri!

F – (*Soddisfatta!*) Domani comincerai con l’andare a scuola.

P – ...oramai per andare a scuola mi pare un po’ tardi...

F – Nossignore! Per istruirsi e per imparare non è mai tardi.

Pinocchio svogliato legge.

Il Pinocchio letterario fa da sfondo al personaggio teatrale cercando ripetutamente di entrare e di uscire dalla sua storia (l’incipit che Pinocchio in scena prova a leggere a fatica, liquidandolo con un «è troppo difficile», è quello del romanzo), da quel «libro cubico»⁴⁵ indicato da Manganelli, che ben si presta a rivelarsi nello spazio cubico della scena.

⁴³ Manganelli, 2002: 62.

⁴⁴ Manganelli, 2002: 62.

⁴⁵ Manganelli, 2002: 8.

P - C'era una volta un Re! Dissero i miei piccoli lettori. No, ragazzi, vi sbagliate, c'era una volta un pezzo di legno, uff (*borbotta*)

F – Che cosa brontoli tra i denti?

P – Questo libro non mi piace.

F – Ah no? E perché?

P – Perché è troppo difficile (*mi par fatica*).

F – Ragazzo mio, (*chiude il libro con il naso di Pinocchio dentro*) quelli che dicono così

finiscono quasi sempre male (*lo lascia andare e prende il baule da una parte*).

L'ozio, su, per tua regola è una malattia bruttissima (*lo chiama a prendere il baule dall'altro lato, spostano il baule*) e bisogna guarirla subito. (*si avvicina a Pinocchio*)

Guai a lasciarsi prendere dall'ozio! (*gli porge il libro aperto e gli indica dove leggere*).

Pinocchio legge e poi viene in avanti ripetendo.

F - Capito Pinocchio?

Pinocchio chiude il libro e avanza verso il pubblico

P – L'ozio è una malattia bruttissima

P e F – e bisogna guarirla subito

P – Capito ragazzi?

F - (*lo tira a sé*) Guai a farsi prendere dall'ozio!

Musica

La fata esce girando su stessa con movenze da marionetta. Ripetendo “Guai! Guai”.⁴⁶

Gramegna sottolinea l'ammonimento pedagogico già presente in Collodi facendo rivolgere la battuta in direzione del pubblico che, nei loro spettacoli, è sempre quanto più ampio possibile. Ma i buoni propositi del burattino che vuol diventare ragazzo durano poco e la comparsa di Lucignolo, presenza muta (è Pinocchio a proferire le sue battute, continuando a leggere dal libro, mentre il ragazzo fa rimbalzare una palla a terra creando il ritmo della lettura), determina una nuova avventura. Il *Pinocchio* di Zaches procede per sintesi fulminanti, sorvolando episodi memorabili.

Per i personaggi in scena Gramegna estrapola pochi tratti caratterizzanti, solo quando serve e solo per il tempo necessario alla propria visione, siano essi evocati con la parola o citati attraverso ombre e proiezioni (il grillo, ad esempio, compare come una voce fuori campo mentre alle spalle di un disperato Pinocchio viene proiettata la sagoma della Fata-ombra del Grillo Parlante). Grande assente è Geppetto evocato e invocato dall'inizio alla fine dello spettacolo, rimane dietro le quinte forse per osservare la sua stessa invenzione, ma la sua assenza ci legittima a pensare a una casa in cui il burattino non vuole tornare. Dopo essere stato salvato dalla Fata e aver ricevuto la promessa di diventare un bambino vero, Pinocchio dunque preferisce farsi riassorbire dallo stato d'infanzia e d'ozio seguendo Lucignolo al Paese dei Balocchi per godere della

⁴⁶ Fata e Pinocchio, *Scena 11*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

felicità fugace di una chimera. Qui farà la conoscenza dell'omino dalla voce ridente e carezzevole che intona un canto magico. Se in Collodi la presentazione antifrastica dell'omino (la sua descrizione è ricca di dettagli: «più largo che lungo, tenero e untuoso come una palla di burro, con un visino di melarosa, una bocchina che rideva sempre e una voce sottile e carezzevole, come quella d'un gatto, che si raccomanda al buon cuore della padrona di casa»⁴⁷, sottolinea la natura doppia dell'uomo, seducente ma spietata, anche nel *Pinocchio* di Zaches i tratti della maschera (dai capelli scuri, impomatati, con un 'tirabaci' sulla fronte), la voce e soprattutto la violenza latente ci restituiscono un'immagine sgradevole carica di quell'animo oscuro che, come ci ricorda Calvino, «sarebbe piaciuto a Hoffmann»⁴⁸.

Nel Paese dei Balocchi tutto ha il sapore della festa di piazza con giochi, baccano e teatrini di tela ma anche un che di demoniaco. Non è un caso che due dei tre termini con cui Collodi tira le somme della sua descrizione del Paese abbiano pertinenza infernale: «insomma un tal *pandemonio*, un tal passeraio, un tal baccano *indiavolato*...»⁴⁹. E lì Pinocchio si trasforma in asino, animale che nella cultura popolare rappresenta gli istinti più bassi insieme al maiale.

O – Gentile pubblico, solo per voi e solo per questa sera, qui in questo bellissimo teatro uno spettacolo spettacolare, sensazionale, uno spettacolo irripetibile! Pinocchio!

Pinocchio spunta con la testa da asino.

Frustata

Pinocchio entra in scena con un salto.

O - Pinocchio!

Cammina in avanti.

Al passo!

Al trotto!

Al galoppo!

Frustata

O – un applauso a questo ciuchino di legno.⁵⁰

Pinocchio calca la scena teatrale per la seconda volta (in maniera meno spettacolare rispetto all'episodio del teatro di Mangiafuoco, vista anche la grande testa d'asino che indossa), ma con la consapevolezza del proprio stato degradato nonostante la presentazione altisonante. In questa scena si compie il ricongiungimento con la figura della Fata che è presente allo spettacolo. Qui, tuttavia, Pinocchio è già conscio della sua condizione e il gioco dell'esibizione esce presto dai confini del gioco, diventa un "essere giocato" che confina con la morte.

Nelle ultime due scene Gramegna segue la storia così come nel romanzo: quando viene gettato in mare Pinocchio nuota (e dietro di lui si illumina il cerchio luminoso a luna della fatina); poi vediamo il pescecane e il ritrovamento

⁴⁷ Collodi, 1883: 126.

⁴⁸ Calvino, 2016: 174.

⁴⁹ Collodi, 1883: 130, corsivo mio.

⁵⁰ Omino di burro e Pinocchio, *Scena 14*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

di Geppetto («O babbo mio! Finalmente vi ho ritrovato, ora poi non vi lascerò più, mai più!»⁵¹). È però alla fine, verso cui la narrazione avanza ormai con chiarezza, che si rivela il senso del percorso zachesiano. Nella scena conclusiva, infatti, la Fata, vera burattinaia dello spettacolo, accompagnata dalla musica dello stesso carillon iniziale, ripone un Pinocchio esanime all'interno della cassa e, in un ultimo e silenzioso gesto che è quasi una carezza, gli sfilava la maschera dal volto. Nel *Pinocchio* di Zaches c'è un'esposizione di più piani narrativi (e semiotici) sovrapposti: il senso di morte, di violenza, d'ignoto che di fatto Collodi sintetizzava in immagini dentro un'epica completamente espressionista rivive nelle inquietanti scene.

Nelle indicazioni della compagnia lo spettatore, laddove possibile, dovrebbe essere chiamato ad accomodarsi direttamente sul palcoscenico. Nel pensare a questa particolare configurazione, in cui palco e platea si fondono in un luogo unico (alla mente sovviene la poetica del *tréteau*), chi assiste allo spettacolo sente ancora di più di far parte di quella finzione che è il grande gioco del teatro. Luoghi, immagini, personaggi della fiaba costituiscono, infatti, la memoria di una cultura condivisa con il pubblico. In *Pinocchio* il fantastico si contamina con la narrazione del quotidiano e del familiare, mostrando il volto oscuro in esso celato e suscitando nello spettatore quel sentimento che, come analizzato da Freud, trova un profondo radicamento nel rapporto che l'essere umano ha con la vita⁵²: «la letteratura fantastica dispone di molti più mezzi, che non la vita, per creare effetti perturbanti. Lo scrittore di narrazioni fantastiche gode, tra molte altre libertà, della facoltà di scegliere il proprio mondo di rappresentazioni, così da riprodurre la realtà consueta o da discostarsene come meglio gli piaccia»⁵³.

Le vicende collodiane vengono tradotte da Givone (sue scene e luci), in un raffinatissimo dispositivo audiovisivo: una scena spoglia, di desolato cromatismo sabbioso contrapposto al porpora del sipario sul fondale, aperto per la proiezione di ombre, esplicita evocazione teatrale. Il tappeto sonoro e le musiche originali di Stefano Ciardi trascinano lo spettatore per un'ora in un caleidoscopio straniante e densamente stratificato. Del resto, la cura minuta d'acustica e musiche è fra i nuclei principali della ricerca della compagnia. Sono, come detto, tre i performer in scena: Gianluca Gabriele, Amalia Ruocco, Enrica Zampetti. A eccezione di Pinocchio (Ruocco), conteso tra meccanicità marionettistica e svolazzi da comico condiscendente, gli altri due corpi si alternano ricoprendo i ruoli degli antagonisti (Fata Turchina, Gatto, Volpe, Mangiafuoco, Omino di Burro, Lucignolo, Assassini, Coniglio e Becchino), con cambi repentini di maschera (progettate e disegnate da Givone con lo scopo di ottenere il massimo grado di armonia con il movimento del performer) e abito nonché con passaggi da un registro vocale a un altro (che li vedono giocare anche con l'italiano e il dialetto), generando un interessante e perturbante cortocircuito tra l'elemento umano e l'alterità tradotta in scena dalla marionetta⁵⁴.

⁵¹ La battuta coincide con l'originale collodiano (cfr. Collodi, 1883: 155).

⁵² Cfr. Cristini; Pasqualicchio, 2018.

⁵³ Freud, 2006: 247.

⁵⁴ Pier Giorgio Nosari ci ricorda che: «la suggestione totemica, da feticcio, delle figure animate evoca forze nuove, che si offrono all'artista e al teorico come un eccezionale materiale grezzo da manipolare, combinare in forme rinnovate, raffinare in modi inusitati» (Nosari, 2001:169).

La macchina attoriale, le sonorità di legno della scena e l'ombra grottesca del gesto si fanno punto di equilibrio della marionetta divina. È qui che il *Pinocchio* di Zaches, al pari dei manichini di Kantor, rivela la sua capacità di passare la soglia, anzi le soglie – quella tra arte e non arte da un lato e quella tra coscienza percettiva e coscienza figurale dall'altro. Quella marionetta nel baule, a fine spettacolo, che si offre in eterno alla nostra meraviglia, è lì a infrangere il confine tra il mondo della rappresentazione e quello della realtà, portandone allo scoperto la fragilità.

Riferimenti bibliografici

- Allegri, Luigi. 2001.** *La marionetta tra tradizione e utopia*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino.
- Asor Rosa, Alberto. 1995.** *Le avventure di Pinocchio*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 3, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino.
- Bianchi, Mario. 2015.** *Zaches Teatro alla ricerca di visioni trasversali. Intervista*, «Krapp's Last Post», 14 aprile.
- Bianchi, Mario. 2022.** *Il teatro ragazzi in Italia. Un percorso possibile dal 2008 ad oggi*, Franco Angeli, Milano.
- Calvino, Italo. 2016.** *Ma Collodi non esiste*, in Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi, Torino 2016.
- Catelli, Nicola; Scattina, Simona (a cura di). 2017.** *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Cipolla, Alfonso; Coluccini, Renata. 2023.** *Intrecci. Per una storia condivisa tra teatro ragazzi e teatro di figura*, SEB27, Torino.
- Cipolla, Alfonso; Moretti, Giovanni. 2011.** *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano.
- Collodi, Carlo. 1883.** *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, illustrata da Enrico Mazzanti*, Paggi, Firenze; ed. Einaudi, Torino 2016.
- Craig, Edward Gordon. 2016.** *L'arte del teatro. Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, CUE Press, Imola.
- Cristini, Monica; Pasqualicchio, Nicola (a cura di). 2018.** *La scena del Perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo*, Scripta, Verona.
- Eruli, Brunella. 2000.** *Langages croisés*, «Puck. La marionette et les autres arts», n. 13.
- Florenskij, Pavel. 2021.** *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano.
- Freud, Sigmund. 2006.** *Il perturbante*, in *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Newton Compton, Roma.
- Hamera, Judith. 1990.** *Derevo: butoh e immaginare il reale*, «High Performance», n. 13, primavera.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1922.** *Klein Zaches, genannt Zinnober*, Georg W. Dietrich München; trad. it. *Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*, a cura di Carlo Pinelli, Nottetempo, Milano 2016.
- Kantor, Tadeusz. 2000.** *Il teatro della morte*, a cura di Denis Bablet, Ubulibri, Milano.
- Karpov, Nikolaj. 2007.** *Lezioni di movimento scenico*, Titivillus, Corazzano.
- Kleist, Heinrich von. 2000.** *Sul teatro di marionette*, Il Melangolo, Genova.
- Kristeva, Julia. 2006.** *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- Lo Gatto, Sergio. 2014.** *Pinocchio, opera al nero. Una birra con Zaches Teatro*, «Teatro e Critica», maggio.
- Manganelli, Giorgio. 2002.** *Pinocchio. Un libro parallelo*, Adelphi, Milano.
- Mazzaglia, Rossella. 2016.** *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, «Acting Archives», a. VI, n. 12, novembre.
- Mei, Silvia. 2008.** *"In figura theatrum". Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali*, in Marco De Marinis (a cura di), *Rappresentazione - Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture teatrali», n. 18, primavera.
- Mei, Silvia. 2013.** *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «alfabeta2», a. III, n. 30, giugno.
- Mejerchol'd, Vsevolod Èmil'evič. 1962.** *Vi sono due teatri di marionette*, in *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1962.
- Monaco, B. 2014.** *Il côté noir delle fiabe*, «Vespertilla», a. XI, n. 5, settembre-ottobre.
- Nason, Giorgia. 2015.** *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona*, in Silvia Mei (a cura di), *La Terza Avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24.
- Nosari, Pier Giorgio. 2001.** *A volte ritornano. Maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, «Anticomoderno», n. 5.
- Orecchia, Donatella. 2016.** *Pinocchio. 1962, 1964, 1966, 1981*, «Sciami. Nuovo Teatro made in Italy dal 1963», 2 ottobre.



FUORI CAMPO

LA STORIA DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO DI PROVINCIA IN TRE MOMENTI STORICI. IL CASO DI GARDONE VAL TROMPIA

Virgil Darelli (Università Cattolica del Sacro Cuore)

GARDONE VAL TROMPIA'S MOVIE THEATRES. A CASE STUDY FOR THE EVOLUTION OF THE ITALIAN OUT-OF-THE-CITY EXHIBITION SYSTEM

The article uses a microhistorical approach to Gardone Val Trompia's movie theatres. Using archives, local newspapers and other sources, it retraces historical change in management's forms of out-of-the-city exhibitors. The aim is to highlight their radical difference: never cinema-only venues and always entangled with the local administration and civil society. Three particular moments are discussed: the origins of rural cinema among politicized mutualistic societies; the dominance of non-profit venues during the fascist era, especially those managed by Opera Nazionale Dopolavoro; the renewal and 'professionalization' in the mid-1950s. It is also discussed how the government license impacted locally on the cinemas' existence.

KEYWORDS

Film exhibition; Rural cinema; Moviegoing; Microhistory; Movie theatres

DOI

10.54103/2532-2486/22534

I. INTRODUZIONE

L'oggetto di questo articolo è una microstoria delle sale cinematografiche di Gardone Val Trompia (BS). Il "micro" in questo caso si riferisce solo alla dimensione geografica, mentre il lasso di tempo considerato spazia dalla problematica nascita dei luoghi dedicati fino al declino del cinema provinciale. I motivi di questa scelta sono due. Da un lato, la rilevanza del "paradigma indiziario" teorizzato da Carlo Ginzburg è inversamente proporzionale alla disponibilità e alla coerenza di fonti sistematiche¹: la provincia soffre di una mancanza di dati rispetto alle città (si pensi ai tamburini dei quotidiani) che rende necessario l'uso – particolarmente attento – di documenti eterogenei. Dall'altro, il vantaggio di rinunciare ad approcci più estensivi, che richiedono maggiore coerenza e comparabilità dei dati, è quello di poter esplorare diacronicamente i modi di gestione della sala cinematografica.

¹ Fanchi, 2019.

Una sala, per esistere, vive non solo del mercato del film, ma anche grazie ad amministrazioni pubbliche, associazioni di categoria, sindacati, normativa, reti di promozione e di appoggio politico². Questa concezione del cinema come istituzione sociale, per molto tempo fondata sull'esperienza del *moviegoing*, porta a un deciso allargamento delle fonti potenziali e a realizzare la centralità del contesto specifico. Un approccio "micro" ha la possibilità di mettere in questione le interpretazioni storiche troppo generali. Ad esempio, la tendenza ad associare il cinema alla città in quanto luogo della modernità è stata recentemente complicata dagli studi sul cinema rurale³.

La rappresentazione della sala che emerge dagli osservatori tradizionali (politici, associazioni di categoria, storici, statistiche) corrisponde a problemi propri dell'esercizio cittadino. In realtà, i margini geografici del sistema (la provincia) hanno corrisposto in gran parte anche a modelli di gestione marginali, nel senso di una grande presenza di locali pubblici non completamente commerciali. Una situazione che differenzia l'Europa dall'America settentrionale e rende difficile identificare con precisione la "seconda nascita del cinema", ovvero il formarsi di locali non solo permanenti, ma specificamente dedicati al cinema⁴. Le diverse forme che ha preso l'esercizio di provincia europeo nella storia rendono necessario uno sguardo che sappia distinguere tra diversi tipi di esercenti e tra diverse tipologie di luogo (dagli impresari nomadi alle associazioni mutualistiche, dalle rare sale esclusivamente cinematografiche a hotel e birrerie): in particolare, si evidenzia la forte presenza di attori non commerciali da un lato, e la dominanza di spazi multifunzione dall'altro⁵.

Le fonti utilizzate sono diverse. Per la ricostruzione della storia locale sono stati utilizzati l'archivio del Comune di Gardone Val Trompia, l'Archivio Centrale dello Stato, l'archivio della Camera di Commercio di Brescia, periodici basati a Gardone o Brescia e storiografia locale. Si è cercato di mettere in relazione la storia di Gardone con la situazione provinciale (tramite un database riguardante le sale della provincia⁶) e con la situazione nazionale (tramite i dati degli annuari SIAE e altre fonti "centrali"), recuperando il dialogo con una prospettiva più estensiva⁷. L'articolo si pone diversi obiettivi: 1. contribuire alla storia locale di Gardone Val Trompia; 2. mettere in luce tre momenti dell'esercizio di provincia che evidenziano alcune dinamiche poco conosciute riguardo grado e forme della presenza della sala in Italia; 3. mostrare il funzionamento della licenza governativa per l'apertura e la trasformazione di sale cinematografiche; 4. evidenziare potenzialità e limiti delle fonti usate e del metodo applicato, che cerca di connettere gli studi "localistici" di ambito italiano con la microstoria contemporanea translocale e la New Cinema History⁸.

² Cfr. Allen, 2006; Moore, 2013.

³ Cfr. Allen, 2008; Fuller-Seeley, 2008; Walters, 2008; Gaines, 2015; Zimmermann; Thissen, 2017; Treveri Gennari; Hipkins; O'Rawe, 2018; Neely, 2020.

⁴ Zimmermann; Thissen, 2017.

⁵ Cfr. Thissen, 2017; Thissen, 2019; Vélez-Serna, 2020; Jernudd; Lundmark, 2017.

⁶ Il database è stato costruito a partire dagli *Annuari del cinema italiano* curati da Alessandro Ferraù e integrato e corretto grazie a diverse fonti: quotidiani, Camera di Commercio, archivi comunali, elenchi di sale stilati dalla Diocesi e dalla Prefettura.

⁷ Come auspicato dalla New Cinema History, cfr. Biltereyst; Maltby; Meers, 2019.

⁸ Alcuni tra i numerosissimi esempi di storia locale: Gori, 1987; Fantina, 1988; Caneppele, 1995; Bonetto; Caneppele, 2001. Sulla microstoria contemporanea cfr. De Vito, 2019.

II. I PRIMI CINEMA?

Nella provincia di Brescia non arrivavano molti cinematografi viaggianti. Nell'archivio di Chiari, si trova una richiesta per "baraccone cinematografico" nel 1909, ma Chiari era all'epoca il centro maggiore della provincia dopo il capoluogo, in una posizione strategica. Era più consueto l'arrivo di cinematografi nei teatri locali, come succedeva in altre province⁹. A Brescia, i primi esercenti stabili venivano dal mondo dei viaggianti che si stabilivano nelle fiere e nei locali comunali, come la Crocera di San Luca. A Gardone, la prima traccia del cinema risale al 1909, quando il gestore dell'albergo Beretta chiese il permesso per una serie di dieci rappresentazioni cinematografiche da dare nel teatro omonimo¹⁰.

All'inizio del Novecento due nuovi teatri avevano sostituito i vecchi teatrini cattolici e "sociali" ed erano diventati i principali punti di ritrovo della comunità. Entrambi erano legati alle società operaie di mutuo soccorso sorte a fine Ottocento, con funzioni sia culturali che di credito cooperativo, e che erano andate politicizzandosi sempre più. La Società cattolica di mutuo soccorso aveva fatto da base per la nascita di diverse entità, tra cui la Cooperativa San Filippo. Questa era specialmente interessata alla costruzione di case popolari, ma aveva anche un ritrovo e una biblioteca; nel 1908 costruì un teatro. L'altra principale associazione era la Cooperativa solidarietà, legata al movimento socialista, fondata nel 1903, che dal 1909 gestiva la Casa del popolo. Di queste associazioni faceva parte Pietro Beretta, che aveva da poco preso in mano l'azienda di famiglia e che diventerà un simbolo dell'industria gardonese (basata sulle armi). Molto coinvolto nella vita culturale del Paese, era un amico personale del maggior esponente dei democratici liberali, Giuseppe Zanardelli, una fazione che guidava il Comune da diversi anni. Beretta fece costruire il teatro nel 1902, annesso al citato albergo, anch'esso inaugurato poco dopo¹¹. Entrambi i cinema-teatri erano molto legati alle due filodrammatiche, una dell'azienda Beretta e l'altra legata al ritrovo San Filippo.

Il Beretta mostrava saltuariamente spettacoli cinematografici, non si sa quanto spesso ma probabilmente in via sempre maggiore. Erano tipiche le serate di beneficenza. Nel 1914 ci fu una serata a favore di emigranti, rimpatriati e disoccupati. Il conduttore dell'esercizio, il già citato Dusi, rinunciò all'affitto (c'era dunque un impresario), il macchinista al compenso e la ditta distributrice fornì gratuitamente film e materiale promozionale¹². *La rassegna generale di cinematografia* segnava un cinematografo aperto tutte le settimane nel 1921¹³. Anche il San Filippo mostrava dei drammi in più parti nell'arco di uno o più giorni nei primi anni Venti¹⁴.

Questa situazione per cui i cinema erano sotto l'egida di associazioni mutualistiche politicizzate era tipica. A Breno, il più importante centro della Valle Camonica, c'era una situazione simile. Lì, durante gli anni Dieci, il circolo cattolico della città possedeva un teatro dove avvenivano saltuari spettacoli cinematografici (teatro Manzoni, di proprietà della parrocchia), promossi dal giornale

⁹ Iaccio, 2012.

¹⁰ Alessandro Dusi, lettera al sindaco, 1909 (ACGVT, b. 378, f. 34). Il nome di Dusi quale gestore dell'albergo compare in [s.n.], 1912.

¹¹ [s.n.], 1902.

¹² [s.n.], 1914.

¹³ Mattozzi, 1921.

¹⁴ Volantino pubblicitario per *Gli spazzacamini*, 1921? (ACGVT, b. 380, f. 12).

cattolico della zona. Il giornale liberal-radical (anch'esso collegato a un circolo politico-culturale) ne criticava gli spettacoli e dava notizie su altri cinema. Anche in Val Trompia, la situazione era molto tesa tra cattolici e liberali di sinistra (poi sostituiti politicamente dai socialisti, prima alleati)¹⁵. In questi teatri c'era una quantità di eventi di altro tipo: spettacoli teatrali (erano tutti chiamati "cinema-teatro"), comizi politici, filodrammatiche, recite delle scuole e moltissime conferenze (contro l'alcolismo, per la guerra in Turchia, anche accompagnate da proiezioni fisse). Molti di questi eventi erano organizzati per beneficenza. Importante fu allora il ruolo delle associazioni culturali politiche, emanazioni dei circoli cattolici o in subordine di aziende e laici. In questo contesto si inseriscono anche i teatri comunali, la cui proprietà e gestione poteva variare molto. Non mancano però indizi riguardo alla nascita di diverse sale a carattere industriale: nel 1921 sette cinema della provincia su venti totali (escluso Brescia) erano aperti tutti i giorni; nei centri maggiori (Desenzano, Darfo, Gambara, Iseo, Bedizzole) si hanno notizie di privati esercenti. Tuttavia, negli anni successivi, è ipotizzabile che la situazione per questi esercenti commerciali peggiorasse.

III. LE SALE "CULTURALI" DURANTE IL FASCISMO

La società gardonese era molto legata al tessuto culturale radical-socialista, cattolico e alle aziende ivi operanti, come la Beretta. Per questo, secondo gli storici locali, il fascismo non ebbe una rilevante presa autoctona, arrivando piuttosto con la violenza dei ras bresciani, che sfruttarono i contrasti politici esistenti.

Nel 1925-26 le associazioni religiose furono devastate e chiuse. La cooperativa San Filippo fu l'unica a salvarsi ma costretta a trasformarsi in società anonima (cioè commerciale), mantenendo la proprietà del cinema. Tuttavia restò in stretti rapporti con l'oratorio il quale, gestito da un ex caposezione del Partito popolare, fungeva da ritrovo informale per le ex cooperative. A riprova di questo rapporto, il gestore laico del cinema teatro lo concedeva alla filodrammatica dell'oratorio per una volta al mese. Per questi motivi, e perché si sosteneva con la vendita di bevande, il prefetto decise di sciogliere la casa dell'oratorio. A quel punto il vescovo protestò energicamente affermando che neanche i radico-massoni e i socialisti si erano spinti a tanto: nel 1929 l'oratorio riaprì¹⁶.

Con l'emanazione dei nuovi testi per la pubblica sicurezza (RD 1848 del 6 novembre 1926, RD 773 del 18 giugno 1931), si erano intensificati i controlli. La commissione provinciale di vigilanza era tornata (dopo aver fatto un primo e unico controllo all'apertura dei due teatri) e aveva commissionato delle modifiche. Secondo l'associazione San Filippo e il prefetto¹⁷, le autorità fasciste costrinsero il cinema a diventare un cinema oratoriale nel 1935, dopo avere ottenuto la licenza di pubblica sicurezza nel 1927 e aver quindi operato come sala pubblica dal 1927 al 1935. Nel 1935 l'appena formata Direzione Generale Cinema si era interessata alle sale esistenti, e non è da escludere che avesse dato indicazioni in merito alla rimozione della licenza alla prefettura. A quel punto la questura poté pressare gli esercenti, ora parrochiani, perché non rispettavano la programmazione di loro competenza (c'erano diverse circolari del ministero della

¹⁵ Cfr. Zucca, 1969; Fappani; Sabatti, 1984; Ghigini, 2017.

¹⁶ Fappani; Sabatti, 1984.

¹⁷ Cfr. Segretariato diocesano di Brescia, lettera alla DGS, 6 novembre 1950, in ACS, CS, f. 9077.

Cultura Popolare che indicavano quali film erano ammessi dai cinema religiosi); i religiosi si difendevano affermando di seguire le proprie gerarchie e l'usanza di decine di altri locali della zona. Inoltre, doveva essere riservato ai "parrocchiani", agli iscritti e ai familiari. Ciò si inserisce all'interno di un conflitto ben più ampio, interno agli organi governativi. C'era infatti una resistenza deliberata da parte del ministero dell'Interno alle ambizioni di controllo del Minculpop, che si traduceva in un lassismo da parte dei prefetti nell'applicare le nuove direttive: si adduceva il carattere saltuario, privato, o l'assenza di legami con l'ACI, per non applicare le norme autorizzative della Direzione Generale Cinema alle sale cattoliche e di usare il meno possibile il nuovo nullaosta, ad esempio evitando di applicarlo ai rinnovi di licenze già concesse¹⁸.

Nonostante il cinema ora risultasse intestato al sacerdote Francesco Rossi e apparisse sotto la dicitura "cinema-oratorio", fece comunque richiesta per ottenere il nuovo nullaosta di competenza del ministero della Cultura Popolare (istituito con RDL 3 febbraio 1936, n. 419). L'unione provinciale degli industriali chiese quindi al podestà di Gardone le informazioni necessarie, tra cui il numero degli abitanti del paese e le loro possibilità commerciali (risposta: erano occupati circa 5000 operai su 6586 abitanti). Non fu però concessa l'autorizzazione per spettacoli teatrali¹⁹. Nello stesso periodo furono negati i permessi alle compagnie viaggianti, che a loro volta si lamentavano del monopolio dei dopolavoro fascisti²⁰. Tra le finalità del nuovo nullaosta centrale, infatti, vi era, oltre alla limitazione delle sale alle necessità della popolazione, la volontà di separare cinema e teatro e limitare i locali misti. In quel momento si trattava di un locale di 16 x 8 metri, con 220 posti in platea e 80 nella loggia, tutti di sedie di ferro o legno ribaltabile. Storia diversa fu quella del cinema-teatro Beretta. Il gestore chiese la licenza nel 1928 sia per rappresentazioni teatrali che cinematografiche. Anch'esso risulta essere stato accuratamente visitato dalla commissione vigilanza sia nel 1928 che nel 1932, come il San Filippo, e anch'esso risultava privo, ancora nel 1942, di licenza per rappresentazioni teatrali. Nel 1928, però, il teatro Beretta era passato in gestione all'OND²¹, un ente nato nell'ambito del sindacalismo fascista che ambiva a gestire il tempo libero degli italiani. Non riuscendo a realizzare le proprie ambizioni corporative (obbligare i datori di lavoro a partecipare all'assistenzialismo), si limitò a prendere il controllo dei locali culturali, spesso costretti dai prefetti, specie nel Nord Italia. I locali OND potevano essere aziendali (ma a volte i dopolavoro delle aziende erano inquadrati nell'ente solo formalmente), o, più spesso, comunali (o rionali o rurali), cioè non legati a una realtà produttiva ma all'amministrazione locale. Nel caso di Gardone, l'OND comunale prese in gestione il cinema-teatro dall'azienda (secondo Beretta era in affitto, secondo i funzionari concesso gratuitamente).

Il ruolo filantropico e il coinvolgimento di Pietro Beretta nelle attività cittadine fu in qualche modo ereditato dalla nuova gestione. L'OND di Gardone aveva costituito un "ente di educazione sociale" che racchiudeva l'esercizio del campo sportivo, del cinema, della biblioteca, del corpo musicale, prendendo così

¹⁸ Ad esempio cfr. DGPS al ministero della Cultura Popolare, 4 febbraio 1942, in ACS, ministero dell'Interno, DGPS, div. amm. e soc., b. 952, f. 7.

¹⁹ Lettera dal podestà al parroco, 22 maggio 1940, in ACGVT, b. 711, f. 3,4.

²⁰ Corrispondenza tra il podestà e il capocomico Ottavio Carrara, 1941, in ACGVT, b. 706, f. 4.

²¹ [s.n.], 1938: 5.

il posto dei precedenti enti culturali privati (tranne le attività dell'oratorio, che formava una sorta di isola autonoma e limitata). L'ente aveva incamerato tutti i beni mobili dei diversi corpi e si sosteneva con gli introiti del cinema Beretta e con le quote dei soci e le donazioni. Questi ricavi venivano così spartiti: 20% alla sezione sportiva, 20% al corpo musicale, 13% alla biblioteca, 37% al consiglio di amministrazione per "manifestazioni varie impreviste e straordinarie", 10% per l'aumento di patrimonio²². Il Beretta era grande 3,60 x 8,5 metri, aveva all'epoca 180 posti. Nel 1941, aveva anche una galleria con 80 posti e sedili ribaltabili, di cui una parte imbottiti. C'era infatti stato un restauro che il giornale enfatizzava come parte di un grande piano di ammodernamento: costruzione di strade e di dopolavoro aziendali nelle fabbriche (probabilmente non affiliati all'OND)²³.

Se si guarda ai comuni della provincia di Brescia più simili a Gardone, si vede che non era scontato avere un cinema: il 48% dei comuni con una densità compresa tra 200 e 500 ab/km² e il 23% di quelli con più di 5000 abitanti erano sprovvisti. Guardando alla stessa fascia di densità, solo il 13% aveva più di una sala e ben il 31% aveva *solo* un locale OND. I cinema religiosi erano quasi il 20% di tutte le sale, ma poco spesso erano l'unica sala presente (la situazione cambia se si considerano le frazioni come centri abitati autonomi)²⁴. Secondo l'almanacco del 1942²⁵, più della metà di tutte le sale della provincia, anche senza contare i locali religiosi, aveva carattere non industriale; questo non significa che fossero di bassa qualità; anzi, la maggioranza delle sale rientranti nella terza categoria²⁶ (tra cui il Beretta), cioè le migliori all'infuori della città, erano sale comunali, aziendali, OND o della GIL. A livello nazionale, la percentuale di sale non industriali era inferiore, a causa della strutturale debolezza degli enti culturali al Sud, ma superava comunque il 20%. Si può ipotizzare allora che l'aumento delle sale negli anni Trenta fosse dovuto anche a questa dinamica²⁷. Queste tipologie di sala erano ormai considerate cinema a tutti gli effetti; tuttavia operavano ancora soprattutto i festivi. Il regime aveva infatti ipotizzato di rendere obbligatoria la presenza di cinema in tutti i centri sopra i 2000 abitanti, concedendo sgravi e facilitazioni, ma le intenzioni si scontrarono con la realtà: i piccoli esercenti continuavano a essere in perdita durante i feriali, oberati dai costi di noleggio, di trasporto della pellicola, dalla tassa erariale e dai balzelli dovuti al Luce per i film obbligatori e

²² Statuto dell'ente di educazione sociale aderente all'OND, s.d., in ACGVT, b. 827, f. 3.

²³ [s.n.], 1930: 30; [s.n.], 1933: 7.

²⁴ Dati del database bresciano.

²⁵ [s.n.], 1943.

²⁶ Le categorie erano così destinate: *extra*, distinte per costo, attrezzatura, condizioni tecnico-igieniche, arredamento e che proponevano film di prima visione assoluta (non ce ne furono mai a Brescia); *prima*, per le sale di prima visione in città dove esista almeno una sala di quarta categoria, arredate con eleganza e signorilità, provviste di moderni impianti tecnico-igienici e sistemazione acustica; *seconda*, sale di seconda visione assoluta in città dove sono presenti cinema di prima categoria e cinema di visione inferiore, che siano anche distinte da altri locali di pari visione per centralità di ubicazione, modernità e ampiezza dei locali e, "specialmente", per l'entità degli incassi. In ogni città capoluogo di provincia sarebbe dovuta esistere almeno una sala di seconda categoria, in caso di assenza di prima categoria; *terza* e *quarta*, tutte le sale che non possono appartenere alle categorie superiori o alla quinta, a causa delle loro caratteristiche di ordine di visione, incassi, prezzi, attrezzatura tecnica e decoro; la *quinta*, invece, era riservata ai centri rurali (comuni in cui la maggior parte della popolazione sia sparsa nella campagna) dove esistesse una sola sala, con attività massima di due giorni a settimana e con un incasso inferiore a un certo ammontare ([s.n.], 1941).

²⁷ Cfr. [s.n.], 1936a; [s.n.], 1939; SIAE, 1942.

alla SIAE per i diritti musicali²⁸. Su *Cinemundus* un esercente dopolavorista raccomandava il doppio programma della domenica piuttosto che due spettacoli uguali sabato e domenica²⁹.

Entrambi i cinema di Gardone continuarono a ospitare manifestazioni di propaganda, recite della filodrammatica, cerimonie e comizi politici, o giornate di proiezioni di documentari. Al contrario, Brescia era dominata dai cinema commerciali (dove i tre locali di prima categoria erano monopolizzate dall'ente statale ENIC) e dai locali religiosi (oratori e istituti/collegi).

Durante la Repubblica Sociale Italiana, il titolare della licenza del cinema Beretta, Aldo Corain, iniziò a figurare come rappresentante del dopolavoro aziendale e non più dell'OND. Un funzionario definì illegale, in una lettera ai dirigenti del partito e dell'OND, questo trapasso di gestione (nella lettera tra l'altro si ammette il diritto all'affitto da parte di Beretta). Inoltre segnalava la proposta dell'azienda di versare una parte degli utili al Comune, richiesta liquidata come "elemosina". La disputa fu risolta dopo la guerra tra l'ente comunale, ora ENAL, e la ditta. Dato che il Comune aveva contribuito all'acquisto di attrezzatura e alla ristrutturazione, si decise che Beretta, oltre a pagare una somma una tantum, avrebbe devoluto il 55% degli utili al Comune, così spartiti: 20% all'ECA, 15% al campo sportivo, 10% al corpo musicale e 10% alla biblioteca. In cambio il cinema tornava al dopolavoro aziendale (anch'esso aderente all'ENAL)³⁰. Lo stretto rapporto tra il cinema e l'amministrazione locale segnava una continuità con i periodi precedenti.

IV. IL RINNOVAMENTO DEGLI ANNI CINQUANTA

Nel frattempo aveva aperto anche un cinema teatro parrocchiale nella frazione di Inzino, almeno dal 1943. Un richiamo del 1951 ai tre cinema segnala il grande affollamento delle sale. Le file venivano paragonate a quelle per il pane durante la guerra³¹. C'era stata persino un'arena estiva nel 1947 tenuta dal PCI nel cortile della scuola³² (aveva aiutato il fatto di avere una giunta socialcomunista).

Il San Filippo aveva solo 236 posti, il Beretta 270. Serviva un rinnovamento generale: ampliamento degli spazi, locali dignitosi, servizi igienici adeguati. Queste furono le motivazioni addotte dalle richieste di autorizzazione per le nuove sale. La prima fu trasmessa il 2 dicembre 1949 dalla società San Filippo al sottosegretariato per lo Spettacolo per l'ampliamento fino a 660 posti e la trasformazione in locale commerciale. Essendo un locale misto, la divisione teatro del sottosegretariato richiese una domanda separata. La legge aveva appena stabilito il limite di 12-20 abitanti per posto cinema, e di 20-30 abitanti per posto cinema parrocchiale³³. La domanda indicava l'esistenza di 500 posti per 7000 abitanti. La sala di Inzino non veniva considerata (le frazioni distanti almeno 2 chilometri potevano infatti essere considerate separatamente), ma gli abitanti della frazione (circa 2000) erano invece inclusi nel conteggio. A luglio 1950 venne concesso

²⁸ Cfr. [s.n.], 1936a; Brunetti, 1936.

²⁹ [s.n.], 1936b.

³⁰ Verbale di compromesso per la gestione del cinema-teatro Beretta, 26 ottobre 1945, in ACGVT, b. 827, f. 3.

³¹ Comune, "Sovraffollamento dei luoghi di pubblico spettacolo", 15 febbraio 1951, in ACGVT, b. 827, f. 3; [C]orvi, 1953a: 2.

³² Comune, "Proiezioni cinematografiche nel cortile delle scuole elementari del capoluogo", 18 luglio 1947, in ACGVT, b. 711, f. 3.

³³ DPCM, 14 aprile 1950. GU 20 aprile 1950, n. 92.

l'ampliamento fino a 350 posti, esattamente sul limite inferiore stabilito per i cinema parrocchiali: evidentemente i posti parrocchiali e industriali erano conteggiati separatamente. Fu infatti negata la trasformazione in sala industriale³⁴. C'era però un altro motivo dietro questa decisione.

Era nel frattempo arrivata un'altra richiesta. Nello stesso dicembre 1949, Ermenegildo Giandoso, proprietario di una fabbrica dismessa, aveva fatto approvare dal Comune un progetto di riconversione in cinema (al progetto partecipavano anche i Quillieri di Brescia, che stavano per diventare i maggiori esercenti cittadini). Il Comune, che evidentemente aveva voce in capitolo prima ancora dei procedimenti formali di pubblica sicurezza e del governo, aveva valutato anche una seconda offerta venuta dalla Kine Film di Brescia, che gestiva i cinema Moderno e Brixia. Questa offerta era ancora migliore, dato che l'area costruita sarebbe stata in centro e la società si era impegnata a dare alle istituzioni comunali (biblioteca ecc.) il 10% degli utili. Fu però accolta la richiesta di Giandoso perché più concretizzata³⁵. L'8 maggio la Prefettura trasmise la domanda alla Presidenza del Consiglio notando immediatamente che il limite dei posti cinema sarebbe stato superato. San Filippo fece ricorso per la propria pratica, con il parere favorevole della Prefettura, dell'ACEC e del segretariato diocesano per il cinema. Il punto centrale era la trasformazione forzosa in sala parrocchiale avvenuta durante il fascismo. Chiedeva quindi ciò che le era stato tolto: la licenza a operare in modo completamente pubblico. Intanto il sindaco di Gardone era impaziente per l'inizio dei lavori del nuovo cinema industriale, ma Giandoso stava effettivamente aspettando il nullaosta. Secondo lui, il blocco era attribuibile alla curia di Brescia, che si stava interponendo tramite Giovanni Battista Montini (futuro papa valtrumlino, dislocato presso la segreteria di Stato vaticana), nonostante egli avesse trovato un accordo con il prevosto di Gardone. , nonostante egli avesse trovato un accordo con il prevosto di Gardone. Il sindaco di parte socialcomunista scrisse al deputato Italo Nicoletto chiedendo un aiuto, oltre che ad Andreotti stesso³⁶. Nel fascicolo del sottosegretariato, un appunto diceva di portare particolare attenzione perché così era stato chiesto dal segretario particolare dell'onorevole Giovanni Gronchi. Un appunto nel fascicolo del San Filippo raccomandava ugualmente di porre particolare premura alla pratica.

Ma ciò che realmente bloccava le due pratiche era la trattativa tra AGIS e ACEC, rappresentanti rispettivamente gli esercenti industriali e cattolici, in seno alla commissione paritetica nazionale, quindi al di fuori della portata degli attori coinvolti. La commissione si espresse il 4 giugno 1951 e decise di concedere l'ampliamento fino a 650 posti al San Filippo (ma ancora negando la licenza industriale) a patto che fosse autorizzato il cinema di Giandoso, di 600 posti. Entrambi i proponenti avevano chiarito che un numero di posti inferiore avrebbe potuto non giustificare l'investimento. Così fu deciso e comunicato contemporaneamente il 10 luglio³⁷. Se pure il conteggio dei posti fosse stato separato tra industriali e parrocchiali, i primi rientravano nel limite solo contando il Comune

³⁴ DGS, lettera al prefetto di Brescia, 20 luglio 1950, in ACS, CS, f. 9077.

³⁵ Comune, lettera a Kine Film, gennaio 1950, in ACGVT, b. 826, f. 3,1.

³⁶ Lettera del sindaco a Italo Nicoletto, 2 maggio 1951, in ACGVT, b. 829, f. 3,1.

³⁷ DGS, lettera al prefetto di Brescia, 10 luglio 1951, in ACS, CS, f. 9077;
DGS, lettera al prefetto di Brescia, 10 luglio 1951, in ACS, CS, f. 10356.

intero e riportando una capienza errata del Beretta, i secondi lo superavano, nonostante la sala della frazione fosse ignorata.

I lavori iniziarono per Giandosò nel marzo del 1952 dopo aver ottenuto alcune proroghe a causa di problemi di salute e di costruzione (c'erano stati dei crolli). La società San Filippo, ancora non soddisfatta dei posti e della priorità persa sulla licenza industriale, fece ad aprile una nuova domanda che sostituiva il progetto di ampliamento con una nuova sala. Ottenne così 700 posti (di nuovo senza licenza industriale) nonostante i limiti ormai superati e il fatto che, da febbraio, c'era ancora un'altra pratica in corso: l'ampliamento del cinema Beretta, anch'esso fino a 700 posti. Pier Giuseppe Beretta, nonostante le lodi del prefetto verso l'opera assistenziale e industriale del padre, ottenne un rifiuto. Aveva poi fatto un'altra domanda per un nuovo cinema, insistendo sul carattere "sociale" del cinema. Fu infatti costituita una società composta principalmente da operai e impiegati dell'azienda, ma partecipata anche dalle famiglie dei dirigenti. I comunisti protestarono perché il gestore tornava a essere Aldo Corain e il CRAL aziendale (che aveva da poco rescisso l'accordo con il Comune in ragione delle notizie sulle nuove sale) perdeva il controllo sul cinema³⁸. Al Nuovo Cinema Beretta furono concessi 300 posti, con la giustificazione che sarebbero bastati per un'attività di tipo "aziendale"³⁹.

Così, in poco più di due anni, furono inaugurati tre nuovi cinema. Il Supercinema era in un'area periferica, aveva riscaldamento ad aria e illuminazione al neon. Il palcoscenico teatrale era previsto ma l'autorizzazione non era ancora arrivata (forse non arriverà mai). Fu inaugurato il 24 gennaio 1953 con la proiezione de *La nemica* (1952)⁴⁰. Il gestore del cinema era il signor Aldo Piva⁴¹, un piccolo distributore operante a Brescia che aveva iniziato a gestire alcune sale in provincia. Lo tenne fino al 1959. C'era anche una sala da ballo annessa⁴². Il nuovo cinema-teatro San Filippo fu inaugurato a dicembre, nel centro della città, in un imponente nuovo edificio. Era comune assistere a rappresentazioni corali, liriche, teatrali, oltre che ai film⁴³. Il film di inaugurazione fu *The Robe (La tunica, 1953)*, in prima visione provinciale, decisamente volto a fruttare il nuovo suono stereofonico e lo schermo panoramico⁴⁴. Il Nuovo Cinema Beretta fu aperto nell'ottobre del 1955: aveva pavimenti di resina, zoccolo di marmo, passamani rivestiti in perlinato di mogano, pavimento di mosaico, schermo metallizzato per Cinemascope 10x5, il quale debuttava in quegli anni⁴⁵. Nel 1960 fu autorizzato un cinema parrocchiale da costruirsi nella frazione di Magno con 150 posti⁴⁶.

Secondo gli annuari, il San Filippo era aperto quattro giorni a settimana (secondo il bollettino parrocchiale operava sabato, domenica, lunedì e a volte venerdì), mentre gli altri due erano sempre aperti. Per i residenti che lo frequentavano

³⁸ CRAL Beretta, lettera all'amministrazione comunale, 12 dicembre 1951, in ACGVT, b. 827, f. 3. Cfr. Corvi, 1955: 6.

³⁹ DGC, lettera al prefetto di Brescia, 7 dicembre 1953, in ACS, CS, f. 13938.

⁴⁰ [s.n.], 1953a: 6.

⁴¹ Cfr. Corvi, 1953b: 2.

⁴² Aldo Piva, dichiarazione modificazione ditta individuale, 5 dicembre 1955, in CCIAA, f. 106051.

⁴³ Cfr. Corvi, 1953c; [s.n.], 1955a; [s.n.], 1955b.

⁴⁴ Cfr. [s.n.], 1953b.

⁴⁵ Vitella, 2018.

⁴⁶ DGC, lettera al prefetto di Brescia, 1960, in ACS, CS, f. 22895.

negli anni Sessanta⁴⁷, il San Filippo era il cinema più popolare e dedicato alla gioventù (con proiezioni soprattutto di film d'avventura e western), il Supercinema di classe più elevata ma anche tacitamente proibito per via della programmazione (film sentimentali), e il Beretta più orientato alla qualità (con film anche d'autore)⁴⁸. Nel 1960 era tuttavia il Beretta a essere il più frequentato, secondo il certificato SIAE richiesto per l'aumento di posti (negato), con 255.000 biglietti nel biennio (non si esclude che ci fossero ingressi gratuiti o clandestini nel cinema parrocchiale). In quel periodo era gestito da Pierino Marchesi (sempre per conto della società legata a Beretta), un esercente e distributore che gestiva diverse sale in Val Trompia. La vitalità della cultura cinematografica era data anche dalla presenza dei cineforum cattolici (dal 1952 al San Filippo) e dell'adesione di alcuni CRAL aziendali alla FICC, dal 1957, con il sostegno del Supercinema⁴⁹.

Nei comuni della provincia di Brescia con la stessa densità di abitanti di Gardone (200-500 ab/km²), la media di abitanti per posto cinema era di 14 nel 1960, e di 12 nei comuni sopra i 5000 abitanti. C'erano 16 comuni con più di 5000 abitanti (su 43) con più di mille posti cinema. Ognuno di questi superava il limite nel rapporto abitanti/posti, tra cui Gardone. Si trattava però solo dei centri più grandi, che servivano diverse aree circostanti. Addirittura a Gardone si vendevano 34 biglietti per persona l'anno, una cifra maggiore di Brescia (ma la frequenza era in calo dal 1962⁵⁰). Si trattava di comuni dove c'erano state costruzioni e ampliamenti all'inizio degli anni Cinquanta: la trasformazione del teatro Alberti di Desenzano del Garda nel 1950 e 1953; l'inaugurazione nel 1950 di un nuovo cinema religioso e l'ampliamento del cinema industriale, a Montichiari; la costruzione del cinema religioso di Lumezzane nel 1952; il rinnovo del cinema comunale di Chiarri nel 1955 (la più grande sala fuori da Brescia); la costruzione del cinema Sorgente di Darfo nel 1953; il restauro del cinema Nuovo di Palazzolo sull'Oglio nel 1954; l'inaugurazione dei cinema Fiamma e Cristal (religioso) a Salò, ad esempio. Le nuove sale erano significativamente più grandi (almeno 500 posti), avevano riscaldamento e aria condizionata, schermi panoramici e ornamenti. In questa fascia di comuni, le sale aperte tutti i giorni aumentarono fino a fine anni Sessanta, mentre quelle aperte solo i fine settimana diminuirono. In un certo numero di casi, si trattava di sale gestite da esercenti professionisti o piccolissimi distributori, comprese quelle di proprietà degli enti parrocchiali. C'era dunque una differenza tra le piccole sale rurali e le sale dei paesi più importanti di provincia. Sull'ultimo periodo delle sale gardonesi paradossalmente ci sono meno informazioni. Le due sale commerciali sparirono dal «Giornale di Brescia» nel 1977. Già all'inizio degli anni Settanta avevano iniziato a programmare molti più film erotici e non operavano più tutti i giorni. Una notizia del 1983 riporta la riapertura del Beretta dopo due anni di chiusura⁵¹. Un articolo su un periodico locale del 1989

⁴⁷ Interviste realizzate dall'associazione Cantieri innovazione di Gardone Val Trompia nell'ambito del progetto "Al cinema di paese". Si ringrazia Susanna Guerini per averle potute visionare.

⁴⁸ Per la programmazione cfr. il «Giornale di Brescia», dove le sale di Gardone compaiono nel 1954 e poi dal 1964 al 1977, mentre i programmi del San Filippo comparivano sul giornale cattolico «L'Italia» e sul bollettino parrocchiale.

⁴⁹ [s.n.], 1956.

⁵⁰ SIAE, prospetto dimostrativo dei biglietti venduti per spettacolo cinematografico effettuati nel Comune di Gardone Val Trompia, 10 dicembre 1964, in ACS, CS, f. 13938.

⁵¹ [s.n.], 1982.

registra la chiusura ormai di tutte le sale commerciali della valle Trompia tranne una, l'Astra di Sarezzo. Il Beretta era ancora in piedi e usato saltuariamente per manifestazioni varie e concerti. Il giornalista intervistò uno dei vecchi esercenti che confermava come il successo del cinema fosse dovuto per il 70% agli spettatori venuti da fuori paese⁵². È difficile stimare la data di chiusura perché questi locali persero le loro funzioni solo gradualmente, diventando sempre meno utilizzati. Stessa cosa era successa al cinema San Filippo, inattivo da metà anni Ottanta. Il Comune lo acquistò e iniziò la procedura per poterlo restaurare: l'idea era farne uno spazio polivalente più piccolo e moderno, per manifestazioni sportive, teatrali, "interattive", musica, balli, esposizioni⁵³. Ogni progetto fu poi abbandonato e la sala demolita per fare posto a un parcheggio nel 2001. Gli altri due erano stati demoliti negli anni precedenti. Oggi resta attiva la sala della comunità della frazione di Inzino.

V. CONCLUSIONI

Questo contributo serve ovviamente anche a restituire una memoria locale alla cittadina di Gardone Val Trompia, inserendola però nel contesto di una storia del cinema estremamente ramificata, fatta di conflitti interni ad amministrazioni centrali e locali, di finalità commerciali e/o culturali, e di rapporti di potere simbolico ed economico. Le fonti usate, grazie alla loro eterogeneità, hanno permesso di tracciare fili che altrimenti non sarebbero stati visibili. Il sistema delle tre sale di Gardone – aziendale, parrocchiale e commerciale – fa apparire delle dinamiche che sappiamo essere state molto diffuse. Lo sguardo poi allargato alla provincia ha permesso di quantificare in via preliminare questa diffusione, indicando che variare la scala di analisi può essere uno sforzo proficuo. In accordo con le tendenze storiografiche evidenziate all'inizio, non si è quindi cercato di opporre semplicemente dimensione nazionale e locale. Ad esempio, le pratiche di autorizzazione per l'apertura delle sale appaiono come processi di volta in volta più o meno centrati o decentrati rispetto all'amministrazione statale, la quale si è rivelata a un tempo sia rigida e pervasiva (la presenza di regole precise, la distinzione tra cinema e teatro), sia flessibile (la trattativa tra categorie, il superamento dei limiti, la costante presenza di solleciti).

Sono state evidenziate alcune caratteristiche chiave del cinema nei piccoli centri. La saltuarietà dell'esercizio lascia intendere che per la maggior parte il cinema abbia occupato una fascia temporale festiva, eccetto un periodo di grande frequentazione che tuttavia, per la sua breve durata, rappresenta un'eccezione. I locali a carattere multifunzionale appaiono essere i più resilienti lungo tutto l'arco del Novecento, e si vedono riemergere ancora oggi nei casi di rimessa in funzione. Ciò costringe a porre, come evidenziato dalla *New Cinema History*, la domanda "che cosa è un cinema?" – ma anche "quando" è un cinema, dato che vanno considerati i casi di estrema saltuarietà e i passaggi da una funzione predominante (cinema, teatro, sala da ballo, scuola) all'altra. Un dato che costringe a studiare la storia sociale dell'intrattenimento in modo integrato per poter capire in che misura stessero davvero le cose. Infine, il maggior elemento di distinzione rispetto al sistema dell'intrattenimento

⁵² Bassini, 1989.

⁵³ [s.n.], 1994.

delle grandi città è il coinvolgimento nettamente più significativo della società civile e politica. Il confine stesso tra sale commerciali e non commerciali appare più sfumato di quello che si vorrebbe, come nel caso di ditte commerciali che offrono una parte degli introiti all'amministrazione locale o la significativa presenza di enti senza scopo di lucro anche nel momento più proficuo per i cinema italiani. Non si tratta solo della presenza di una fortissima rete di sale cattoliche: questa era solo l'aspetto più evidente di una tendenza a penetrare la vita culturale propria di associazioni operaie, mutualistiche, combattentistiche, fasciste, CRAL aziendali. Esaminando un caso, quello del Belgio, che per questi aspetti è molto simile all'Italia, Daniel Biltereyst ha parlato di strategie volte a segmentare e "segregare" la società, con la costituzione di sale legate ad attori molto ideologizzati (usa il termine *pillarization* per indicare questo processo) – anche se, nella pratica, gli spettatori frequentavano più luoghi e sceglievano in base alla programmazione: per famiglie, per adulti, di qualità⁵⁴. Come si è visto, lo stesso si può dire senz'altro di Gardone.

A questo proposito, la discussione sul conflitto tra esercenti cattolici e commerciali, più frequentemente discusso in Italia in relazione al secondo dopoguerra⁵⁵, o le storie che ricostruiscono la genesi dell'associazionismo cattolico e del cinema⁵⁶, o quelle che discutono politiche di respiro nazionale⁵⁷ andrebbero integrate con la ricostruzione di una *pillarization* della società italiana che va retrodata. I conflitti tra sale culturali vanno inserite in una linea che includa perfino la competizione tra filodrammatiche concorrenti, all'interno di un'aspra conflittualità tra fazioni politiche che precede il fascismo. Lo stesso si può dire del periodo fascista, di cui la letteratura evidenzia soprattutto l'azione ministeriale (mussoliniana), di compromesso con le associazioni di categoria e le gerarchie ecclesiali, a discapito dell'azione più movimentista. Lo smantellamento forzoso della società civile coinvolta nel cinema da parte delle organizzazioni totalitarie e i conflitti con i locali religiosi non sono molto visibili se si adotta un punto di vista romano, perché slegato dall'azione di governo.

Trattasi quindi di un conflitto culturale ancor prima che economico, a differenza del dopoguerra dove le due priorità risultano forse invertite (sebbene entrambe presenti sempre), come testimoniato ad esempio dalle dispute sulla programmazione, con i vescovi che accusavano i dopolavoro di proiettare film immorali e il Minculpop accusava le sale parrocchiali di fare propaganda anti-regime⁵⁸. In quest'ordine di pensieri, la "professionalizzazione" del cinema dei piccoli centri negli anni Cinquanta assume una grande rilevanza come spartiacque storico e si comprende meglio il modo in cui sia legata alla diffusione sempre maggiore del cinema fuori dalle città⁵⁹, che rendeva finalmente il cinema un'attività economicamente sostenibile e persino redditizia.

⁵⁴ «This concept refers to the attempt by competitive politico-ideological groups like Socialists, liberal conservatives and, to a lesser degree, Flemish nationalists to organize every aspect of citizens' lives within the same pillar or network of institutions» (Biltereyst, 2014: 257).

⁵⁵ Ad esempio Treveri Gennari, 2018.

⁵⁶ Alcuni esempi: Viganò, 1997; Fanchi, 2006.

⁵⁷ Cfr. Toschi, 2009; Manetti, 2012; Venturini, 2015.

⁵⁸ Ad esempio R. Prefettura di Vicenza a ministero dell'Interno, 29 aprile 1942, in ACS, ministero dell'Interno, DGPS, div. amm. e soc., b. 952, f. 7; cfr. anche Venturini, 2017.

⁵⁹ Cfr. Gundle, 1990.

Tavola
delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema
ACGVT: Archivio Comunale del Comune di Gardone Val Trompia
ACI: Azione Cattolica Italiana
ACS: Archivio Centrale dello Stato
AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
CCIAA: Archivio storico della Camera di Commercio Industria e Agricoltura della Provincia di Brescia
CRAL: Centro Ricreativo Aziendale dei Lavoratori
CS: Fondo CS-Sale Cinematografiche dell'Archivio Centrale dello Stato
DGC: Direzione Generale Cinema
DGPS: Direzione Generale di Pubblica Sicurezza
DGS: Direzione Generale Spettacolo
DPCM: Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri
ECA: Ente Comunale Assistenza
ENAL: Ente Nazionale Assistenza Lavoratori
ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
FICC: Federazione Italiana Circoli del Cinema
GIL: Gioventù Italiana del Littorio
GU: Gazzetta Ufficiale
Minculpop: Ministero della cultura popolare
OND: Opera Nazionale Dopolavoro
PCI: Partito Comunista Italiano
RDL: Regio Decreto Legge

Riferimenti
bibliografici

- Allen, Robert C. 2006. *Relocating American Film History: The 'Problem' of the Empirical*, «Cultural Studies», vol. 20, n. 1.
- Allen, Robert C. 2008. *Race, Region, and Rusticity: Relocating U.S. Film History*, in Richard Maltby, Melvyn Stokes, Robert C. Allen (eds.), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of the Cinema*, University of Exeter Press, Exeter.
- Bassini, Franco. 1989. *Cinema in crisi, soprattutto in Valtrompia*, «La valle», settembre.
- Bilteyst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe. 2019. *Introduction: The Scope of New Cinema History*, in Daniel Bilteyst, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Bilteyst, Daniel. 2014. *'I Think Catholics Didn't Go to the Cinema': Catholic Film Exhibition Strategies and Cinema-Going Experiences in Belgium, 1930s-1960s*, in Daniel Bilteyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power*, Routledge, Abingdon/New York.
- Bonetto, Mauro; Caneppele, Paolo. 2001. *Inizi lo spettacolo! Storia del cinematografo a Trento*, Fondazione Museo Storico Trentino, Trento.
- Brunetti, Maria. 1936. *Il piccolo esercizio nella documentazione delle cifre*, «Cinemundus», 22 febbraio.
- Caneppele, Paolo. 1995. *Il cinema a Bressanone*, Fondazione Museo Storico Trentino, Trento.
- C[orvi], G[iovanni], 1953a. *Merita un pubblico scelto e numeroso la nuova sala cinematografica*, «Giornale di Brescia», 23 gennaio.
- Corvi, Giovanni. 1953b. *A Gardone V. T. un cinema che farebbe invidia in città*, «Giornale di Brescia», 31 gennaio.
- Corvi, Giovanni. 1953c. *Adesso a Gardone Valtrompia non diranno che manca un bel cinema*, «Giornale di Brescia», 1 dicembre.
- Corvi, Giovanni. 1955. *Hanno il "loro" cinema i dipendenti della Beretta*, «Giornale di Brescia», 16 ottobre.
- De Vito, Christian G. 2019. *History Without Scale: The Micro-Spatial Perspective*, «Past & Present», vol. 242, fasc. Supplemento 14.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006. *Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, «Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia», vol. 2.
- Fanchi, Mariagrazia. 2019. *For Many But Not For All. Italian Film History and the Circumstantial Value of Audience Studies*, in Daniel Bilteyst, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Fantina, Livio. 1988. *Tempo e passatempo. Pubblico e spettacolo a Treviso fra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova.

- Fappani, Antonio; Sabatti, Carlo. 1984.** *Gardone di Valle Trompia. Vicende storiche e patrimoni d'arte*, Grafo, Brescia.
- Fuller-Seeley, Kathryn H. (ed.). 2008.** *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*, University of California Press, Berkeley (California).
- Gaines, Jane M. 2015.** *Why We Took the 'Historical Turn': The Poisons and Antidotes Version*, in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History*, Forum, Udine.
- Ghigini, Franco. 2017.** *Quando suonavano strade e piazze bande, orchestre e suonatori gardonesi nella prima metà del Novecento*, Comunità montana di Valle Trompia, Gardone Val Trompia.
- Gori, Gianfranco Miro. 1987.** *Il cinema arriva in Romagna. Ambulanti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Maggioli Editore, Rimini.
- Gundle, Stephen. 1990.** *From Neo-Realism to Luci Rosse: Cinema, Politics, Society, 1945–85*, in Zygmunt G. Barański, Robert Lumley (eds.), *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London.
- Iaccio, Pasquale (a cura di). 2012.** *L'alba del cinema in Campania*, Liguori, Napoli.
- Jernudd, Asa; Lundmark, Mats. 2017.** *Cinemas in Sweden in the 1940s: Civil Society Organisations and the Expansion of Rural Film Exhibition*, in Clemens Zimmermann, Judith Thissen (eds.), *Cinema Beyond the City*, British Film Institute, London 2017.
- Manetti, Daniela. 2012.** *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Franco Angeli, Milano.
- Mattozzi, Rino. 1921.** *Rassegna generale della cinematografia 1921-1922*, Rassegne, Roma.
- Moore, Paul S. 2013.** *The Grand Opening of the Movie Theatre in the Second Birth of Cinema*, «Early Popular Visual Culture», vol. 11, n. 2.
- Neely, Sarah. 2020.** *The Skilling of the Picters: The Coming of the Talkies in Small Rural Townships in Northern Scotland*, «Journal of British Cinema and Television», vol. 17, n. 2.
- [s.n.]. 1902. *Inaugurazione d'un teatro*, «La provincia di Brescia», 4 dicembre.
- [s.n.]. 1912. *Annuario guida della città e della provincia di Brescia*, Apollonio, Brescia.
- [s.n.]. 1914. [s.t.], «Brescia nuova», a. VII, n. 50.
- [s.n.]. 1930. *L'imponente gruppo di opere nuove che il Segretario del Partito inaugurerà a Gardone Val Trompia*, «Il popolo di Brescia», 10 maggio.
- [s.n.]. 1933. *S.E. il prefetto inaugura i gagliardetti di cinque dopolavoro aziendali*, «Il popolo di Brescia», 9 maggio.

- [s.n.]. 1936a. *Un cinema per ogni comune*, «Cinemundus», 11-18 gennaio.
- [s.n.]. 1936b. *Vita dell'esercizio*, «Cinemundus», 21 marzo.
- [s.n.]. 1938. *Attività dell'OND di Gardone V.T.*, «Il popolo di Brescia», 8 ottobre.
- [s.n.] 1939. *Annuario del cinema italiano*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.
- [s.n.]. 1941. *Classifica nazionale delle sale cinematografiche*, «Bollettino Ufficiale della Regia Prefettura di Brescia», n. 4, 1° febbraio.
- [s.n.]. 1943. *Almanacco del cinema italiano 1942-43*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.
- [s.n.]. 1953a. *Inaugurato il super cinema*, «La voce del popolo», 8 febbraio.
- [s.n.]. 1953b. *Pubblicità per La tunica*, «Tra campanile e ciminiera» (bollettino parrocchiale), dicembre.
- [s.n.]. 1955a. *Il pianista Delli Ponti stasera a Gardone V.T.*, «Giornale di Brescia», 20 gennaio.
- [s.n.]. 1955b. *Madama Butterfly a Gardone V.T.*, «Giornale di Brescia», 8 febbraio.
- [s.n.]. 1956. *Celebrato a Gardone il decennale della liberazione. Costituito il circolo del cinema*, «Giornale Di Brescia», 21 febbraio.
- [s.n.]. 1982. [s.t.], «Bresciaoggi», 13 giugno.
- [s.n.]. 1994. *Ristrutturazione del cinema-teatro San Filippo*, «Comunità. Notiziario amministrativo del Comune di Gardone V.T.», ottobre.
- SIAE. 1942. *Lo spettacolo in Italia*, SIAE, Roma.
- Thissen, Judith. 2017. *Multifunctional Halls and the Place of Cinema in the European Countryside, 1920-1970*, «Cinemas: Revue d'études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies», vol. 27, nn. 2-3.
- Thissen, Judith. 2019. *Cinema History as Social History. Retrospect and Prospect*, in Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Toschi, Deborah. 2009. *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano.
- Treveri Gennari, Daniela. 2018. «L'esercite industriale non scocci»: *Mapping the Tensions between Commercial and Catholic Exhibition in Post-War Italy*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. II, n. 3.
- Treveri Gennari, Daniela; Hipkins, Danielle; O'Rawe, Catherine (eds.). 2018. *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, Palgrave Macmillan, Cham.

- Vélez-Serna, Maria. 2020.** *Ephemeral Cinema Spaces: Stories of Reinvention, Resistance and Community*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Venturini, Alfonso. 2015.** *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma.
- Venturini, Alfonso. 2017.** *La censura cinematografica e la chiesa durante la seconda guerra mondiale*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. I, n. 1.
- Viganò, Dario Edoardo. 1997.** *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella Diocesi di Milano*, Il castoro, Milano.
- Vitella, Federico. 2018.** *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa.
- Walters, Ronald G. 2008.** *Conclusion: When Theory Hits the Road*, in Kathryn H. Fuller-Seeley (ed.), *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*, University of California Press, Berkeley (California) 2008.
- Zimmermann, Clemens; Judith Thissen (eds.). 2017.** *Cinema Beyond the City*, British Film Institute, London.
- Zucca, Giovanni. 1969.** *Antologia gardonese*, Apollonio, Brescia.

FUORI CAMPO

GLI ACCORDI ANICA-MPEA E L'IMPIEGO DEI CAPITALI AMERICANI NEL NOSTRO CINEMA / PARTE 2 – DAL FINANZIAMENTO DEI FILM AL FINANZIAMENTO DELL'ANICA

Federico di Chio (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

THE ANICA-MPEA AGREEMENTS AND THE AMERICAN ECONOMIC INTERESTS IN THE ITALIAN CINEMA / PART TWO – FROM FINANCING FILMS TO FINANCING ANICA

The agreements between the industrial and trade organizations ANICA and MPAA/MPEA regulated Italian-American film relations between 1951 and 1962, promoting the growth of “Runaway productions” and joint productions in Italy, but also supporting the distribution of Italian films abroad by US companies. The article, based on extensive archival research, reconstructs for the first time the development and implementation of these agreements, also following the paths of American money in Italian cinema.

KEYWORDS

Film industry; Blocked funds; Italy; Legislation; ANICA; MPEA

DOI

10.54103/2532-2486/19031

I. PREMESSA

Tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, per l'affermazione definitiva del nostro cinema sulla scena internazionale giocarono un ruolo rilevante gli accordi tra l'ANICA e la MPEA¹: sei intese pluriennali che cambiarono profondamente i rapporti fra la cinematografia italiana e quella americana, contribuendo all'innalzamento degli standard produttivi e alla crescita della competitività commerciale della nostra produzione. Questo articolo, in due parti, si propone di colmare un vuoto di conoscenza relativo a tali accordi. Soltanto di due di essi, infatti, è stato pubblicato il testo e tentato un commento²; degli altri vi sono solo

¹ La MPEA, costituita formalmente come un'associazione, nel giugno del 1945, fungeva all'origine da organizzazione commerciale consortile, per distribuire i film di tutte le case cinematografiche americane nei territori più difficili. Era figlia della MPAA, con la quale condivideva il management di vertice. Era però anche parzialmente autonoma, giacché offriva i propri servizi distributivi anche a compagnie non associate alla prima. Ben presto, l'assetto e la missione originari della MPEA si modificarono ed essa agì anche in altri territori, occupandosi soprattutto di aspetti normativi e regolamentari riguardanti la circolazione del cinema americano.

² Cfr. Bizzarri; Solaroli 1958: 133-146, 224-243.

resoconti di seconda mano³. Dopo aver esaminato le prime due intese nella Parte 1 dell'articolo⁴, già pubblicata su questa rivista, nella Parte 2 analizzerò le restanti quattro, considerando non solo i testi definitivi, ma anche le redazioni provvisorie, la corrispondenza negoziale a supporto, i resoconti diplomatici che hanno accompagnato le trattative, le circolari interpretative delle autorità valutarie e gli estratti dei "conti speciali cinematografia" che raccoglievano i flussi monetari regolati. Tutti materiali rimasti sostanzialmente inediti. A partire di qui, l'articolo tenterà poi un bilancio della politica di collaborazione inter-associativa intrapresa dall'ANICA, esaminando i flussi di investimento americani in Italia dai primi anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta.

I primi due accordi tra ANICA e MPEA, siglati nel 1951 e nel 1953, avevano innovato il regime di impiego dei proventi di noleggio americani in Italia, bloccati fin dal 1946⁵, permettendo agli Studios di riportare in patria il 50% dei propri fondi, con un *plafond* di 7,5 miliardi, purché un quarto di queste rimesse (il 12,5% dei fondi) venisse destinato a finanziare l'esportazione del cinema italiano negli Stati Uniti tramite l'IFE. Il rimanente 50% vincolato nel nostro Paese poteva essere sbloccato per investimenti cinematografici, in produzioni per conto e partecipazioni. Negli anni di vigenza di questi due primi accordi, su un totale di 24,5 miliardi di lire depositate nei conti speciali, gli americani avevano impiegato direttamente quasi 6 miliardi nel nostro cinema (il 24%). In più avevano finanziato l'IFE con trasferimenti in dollari pari a 2,6 miliardi di lire. In tutto, quindi, avevano destinato alla nostra industria cinematografica 8,5 miliardi, di cui circa 1,8 ai nostri produttori. In aggiunta, proprio dal 1951 in avanti, gli americani avevano iniziato a investire somme in valuta libera, ovvero non provenienti dai conti speciali e dunque non sottoposte a tutte le limitazioni che il regime dei *blocked funds* comportava per lo sfruttamento dei proventi in divisa estera. Nei primi tre anni delle intese, tali investimenti erano stati persino superiori a quelli vincolati (oltre 6,5 miliardi, in base alle mie stime). E poco meno della metà di essi era andata a beneficio dei nostri produttori e dei nostri film. Così, nel complesso, tra valuta vincolata e valuta libera, all'industria creativa italiana era arrivata in media, dal 1951 al 1953, una somma compresa tra 1,7 e 2 miliardi di lire all'anno⁶. La maggior parte di queste risorse aveva supportato l'esportazione, con un'attenzione particolare al mercato statunitense. Il presidente dell'ANICA Eitel Monaco coltivava il sogno di fare della nostra cinematografia un'industria non solo fiorente, ma anche di caratura internazionale. A tal fine, il rapporto con il grande mercato americano e, tramite esso, con tutti i mercati extra-europei, era cruciale.

³ Ancora nel 1960, un osservatore assai documentato come Ernesto Rossi si lamentava del fatto che gli accordi fossero stati «segretamente conclusi» e definiva i conti speciali «misteri eleusini», dei quali i non iniziati erano del tutto all'oscuro (Rossi, 1960: 67). Si veda ad esempio Quaglietti, 1980.

⁴ Per la Parte 1 di questo articolo si veda di Chio, 2022b. Rinvio alla prima parte del saggio per l'inquadramento bibliografico del tema e l'illustrazione delle fonti primarie esaminate.

⁵ Per approfondimenti sul regime in vigore dal 1946 al 1950, si veda di Chio, 2022a.

⁶ Analisi dell'autore sul proprio dataset *Flussi monetari americani in Italia*, alimentato da informazioni desunte da documenti diplomatici, corrispondenza commerciale ed estratti dei conti speciali cinematografia, conservati presso NARA, ASA, AGA e ASBIT. Per maggiori dettagli cfr. di Chio, 2022a; di Chio, 2022b.

II. IL TERZO ACCORDO (1954)

Tra il 1953 e il 1954, MPEA e ANICA tornarono al tavolo negoziale per il rinnovo degli accordi. La delegazione italiana era composta sempre da Eitel Monaco, Renato Gualino, Franco Penotti e Italo Gemini (rispettivamente, il presidente dell'ANICA e i presidenti delle tre Unioni – dei produttori, dei distributori e degli esercenti – in cui l'associazione era articolata). Sul fronte americano, invece, non era più al tavolo la SIMPP, su richiesta della stessa MPEA, cosa che poi costringerà l'ANICA a cercare un'intesa *a latere* con l'articolato mondo dei produttori indipendenti americani. Nella squadra MPEA figuravano anche il responsabile per l'Europa Kenneth Clark, che aveva preso il posto del dimissionario John G. McCarthy, e il responsabile per l'Italia Eugene H. Van Dee. La nuova intesa, formalizzata nel luglio del 1954 e poi meglio specificata in una serie di incontri tenutisi a New York nel settembre del medesimo anno⁷, coprì un periodo di due anni: dal 1° settembre del 1954 al 31 agosto del 1956.

La grande novità fu l'introduzione di un meccanismo di computo delle cifre immediatamente trasferibili assai diverso da quello che era stato alla base dei due primi accordi. Venne infatti abbandonato il criterio delle percentuali di riparto dei fondi (50-50%) per abbracciare un modello forfettario, in base al quale agli associati della MPEA (gli otto grandi Studios più Monogram e Republic) veniva consentito di trasferire cumulativamente 3 milioni di dollari all'anno, più il 5% del saldo annuale dei conti speciali. Era un esito meno favorevole del precedente per le case americane le quali, conti alla mano, avrebbero riportato in patria solo il 25% circa dei proventi di "quota produttore" generati in Italia, contro il 50% e più del regime precedente⁸. Viene da chiedersi come mai la MPEA, che aveva il conforto di due accordi pregressi che sancivano la trasferibilità di circa la metà dei fondi, abbia accettato una così severa riduzione degli importi immediatamente rimettibili. Per capirlo, dobbiamo dare uno sguardo al quadro geo-politico ed economico generale e poi alle contropartite specifiche.

Circa il quadro generale, bisogna osservare che tra il 1952 e il 1953 terminò il grande afflusso di aiuti americani del Piano Marshall e si registrò nuovamente una notevole penuria di dollari nelle casse italiane. Eric Johnston, il presidente della MPEA e dell'associazione-madre MPAA, temeva che tale mancanza avrebbe nuovamente inasprito le condizioni restrittive alla circolazione delle pellicole americane e quindi preferì portare a casa una somma inferiore ma certa, senza che i volumi di prodotto, e dunque di affari, ne fossero impattati⁹. Di contropartite, poi, ce n'erano almeno tre. La prima era di carattere strutturale: l'aumento dal 50% al 60% della quota dei fondi bloccati utilizzabile

⁷ L'accordo è formalizzato nelle lettere-memorandum del 30 giugno 1954 e relativi allegati. Tutti questi documenti sono reperibili in ASA, F512 (Rapporti con l'estero), F521 (Rapporti con l'estero), F614 (Coproduzioni), F1209 (Miscellanea), in mezzo a molti altri di diversa natura. Purtroppo, il criterio di ordinamento e conservazione dell'ASA non è rigoroso: nei faldoni, che pure sono apparentemente organizzati per macro-tema, si trovano infatti materiali disparati, talvolta anche impropri. Le ulteriori pattuizioni sono codificate nel «Memorandum provvisorio», senza data, dei primi di ottobre (ASA, F527).

⁸ Analisi dell'autore sul proprio dataset *Flussi monetari americani in Italia*. Lo stesso Monaco si vanterà di aver spuntato una «riduzione a soli 3 milioni di dollari dei trasferimenti autorizzati» ([s.n.], 1956: 14).

⁹ Le preoccupazioni di Johnston sono riportate in [s.n.], 1954a: 14.

per utilizzi “extra-cinematografici”. La MPEA insistette molto per aumentare questa percentuale, anche se ciò comportò, di contro, la determinazione del 40% quale soglia minima di impiego dei fondi per utilizzi cinematografici. Se dunque prima gli americani non erano obbligati a investire nel cinema italiano le somme intrasferibili, di lì in avanti si impegnavano a farlo per quella quota¹⁰. Tale richiesta risulta più comprensibile alla luce del contestuale via libera dato dalle autorità italiane ad alcune pratiche *borderline* per far rientrare i capitali. Mi riferisco alle triangolazioni messe in piedi dalla MPEA con la finanziaria Finmeccanica¹¹, per cui la prima utilizzò le lire congelate per comprare dollari che la seconda aveva in cassa per precedenti commesse – come quelle Standard Oil per la costruzione di serbatoi di petrolio per le navi – e che erano liberamente trasferibili¹². La cessione venne eseguita a un tasso di cambio del 14% inferiore a quello ufficiale (a 715 lire per dollaro, anziché 625)¹³. Analogo meccanismo venne replicato con la Piaggio, proprietaria di vari cantieri navali¹⁴. Tra il 1950 e il 1960 furono così impiegati circa 30 miliardi di lire congelate, con un picco proprio negli anni compresi tra il 1953 e il 1957¹⁵. Ciò assorbì praticamente tutta la disponibilità degli utilizzi extra-cinematografici dei conti¹⁶. Un giro d'affari considerevole e peraltro non sempre pulito. Indagini della Finanza, infatti, portarono alla luce un traffico di tangenti in cui finì invischiato anche il responsabile per l'Italia della MPEA: Eugene Van Dee¹⁷.

La seconda contropartita, sia economica che politica, fu la riduzione progressiva, fino al sostanziale azzeramento, della quota destinata all'IFE. Questa riduzione

¹⁰ La determinazione di questa soglia minima venne salutata con grande enfasi da Monaco nella presentazione alla stampa ([s.n.], 1954b: 4).

¹¹ Finmeccanica venne costituita dall'IRI nel novembre del 1947 per riorganizzare e gestire il suo consistente portafoglio di partecipazioni in imprese del settore meccanico.

¹² Solaroli denunciò il fatto che questi movimenti venissero fatti in barba alla normativa (DLL 139/46) che prevedeva che le transazioni su estero dovessero passare dall'UIC, il quale peraltro avrebbe dovuto trattenere la metà della somma (Solaroli, 1954: 52-54).

¹³ F. Deak e J. M. Kennedy al Dipartimento di Stato, 26 luglio 1954, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/7-2654; Guback, 1969: 121-122; [s.n.], 1955a: 29.

¹⁴ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 5 ottobre 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/9-2355.

¹⁵ Da una lettura sinottica delle fonti, possiamo stimare la seguente scansione degli investimenti in commesse navali: 2 miliardi di lire nel 1950 e nel 1951; 3 nel 1952; 4 nel 1953 e 1954; 5 (picco) nel 1956; 4 nel 1957, 3 nel 1958, 1,5 nel 1959 e nel 1960. Di qui in poi tali investimenti finirono, anche perché, con l'accordo di metà 1959, verrà eliminata la partizione 40-60% dei conti bloccati e gli impieghi verranno del tutto liberalizzati. Cfr. Monaco, 1960a: 12; Monaco, 1960b: 20 (secondo il quale, nei dieci anni dal 1950 al 1959, sono stati investiti in commesse navali 29-30 miliardi); Camera dei Deputati, seduta dell'8 novembre 1961, *Risposta del ministro del Commercio con l'estero Martinelli alla interrogazione dell'On. Foschini* (secondo cui dal 1953 al 1959 sono stati investiti 22,3 miliardi); Documenti parlamentari, *Relazione generale sulla situazione economica del paese*, sez. Bilancia commerciale, anni dal 1956 al 1960; [s.n.], 1960: 3, 27 (che parla di 43,5 milioni di dollari spesi «in the past ten years of MPEA-ANICA film pacts»: quindi da metà 1951 ai primi mesi del 1960); Guback, 1969: 121-122 (che riporta i dati del precedente articolo di «Variety», ma con molta approssimazione).

¹⁶ Elaborazione sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*. Cfr. nota a Spagnolli, Accordi cinematografici italo-statunitensi, 10 ottobre 1958, ASA, F1173.

¹⁷ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 5 ottobre 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion/9-2355. Cfr. anche il ritaglio di «Variety» (senza titolo) dedicato alle dimissioni di Van Dee, in ASA, F156.

fu richiesta a gran voce dalle associazioni dei distributori indipendenti americani – la IFIDA e la IMPDA, coadiuvate dalla SIMPP¹⁸ – che esercitavano forti pressioni su Johnston in persona¹⁹. La MPEA fece propria tale richiesta al punto che, pur di vederla esaudita, accettò di cedere i crediti che vantava verso la società ad un prezzo di favore: 150.000 dollari, contro 1,6 milioni di valore nominale²⁰. La questione IFE non finì qui, però, perché i distributori indipendenti americani riuscirono di lì a poco a ottenere anche una condanna delle pratiche commerciali della società da parte della FTC e la dichiarazione che i sussidi di cui quella godeva da parte della MPEA e del governo italiano fossero illegali. Per questo motivo, ma anche perché i suoi risultati erano stati molto deludenti²¹, l'agenzia dovette chiudere lo stabilimento di doppiaggio a New York nel 1955 e abbandonare progressivamente le sue funzioni commerciali²². Il paradosso di questo contenzioso fu che mentre noi abbandonavamo il campo, la Francia siglava un accordo con la MPEA che faceva tesoro della lezione appresa dall'IFE. Rimuovendo gli aspetti più critici, ma salvaguardando quelli più positivi, l'industria francese costruì infatti un presidio a New York – anche beneficiando di un discreto contributo economico americano – che si rivelerà fondamentale per il rilancio commerciale dei suoi prodotti negli Stati Uniti²³.

La terza contropartita era un beneficio passeggero, ma significativo: l'innalzamento da circa 7,5 a 9 miliardi di lire del *plafond* alle rimesse, limitatamente alla stagione 1953-54. Di lì in poi, il passaggio al regime forfettario avrebbe reso inapplicabile il concetto stesso di *plafond*; ma nella stagione in corso vi era un surplus di depositi che gli americani chiesero e, in parte, ottennero di poter trasferire, a chiusura del regime passato²⁴.

¹⁸ La IMPDA era nata quello stesso anno, su iniziativa di Joseph Burstyn, distributore di titoli europei (tra gli artefici del successo americano di *Roma città aperta*), proprio per contrastare la presenza dell'IFE. Cfr. [s.n.], 1953a: 5, 20. Cfr. anche Balio, 2010: 83; Segrave, 2004: 95.

¹⁹ De Pirro, 1955: 24.

²⁰ Cfr. art. 4 dell'accordo; Monaco a DGS e MCE, 25 giugno 1954; Monaco a laschi, DGV, 25 ottobre 1954 (entrambe in ASA, F512 e F614). Cfr. anche *Promemoria per il Comitato Valutario* – senza data, ma dei primi mesi del 1954 – in cui la questione viene a lungo trattata (ASA, F161).

²¹ Una comunicazione di Goffredo Lombardo, in qualità di nuovo presidente dell'Unione Nazionale Produttori, del 1953 o 1954, illustra «i fattori che ne hanno determinato una gestione non troppo soddisfacente e, secondo alcuni pessimisti, del tutto deficitaria» (Relazione sulla IFE di New York, ASA, F161).

²² Per approfondimenti sulle vicende dell'IFE si vedano: Quaglietti, 1980: 116-122 e le seguenti corrispondenze de «L'Araldo dello spettacolo»: n. 109 del 2-3 agosto 1954; n. 111 del 6-7 agosto 1954; n. 147 del 5-7 novembre 1955; n. 155 del 24-25 novembre 1955. Un sincero e sconcertato bilancio postumo dell'esperienza IFE si può leggere nella lettera di Monaco a Leandro Forno, del 10 settembre 1969 (ASA, F89). Cfr. anche ANICA, 1952: 13-16; ANICA, 1953: 72-73; Brunetta, 1994: 8; Nicoli, 2017: 150-151.

²³ [s.n.], 1953b: 7. Cfr. anche Segrave, 2004: 97.

²⁴ Invero, la MPEA aveva chiesto di rimuovere del tutto il *plafond* per quella stagione e ANICA aveva accettato. Il ministero del Commercio con l'Estero non ratificò, però, quanto sottoscritto nell'intesa preliminare. Si trovò dunque una soluzione di ripiego, per cui l'eccedenza rispetto al *plafond* sarebbe stata finanziata da una diminuzione proporzionale della quota destinata all'IFE (cfr. *Memorandum of Understanding*, 1° ottobre 1954, punto 1). Si vedano anche DGS ad ANICA e MCE, 30 agosto 1954; e DGS ad ANICA e MCE, 25 novembre 1954 (ASA, F521).

Al netto delle operazioni con Finmeccanica e Piaggio, l'accordo del 1954 confermò le fattispecie d'impiego dei fondi bloccati codificate nell'intesa precedente²⁵. Introdusse però una novità importante di carattere finanziario. Monaco chiese e ottenne l'impegno delle case americane a versare la metà dei fondi congelati presso banche italiane²⁶. La manovra aveva una finalità precisa: in cambio di questo beneficio, infatti, ANICA avrebbe chiesto agli istituti di attivare operazioni di credito a vantaggio delle ditte associate a condizioni di favore, fissate in un'apposita convenzione²⁷. Siccome le case americane avevano aperto i conti speciali presso la filiale italiana della Banca d'America e d'Italia²⁸, che era anche la prima interfaccia con l'UIC, ANICA, subito dopo la firma dell'accordo, intraprese un'insistente attività di richiamo affinché quella trasferisse la metà della liquidità dei conti speciali presso gli istituti segnalati (Banco di Roma, Banco di Napoli, Banco di Santo Spirito, Italcasse, ecc.). E così, pur con qualche intoppo, avvenne²⁹.

Negli allegati dell'accordo vennero poi regolati altri aspetti fondamentali. Si ritoccò il limite del numero dei film importabili annualmente: 189 per le otto case MPEA (MGM, Fox, Paramount, Columbia, RKO, Universal, Warner Bros. e Republic), a cui si aggiunsero 20 titoli per la United Artists, nel frattempo uscita dall'associazione; e 15 per la Monogram. Venne invece ridotto a 8 il numero di pellicole che le case MPEA avrebbe dovuto mettere complessivamente a disposizione di distributori indipendenti italiani, in aggiunta ai 189 del proprio contingente³⁰.

Come detto, a differenza degli anni passati, l'accordo del 1954 riguardò solo le case MPEA e non anche quelle indipendenti americane. Per questo motivo, a valle dell'intesa, la SIMPP e il suo braccio commerciale, la IFPEC, guidate entrambe da Ellis Arnall, si affrettarono a chiedere accesso alle medesime condizioni ottenute dall'associazione delle grandi case (in proporzione, naturalmente)³¹. Ciò però pose un problema di capienza complessiva sia di denaro che di titoli importabili, perché il governo italiano non era disposto a fare ulteriori concessioni e asseriva che la parte degli indipendenti dovesse essere ricavata all'interno dei contingenti MPEA³². Ci vollero quasi due anni per uscire dall'*impasse* e ottenere la disponibilità di tutti ad accettare un compromesso. Da una parte, la MPEA cedette fino al 10% del proprio contingente valutario (dunque

²⁵ Da segnalare solo che, a differenza dei primi due accordi, le "lavorazioni per conto" non sono più esplicitamente citate. Si parla, più genericamente, di «finanziamenti a società cinematografiche di produzione di film, case di stampa e stabilimenti di produzione» ANICA a MPEA (Memorandum di intesa), 30 giugno 1954, p. 2, punto e), ASA F512. Esse rimasero comunque una fattispecie assentita di impiego dei denari bloccati.

²⁶ Monaco a Gervasi, 2 maggio 1958, ASA, F521. Cfr. anche Monaco a DGS e MCE, 25 giugno 1954, ASA, F512 e F614.

²⁷ La bozza del testo della convenzione è in ASA, F775.

²⁸ *Interim Memorandum of Agreement*, 1° ottobre 1954; Monaco alla DGS, 29 ottobre 1954, ASA, F156.

²⁹ Si vedano le numerose comunicazioni contenute nei fascicoli BNL e Sofinac, in ASA, F983, e il verbale del Comitato Valutario del 15 ottobre 1954, ASA, F160.

³⁰ Monaco a Ermini, 19 luglio 1954, ASA, F527.

³¹ Arnall a Gualino, 6 ottobre 1954, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2254.

³² Monaco a Griffith Johnson, 12 luglio 1955, ASA, F512. Cfr. anche F514 e F1209.

un massimo di 300.000 dollari annui) e qualche permesso di importazione a beneficio della IFPEC. Dall'altra, il nostro governo autorizzò il resto in aggiunta³³. Riassumendo, dunque, possiamo dire che l'accordo del 1954 presentò luci e ombre per entrambi i contraenti. L'ANICA ottenne una netta riduzione delle rimesse dei fondi americani negli Stati Uniti, nella speranza che i fondi destinati agli impieghi cinematografici – fissati alla soglia minima del 40% del totale intrasferibile – dessero un importante contributo all'industria cinematografica nazionale. Proprio per smuovere gli investimenti cinematografici degli americani, soprattutto quelli nelle partecipazioni, che latitavano in modo particolare, Monaco iniziò una serrata campagna diplomatica a favore delle «produzioni di doppia nazionalità con gli Stati Uniti»³⁴; e nel corso del 1955 avanzò una serie di proposte che codificò in un memorandum³⁵. Queste ultime, tuttavia, caddero nel vuoto. Nell'accordo successivo non se ne trova infatti traccia. ANICA ottenne anche migliori condizioni di finanziamento per le ditte associate, grazie al trasferimento di buona parte dei capitali americani presso banche «amiche». La MPEA, d'altro canto, vide sì ridursi significativamente la quota di proventi immediatamente trasferibili, ma acquisì più flessibilità negli impieghi, riducendo gli impegni minimi (percentuali) a investire nel cinema e spuntando l'acquiescenza del governo italiano sulle operazioni finanziarie, legate perlopiù a commesse a cantieri navali, che consentirono alle case americane di portare a casa i soldi in altra maniera.

Vi erano tre ulteriori temi caldi di discussione che l'accordo del 1954 non riuscì a risolvere. Il primo era quello della permanenza sugli schermi di ingenti volumi di «riedizioni» americane: film già usciti che venivano re-immessi nel mercato delle prime visioni e delle «riprese», in barba ai contingenti di importazione e alle «soglie di non-invasione», saturando i canali distributivi. Per ovviare al problema, nel corso del 1955 intervenne la DGS, con una nota che così specificava: «Trascorsi sei anni, ogni domanda di importazione di materiale per lo stesso film comporterà ugualmente la nuova imputazione del film al contingente»³⁶. La seconda questione, che tenne banco per ancora vari anni, era quella dell'obbligo, a carico delle case americane, di stampare in Italia le copie a colori dei film girati col sistema Monopack. ANICA aveva posto il tema fin dalle trattative per l'accordo del 1954, ma gli Studios l'avevano espunto, opponendo ragioni tecniche: il fatto di dover lavorare su un *internegativo* e non direttamente sul negativo, che restava negli Stati Uniti, non consentiva di ottenere copie di qualità soddisfacente³⁷. Le obiezioni tecniche erano ragionevoli, come lo stesso Monaco dovette ammettere³⁸. Tuttavia la posta era troppo ghiotta perché l'ANICA molasse il colpo. Per allentare la pressione, le case americane presero comunque

³³ Monaco a IFPEC, 3 ottobre 1955, ASA, F512; DGS ad ANICA, 10 febbraio 1956, ASA, F514.

³⁴ Cfr. [s.n.] 1954c.

³⁵ Monaco, *Memorandum per accordi aggiuntivi italo-americani per la produzione cinematografica*, 1955, ASA, F527.

³⁶ Da DGS a MCE e ANICA, *Precisazione sull'importazione di films stranieri in Italia, con particolare riguardo all'accordo ANICA-MPEA*, 28 maggio 1955, ASA, F514.

³⁷ Memo del Sub-Committee della MPEA del 29 settembre 1954, ASA, F794.

³⁸ Monaco a De Pirro, 8 marzo 1955, ASA, F156.

l'impegno di stampare in Italia le copie a colori di alcuni loro film³⁹. Ma era, appunto, un impegno discrezionale e volontario⁴⁰. Monaco voleva di più. La terza questione riguardava il trattamento fiscale dei proventi degli americani. Il Ministero delle Finanze, infatti, fece intendere di voler tassare la quota-produttore dei proventi di noleggio (la cosiddetta *New York Share*), considerandola interamente profitto, al netto di una cifra fissa di 8 milioni di lire a pellicola, corrispondenti a 12.000 dollari. Fino a quel momento, le case americane avevano pagato le tasse non sull'intera quota ma sul 25% di essa⁴¹. Le trattative tra ambasciata americana/MPEA e ministero delle Finanze furono serrate⁴². Nel novembre del 1955 si raggiunse un accordo provvisorio: l'amministrazione fiscale avrebbe considerato profitto il 27% della quota-produttore, assoggettando solo tale porzione all'aliquota del 28%; ma avrebbe applicato tale criterio retroattivamente, a partire dal 1951 (ovvero da quando era entrata in vigore la riforma fiscale Vanoni)⁴³. Questo compromesso alla fine fu giudicato accettabile da tutti. A complemento delle intese, il 14 settembre del 1955 fu rinnovato l'accordo-quadro circa le condizioni di noleggio. Prevedeva, tra le altre cose, che i film cosiddetti "speciali" (ad esempio girati in formato panoramico) potessero essere noleggiati a percentuale anche superiore al 40%, ma non oltre il 50%, dell'incasso netto. Erano ammesse deroghe solo per film riconosciuti "di eccezionalissima importanza", a esclusivo e concorde di giudizio dei presidenti di ANICA e AGIS⁴⁴.

III. IL QUARTO ACCORDO (1956)

Il primo settembre 1956 gli accordi ANICA-MPEA vennero rinnovati per la quarta volta, con una durata triennale, fino al 31 agosto 1959⁴⁵. La delegazione italiana era sempre quella originaria (Monaco, Gualino, Penotti e Gemini). In quella americana entrò A. Manson, che già nel 1955 aveva sostituito come rappresentante MPEA a Roma Eugene Van Dee⁴⁶. A costoro si aggiunge anche Charles F. Baldwin, responsabile di tutta l'area mediterranea per l'associazione.

Venne sostanzialmente riconfermato l'impianto del 1954, che faceva perno sulla cifra fissa di 3 milioni immediatamente trasferibili e sul tetto massimo del 60% per gli impieghi non cinematografici dei fondi bloccati. Poche le integrazioni apportate. Già il mantenimento dell'impianto del 1954 era però significativo, considerato che da allora, nel nostro ordinamento, erano caduti

³⁹ Cfr. comunicazioni contenute in ASA, F156.

⁴⁰ DGS ad ANICA e MPEA, 19 giugno 1956, ASA.

⁴¹ [s.n.], 1955b: 11.

⁴² Arnall a Colton Hand, 3 marzo 1955, e Colton Hand a Arnall, 6 aprile 1955, entrambe in NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-355; Colton Hand a Livesey, 7 marzo 1955, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/3-755.

⁴³ La legge Vanoni è la n. 25 dell'11 gennaio 1951 (GU Serie Generale n. 25 del 31 gennaio 1951 - Supplemento ordinario). Cfr. [s.n.] 1955b: 11.

⁴⁴ Cfr. Rapporto *Andamento economico del mercato cinematografico* dell'UNDF, 1957, conservato in ASA, F901.

⁴⁵ ANICA a MPEA (*Memorandum di intesa*) dell'8 agosto 1956, p. 5, ASA, F775.

⁴⁶ Cfr. carteggio tra Monaco e Johnston, nov. – dic. 1954, ASA, F512 e F614.

parecchi vincoli all'impiego e al trasferimento dei capitali esteri⁴⁷. Si ribadirono tutti gli usi cinematografici consentiti dal precedente accordo. In aggiunta si approvò l'impiego delle lire congelate per la stampa di copie per la distribuzione in Italia. La lista degli utilizzi autorizzati si presentò dunque così:

- costruzioni di navi;
- costruzioni di hotel e di altri importanti lavori di interesse nazionale;
- acquisto di soggetti e copioni cinematografici e televisivi (con esclusione però di copyright, brevetti e simili);
- stampa di copie per il mercato italiano e per l'esportazione in altri Paesi;
- finanziamenti a produttori cinematografici per la produzione di film, a condizione che i relativi ammontari siano ridepositati, all'atto del recupero delle spese attraverso la distribuzione dei detti film, nella parte non trasferibile dei conti bloccati cinematografia;
- finanziamento a case di stampa cinematografica e a teatri di posa in Italia;
- acquisto dei diritti di esclusività di film italiani per l'estero (prezzo fisso, minimo garantito e anticipazioni sui proventi);
- versamento di minimi garantiti per la distribuzione di film italiani per l'Italia, con l'obbligo di riversare nei conti cinematografia i proventi di noleggio per un pari importo;
- partecipazioni in film di nazionalità italiana;
- coproduzioni di film italo-americani⁴⁸;
- qualsiasi altro utilizzo approvato dal governo italiano.

Il limite al numero di film americani importabili annualmente venne ritoccato leggermente al rialzo: 192 per le otto case MPEA (Columbia, MGM, Paramount, RKO, Fox, Universal, Warner e Republic), 20 per la United Artists, 15 per Allied Artists (ex-Monogram) e 20 per altre case minori⁴⁹. La MPEA ripartì poi in autonomia il contingente previsto tra i suoi associati, stagione per stagione. Si ribadì che i film non americani distribuiti dalle case americane non dovevano rientrare nel contingente purché i relativi diritti di sfruttamento fossero acquisiti per la gran parte dei territori. Nelle bozze dell'accordo si trova traccia di una lettera dell'ANICA, che poi non finì nei testi finali, in cui l'associazione dichiarava di voler considerare "inondazione del mercato" da parte americana anche la re-immissione nel mercato di film che avessero già completato un ciclo di sfruttamento di cinque anni. Il problema dei film vecchi, dunque, non era risolto né si sarebbe risolto di lì a poco, come testimoniano le carte dei tre anni successivi.

⁴⁷ Nel 1955, con il DL 586 del 28 luglio, convertito nella legge 852 del 26 settembre, era stato abolito il sistema dei conti valutarî al 50%, permettendo agli esportatori di vendere in Italia, sul mercato dei cambi, l'intero ricavo in valuta delle proprie forniture all'estero. Nel 1956, poi, era stata approvata la nuova legge sugli «investimenti di capitali esteri in Italia» (la n. 43 del 7 febbraio) la quale, rivedendo le disposizioni del DL 121 del 2 marzo 1948, aveva allargato decisamente le maglie alle rimesse, per incentivare l'afflusso di capitali stranieri.

⁴⁸ Non è chiaro cosa siano le "coproduzioni di film italo-americani". Non si tratta delle partecipazioni, espressamente citate subito prima. Neppure si tratta delle "lavorazioni per conto", non esplicitamente citate, ma richiamate fin dal testo del 1954 dal generico riferimento al finanziamento a produttori, stabilimenti e teatri di posa, case di stampa (quinto e sesto punto dell'elenco). Probabilmente, si tratta della partecipazione americana a coproduzioni europee tramite le proprie succursali francesi e tedesche, fattispecie che però si manifesterà concretamente solo nei primi anni Sessanta.

⁴⁹ Si tratta ad esempio di Disney, Lexington, Lippert, Selznick e così via.

Nell'intesa del 1956 si confermò anche il *best effort* delle case americane a riservare almeno 8 film all'anno ai distributori italiani indipendenti, da computarsi in aggiunta al predetto contingente. Agli 8 titoli se ne aggiungerà poi qualche altro di provenienza SIMPP/IFPEC. L'acquisto di tali film sarebbe stato effettuato dall'ANICA o da enti da essa designati, in nome e per conto dei distributori indipendenti⁵⁰. Una circolare successiva dell'associazione specificò che, visto l'esiguo numero di titoli, questi sarebbero stati dati in via prioritaria alle case italiane «che distribuiscono effettivamente film italiani»⁵¹. Da segnalare, a riguardo, il doppio statuto della DEAR che, distributrice della United Artists, riceveva le relative licenze di importazione, come le altre filiali americane. In quanto ditta italiana poteva, però, concorrere anche all'assegnazione di parte del contingente riservato ai distributori indipendenti nazionali⁵². Uno statuto analogo lo ebbe la Globe Films quando ereditò le operazioni italiane della Republic, nel dicembre del 1957, rimanendo però distributrice anche di altre case americane⁵³. I primi due allegati del contratto regolavano anche la questione dei certificati di doppiaggio: una transazione di cui si era iniziato a parlare già da tempo, ma sulla quale non si era mai trovata un'intesa effettiva. Di cosa si trattava? I certificati di doppiaggio erano i buoni di riscontro che i distributori di film esteri ottenevano a seguito del pagamento del deposito obbligatorio per i film importati e doppiati. La legge 448/49 aveva stabilito che questi certificati, redimibili dopo dieci anni, fossero anche nell'interim trasferibili e dunque vendibili, come un normale titolo di credito. Ebbene, le parti convennero che la MPEA vendesse all'ANICA i titoli più vecchi – quelli emessi dal 1949 al giugno del 1955 – per la cifra di 470 milioni di lire, di contro a un valore nominale di 2,8 miliardi di lire, dunque per meno del 17%. Per gestire l'operazione di acquisto dei certificati, ANICA costituì una società finanziaria, denominata ACI⁵⁴. Contestualmente, venne concessa alle case MPEA una rimessa straordinaria complessiva di 700.000 dollari. L'accordo prevedeva che i proventi di vendita dei buoni non fossero immediatamente trasferibili, ma dovessero confluire nella porzione dei conti utilizzabile per impieghi “non cinematografici”, in aggiunta rispetto alla quota del 60%. L'idea dell'ANICA era di continuare a utilizzare i certificati per operazioni di finanza straordinaria e cioè come garanzia per agevolare concordati stragiudiziali a favore di imprese associate in crisi e limitare dunque il numero di fallimenti. Tra il 1956 e il 1960 saranno ben 98 le operazioni di finanziamento così strutturate, per 8 miliardi circa di crediti erogati, a fronte della messa a garanzia di buoni per un valore nominale di 4 miliardi⁵⁵. In subordine, e con un cambio di orientamento rispetto alle intenzioni delle origini⁵⁶, ANICA impiegò tale garanzia

⁵⁰ Tra i beneficiari, nel corso della durata dell'accordo, vi furono Eridania, Titanus, Variety, Continental Cine, Sparta, Atlantis, Enic, Lux Film, Ital Film, Nembo/ Indief. Cfr. ASA, F518.

⁵¹ Monaco alle ditte associate, 6 febbraio 1957, ASA, F518.

⁵² Monaco a DGS, 15 gennaio 1958, ASA, F521.

⁵³ Monaco a DGS, 22 maggio 1958, ASA, F521.

⁵⁴ Ambasciata a Dipartimento di Stato, 18 aprile 1958, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/4-1858. Cfr. anche Quaglietti, 1980: 218-221; Corsi, 2020.

⁵⁵ Corsi, 2020: 219.

⁵⁶ Una comunicazione di Monaco del 1954 negava infatti risolutamente che i fondi ACI potessero essere usati per dare garanzie a supporto di finanziamenti bancari agli associati e affermava che queste dovessero essere fornite dai soggetti stessi e «non da enti o fondi controllati dalle nostre organizzazioni» (ASA, F775).

per ottenere dei finanziamenti a tassi agevolati all'attività ordinaria di produzione degli associati⁵⁷. L'operazione di acquisto dei certificati verrà ripetuta anche successivamente, diventando un capitolo importante delle intese.

A integrazione dell'accordo, nel novembre del 1956, ANICA e MPEA stabilirono che presso la Banca d'America e d'Italia vi sarebbe stato un conto *specifico*, detto "conto 40%", alimentato appunto con la porzione dei fondi da utilizzare obbligatoriamente per gli usi cinematografici. Non è chiaro dalla corrispondenza se si trattasse di un conto speciale foraggiato da tutte le case o di più conti speciali, uno per ciascuna casa (più probabile). Di sicuro, però, i soldi da impiegare nel cinema in Italia sarebbero stati in uno o più depositi dedicati, con la conferma dell'obbligo già assunto nel 1954 dalle case americane di garantire un livello complessivo minimo, durante l'anno, di 4 miliardi di lire⁵⁸. A seguire, Monaco siglò poi un accordo simmetrico a quello MPEA con l'associazione degli operatori indipendenti americani, la SIMPP, rappresentata sempre da Ellis Arnall, e con il suo braccio commerciale, la IFPEC, rappresentata da Jack Lamont⁵⁹.

Molti altri temi animarono le discussioni tra ANICA e MPEA, in quei mesi, a volte incrociando provvisoriamente le bozze dell'intesa del 1956, a volte solo accompagnandole *a latere*, a volte seguendole a stretto giro. Vediamoli rapidamente. Tra l'aprile e l'ottobre di quell'anno tornò in ballo la questione della stampa delle copie a colori⁶⁰. Sappiamo che l'ANICA – per aiutare i nostri laboratori di sviluppo e stampa – aveva già tentato da due anni di introdurre l'obbligo a carico delle case americane di stampare in Italia le copie a colori dei film importati; ma aveva ottenuto solo che quelle concedessero volontariamente di stampare da noi le copie di alcuni (pochi) film⁶¹. Iniziata la stagione 1956-57, Monaco rilanciò comunicando alla MPEA che «le Autorità Amministrative del Governo italiano hanno da tempo disposto che per la stagione corrente il 50% dei film a colori di importazione di ciascuna compagnia estera debbano essere, nella edizione doppiata in italiano, stampati presso case di stampa italiane»⁶². Gli americani lo giudicarono un *bluff* e, in parte, avevano ragione perché Monaco aveva sì il pieno supporto della DGS, ma non quello del ministero del Commercio con l'Estero⁶³. Alla fine, comunque, sotto la minaccia di ulteriori ritorsioni sui permessi di importazione, la MPEA acconsentì ad aumentare le lavorazioni

⁵⁷ Lo stesso Monaco, nelle sue memorie, sottolinea con orgoglio questo ruolo della finanziaria dell'ANICA (Monaco, 1979: 131). In ASA si trovano evidenze di molte di queste operazioni. Vi è anche una relazione sull'attività dell'ACI del marzo del 1959 in cui si rivendica che la riserva dei buoni è stata impiegata per facilitare concordati preventivi o liquidazioni e ottenere finanziamenti alla produzione, a vantaggio degli associati (cfr. ASA, F1173). L'ACI intervenne anche a supporto della Titanus, nel 1963, durante la crisi che colpì la società dei Lombardo (Quaglietti, 1980: 220).

⁵⁸ Baldwin a Monaco, 6 novembre 1956, ASA, F775.

⁵⁹ [s.n.], 1957: 15.

⁶⁰ Cfr. NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/ 4-356, 4-1356, 8-1656, 9-2156, 10-1956.

⁶¹ Monaco in ANICA, 1952: 97.

⁶² Monaco a Baldwin, 2 agosto 1956, ASA, F518.

⁶³ John M. Kennedy (ambasciata) al Dipartimento di Stato, 17 agosto 1956, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/8-1652.

in Italia, purché le relative spese concorressero al computo dell'impegno minimo di impieghi cinematografici⁶⁴.

Tra 1956 e 1957 si lavorò sul tema degli incentivi alla distribuzione di film italiani in Italia da parte degli americani. Attività importante che, di prassi, comportava delle cospicue anticipazioni finanziarie a vantaggio dei nostri produttori. Nel marzo del 1957, l'ANICA formulò una proposta al governo italiano volta a stimolare tali investimenti. L'idea partiva dalle obbligazioni allora in vigore a carico del distributore estero di film italiani in base alle quali, lo ricordo, i proventi di noleggio venivano versati nei conti speciali fino a copertura delle anticipazioni o dei minimi garantiti. Questo meccanismo, che di fatto obbligava gli americani a far rientrare nei conti quanto vi era uscito, non era di alcun incentivo ed era additato sia dall'ANICA che dalla MPEA quale causa principale dell'esiguo numero di contratti distribuzione attivati⁶⁵. Monaco allora propose che almeno un 25% di quanto uscito dai conti per finanziare una distribuzione italiana non vi rientrasse, ma potesse essere versato nei "conti estero", cioè i conti da cui transitavano le somme da trasferire poi oltreoceano⁶⁶. Due mesi dopo, il governo diede il proprio assenso, a condizione che i prelievi per queste fattispecie fossero effettuati dai conti 40% e che gli importi non superassero complessivamente il miliardo di lire all'anno⁶⁷. Tuttavia, qualche ulteriore impedimento deve essere intervenuto perché non si trovano tracce di questa soluzione nei testi degli accordi successivi, che su questo punto rimasero immutati...

Sempre tra 1956 e 1957 i rapporti tra le parti furono agitati dalle novità normative in materia fiscale. Nel 1956 venne ratificata, con la legge 493 del 19 luglio, la convenzione fiscale del 30 marzo del 1955 tra Italia e Stati Uniti che si proponeva di evitare la duplice imposizione dell'imposta sui redditi e di ridurne l'evasione⁶⁸. La convenzione giudicava tassabili da ciascuno Stato i redditi delle "organizzazioni permanenti" di aziende estere generati entro i propri confini (laddove per organizzazioni permanenti si intendevano le vere e proprie succursali, ma non le strutture di rappresentanza o le pure agenzie commerciali). Ora, le case americane avevano in Italia perlopiù delle succursali e dunque diventarono passibili della nuova imposizione fiscale, tanto che il ministero delle Finanze le mise un po' alla volta nel mirino. La loro attività non solo distributiva ma anche produttiva era molto aumentata e dunque il supposto nuovo carico di tasse rischiava di essere ingente. Il ministero del Turismo e dello Spettacolo – mosso sia dalla MPEA che dall'ANICA – inviò allora al ministero delle Finanze una nota allarmata, sostenendo che se gli Studios, a causa del nuovo regime, avessero deciso di non girare più i loro film in Italia, il danno per il nostro Paese sarebbe stato maggiore di quello derivato dalla mancata esazione delle imposte

⁶⁴ Cfr. *Sommario dei punti concordati nella riunione del 21 agosto 1956*, ASA, F775. In ASA vi sono varie lettere di impegno delle case americane in questo senso, corroborate dalle attestazioni dei laboratori di stampa.

⁶⁵ Monaco a PCM-DGS e MCE, 25 marzo 1957, ASA, F518. Da questa stessa lettera emerge che i proventi di noleggio annui dei film italiani distribuiti dalle case americane erano di circa 3 miliardi di lire.

⁶⁶ Valignani alle ditte associate all'ANICA, 13 novembre 1956, cartella "Convenzione Italia-USA (materia fiscale)", ASA, F794.

⁶⁷ PCM ad ANICA, 23 maggio 1957, ASA, F518.

⁶⁸ *Convenzione fiscale tra Italia e Stati Uniti*, 30 marzo 1955, ASA, F775.

dovute. Il ministero delle Finanze giudicò però irricevibili queste argomentazioni, essendo in gioco l'applicazione di una legge dello Stato⁶⁹. Di qui una fitta corrispondenza tra case cinematografiche, Dipartimento di Stato, ambasciata, ministeri, per individuare delle soluzioni tecniche al problema. La via d'uscita verrà individuata nel cambio di assetto societario delle sedi italiane o nel comprovare la loro natura di pure rappresentanze commerciali⁷⁰ (la questione però avrà degli strascichi ancora per vari anni)⁷¹.

Nella primavera del 1957 riemersero poi forti tensioni tra distributori americani ed esercenti quando si trattò di rinnovare l'accordo-quadro di noleggio. Furono in particolare United Artists, Fox e MGM (che non era associata all'ANICA) a manifestare la massima rigidità specialmente circa la regimentazione dei film ritenuti "speciali", come quelli girati in formato panoramico. Alla fine, l'accordo fu comunque trovato e venne varato il 25 luglio. Fu mantenuta la regola che i film "speciali", comunque non superiori a un quarto del listino dichiarato, potessero essere noleggiati a percentuali superiori al 40% dell'incasso netto, e fino al tetto massimo del 50%; ma furono ridotte a una sola per casa le deroghe per i film "di eccezionalissima importanza", ammesse nell'intesa del 1955 a certe condizioni⁷². In un tal clima di fibrillazione giunse, del tutto inaspettata, sul finire del 1957, una vera e propria bomba: il Governo italiano introdusse, unilateralmente, una variazione al regime di gestione dei conti speciali fino a lì adottato. Con una comunicazione del 14 dicembre, che recepiva una delibera del Comitato Valutario del 10 giugno precedente, la DGS così disponeva: «D'ora in avanti, l'obbligo del versamento nei conti cinematografia sarà esteso anche alla quota dei proventi spettanti alle filiali italiane, dedotte le sole spese generali, quelle per il doppiaggio, la stampa e la pubblicità»⁷³.

In pratica, a essere sottoposta al vincolo di deposito nei conti non sarebbe più stata solo la cosiddetta *New York Share*, ovvero la "quota-produttore" dei proventi netti di noleggio – quella di spettanza dei produttori americani – ma anche la *Rome Share* o "quota-distributore", ovvero la provvigione di noleggio (o *distribution fee*) che remunerava l'attività di distribuzione, contribuendo all'utile delle filiali italiane. Il provvedimento nasceva dall'esigenza di contrastare l'evasione valutaria. In effetti, manovrando sulla ripartizione dei proventi netti di noleggio tra quota produttore (da versare nei conti) e quota distributore (libera), e alzando questa seconda spesso ben oltre le normali consuetudini commerciali, le case americane distoglievano una parte significativa delle risorse, rendendole immediatamente trasferibili. Il governo dava qualche mese di tempo alle case americane per lavorare sull'assetto dei propri contratti interni:

⁶⁹ Si veda la successiva ricostruzione della vertenza nella nota di Trabucchi (ministro delle Finanze) al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 30 maggio 1960, ASA, F775. Cfr. anche cartella "Tasse compagnie americane" in F794.

⁷⁰ Ghiardi a Colton Hand, 25 novembre 1957, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2557.

⁷¹ Monaco ad Andreotti (allora ministro dell'Industria e del Commercio), 12 dicembre 1966 e 24 marzo 1967, ASA, F794. Si veda anche la cartella "Tasse compagnie americane" in ASA, F794.

⁷² Cfr. Rapporto *Andamento economico del mercato cinematografico*, verosimilmente del 1957, dell'UNDF, conservato in ASA F174-903.

⁷³ DGS a Presidenza ANICA e MCE, 14 dicembre 1957, ASA, F521. Cfr. anche le corrispondenze di Perdicari per «Film Daily» del 1958 (alcune di queste sono conservate in ASA, F161).

A partire dal 1° settembre 1958 [...] i nuovi accordi di distribuzione dovranno essere rinnovati tenendo conto delle disposizioni sopra esposte e prevedere [...] che la totalità dei proventi di noleggio dei film USA in Italia, detratte le spese dianzi specificate, dovrà essere versata nei conti cinematografica.⁷⁴

Gli americani protestarono con decisione e la situazione rimase contrastata⁷⁵. Alla fine, però, la nuova rivoluzionaria procedura non venne applicata. Nei mesi che precedettero la sua entrata in vigore, infatti, le case americane ottennero di sospendere l'esecutività, promettendo in cambio una riduzione delle provvigioni di noleggio a vantaggio delle proprie filiali – cosa che almeno in parte avverrà⁷⁶. Se consideriamo le difficoltà economiche in cui versavano le succursali americane in Italia proprio in quei mesi – per via del calo dei ricavi e per la correlata pressione delle case-madri sul controllo dei costi e sulla riduzione del personale⁷⁷ – possiamo comprendere quanto le novità sopra esposte fossero minacciose per la stessa sopravvivenza delle rappresentanze...

Se le case americane avevano di che preoccuparsi per le continue “minacce” da parte del governo italiano, anche ANICA non dormì sonni tranquilli, visto il nutrito elenco di inadempienze americane che andò registrando a seguito dell'accordo. Un memo di Monaco a Frank Gervasi, che aveva rilevato Baldwin quale responsabile della Mediterranean Area della MPEA, datato 20 febbraio 1958⁷⁸, enumera tutte le mancanze da parte delle case di Hollywood nell'applicazione dell'intesa del 1956. In sintesi, continuava l'invasione delle riedizioni di film vecchi, non normati dagli accordi; i film assegnati ai distributori indipendenti italiani erano pochi e decisamente brutti; non c'era trasparenza nell'impiego dei fondi per attività cinematografiche (pare addirittura che, contrariamente a quanto stabilito, delle somme fossero state investite in sale cinematografiche di nuova costruzione e nella produzione di film americani fuori dall'Italia). Inoltre, i conti delle banche italiane presso cui la Bank of America avrebbe dovuto accreditare la metà circa dei fondi erano stati negli ultimi mesi progressivamente prosciugati. Infine, non erano state mantenute le “promesse” circa l'aumento dell'esportazione di film italiani negli Stati Uniti. Si trattava evidentemente di un *cahiers de doléances* che aveva anche una finalità pre-negoziale, in vista dell'ulteriore rinnovo delle intese, ma rimane comunque una traccia delle frizioni che permanevano tra le parti.

⁷⁴ DGS a Presidenza ANICA e MCE, 14 dicembre 1957, ASA, F521.

⁷⁵ [s.n.] 1958: 5.

⁷⁶ Ad esempio, la provvigione di CEIAD a valere sui proventi Columbia passò dal 35% al 30%. Cfr. ANICA a DGS, 2 settembre 1958, ASA, F521.

⁷⁷ Proprio nel 1958 ci furono dei licenziamenti collettivi presso le filiali delle case americane e anche presso la DEAR, come sappiamo legata a doppio filo alla United Artists. Complessivamente, furono mandate a casa 50 persone. Pare anche che le case abbiano per un momento pensato di chiudere le filiali e di unire tutte le reti commerciali in un'unica struttura (*L'ufficio della MPEA esamina il nuovo blocco italiano*, nota di J. Perdicari, corrispondente da Roma di «Variety», 1958, ASA F161). Della questione e dei suoi risvolti sindacali si occuperà attivamente ANICA (cfr. Verbale della riunione del 27 febbraio 1958 tra ANICA e MPEA, a Roma, ASA F521).

⁷⁸ Monaco a Gervasi, 20 febbraio 1958, ASA, F521.

IV. IL QUINTO ACCORDO (1959)

Gli accordi vennero rinnovati per la quinta volta nel 1959, per tre anni: dal settembre di quell'anno all'agosto del 1962⁷⁹. Annotiamo a margine che nel frattempo la MPEA aveva cambiato fisionomia, perdendo due case che si erano ritirate dall'associazione (RKO e Republic) e guadagnando di contro il rientro della United Artists, sotto la nuova gestione di Arthur Krim e Walter Benjamin, e l'ingresso di Disney, fino ad allora associato SIMPP/IFPEC.

Nel nuovo accordo registriamo un significativo allargamento delle maglie della politica valutaria italiana, reso possibile dalla oramai raggiunta solidità della nostra moneta e dalle recenti modifiche del più ampio quadro del sistema dei cambi⁸⁰. Anzitutto, la cifra fissa immediatamente trasferibile passò da 3 a 7 milioni di dollari all'anno (a valere dal 1° gennaio 1959)⁸¹ e così le case americane tornarono a poter rimettere in patria circa la metà dei proventi netti della propria attività (anche se, come vedremo, non sempre ne approfittarono, di qui in poi...). In secondo luogo, anche se formalmente rimase in vigore la partizione dei conti speciali in due sotto-conti – quelli cosiddetti “40%”, riservati agli impieghi minimi in ambito cinematografico, e quelli “60%” per tutti gli altri impieghi (usi cinematografici compresi) –, venne eliminato il limite massimo agli impieghi cinematografici, prima strenuamente difeso dagli americani⁸². Ciò è segno evidente che i progetti di collaborazione produttiva e distributiva con il nostro Paese erano oramai in grado di assorbire la gran parte dell'ammontare congelato, il quale, peraltro, si sarebbe comunque ridotto, visto l'aumento delle somme trasferibili.

Gli impieghi della parte non trasferibile vennero così codificati:

- acquisto di soggetti e copioni cinematografici e televisivi (con esclusione però di copyright, brevetti e simili);
- stampa di copie in bianco-nero (nuova fattispecie) e a colori effettuate in Italia per il mercato italiano (rispetto all'accordo 1956, viene eliminata la stampa di copie per l'esportazione in altri Paesi);
- finanziamenti a produttori cinematografici per la produzione di film, a condizione che i relativi ammontari siano ridepositati, all'atto del recupero delle spese attraverso la distribuzione dei detti film, nella parte non trasferibile dei conti bloccati cinematografia⁸³;
- finanziamento a case di stampa cinematografica e a teatri di posa in Italia;

⁷⁹ ANICA a MPEA (*Memorandum d'intesa*), ASA, Faldoni 527, 545 e 1209.

⁸⁰ Nel dicembre del 1958 era entrato in vigore l'AME che aveva istituzionalizzato la convertibilità esterna delle valute dei vari Paesi senza limiti di applicazione. Fu il primo passo formale verso la piena convertibilità in oro della nostra moneta che verrà dichiarata di lì a poco, nel marzo del 1960, confermando il tasso di 625 lire per un dollaro (Gualtieri, 1989: 860).

⁸¹ Un mese prima della firma, Gervasi insisteva ancora per la somma di 9 milioni di dollari (Gervasi a Monaco, 6 dicembre 1958, ASA, F521).

⁸² L'art. 7 della Parte II del nuovo accordo, infatti, prevede «che le compagnie associate alla MPEA abbiano la facoltà di utilizzare fino al 100% degli ammontari depositati nei conti speciali cinematografia per scopi cinematografici, senza obbligo di reintegro delle quote destinate ad utilizzi non cinematografici». Previsione confermata dalla successiva corrispondenza fra ANICA, MPEA e DGS (lettera del 19 giugno 1959, ASA, F1209. Cfr. anche ANICA, 1960: 73).

⁸³ Nei carteggi successivi si specifica che, una volta recuperate dai proventi di noleggio, le somme anticipate dovevano essere versate nei conti e, successivamente, ripartite tra porzione 40% e porzione 60%. Gervasi a Tifi (Warner), 13 maggio 1960, ASA, F532.

- acquisto dei diritti di esclusività di film italiani per l'estero (prezzo fisso, minimo garantito e anticipazioni sui proventi);
- versamento di minimi garantiti per la distribuzione di film italiani per l'Italia, con l'obbligo di riversare nei conti cinematografica i proventi di noleggio per un pari importo;
- partecipazioni in film di nazionalità italiana;
- coproduzioni con Paesi terzi di film maggioritari italiani (novità: era una fattispecie a cui gli americani iniziavano a guardare con interesse);
- coproduzioni di film italo-americani⁸⁴;
- costruzioni di navi;
- costruzioni di hotel e di altri importanti lavori di interesse nazionale.

In discesa il numero massimo di titoli importabili: 185 per MGM, Fox, Paramount, Warner, CEIAD/Columbia, Universal e United Artists, 17 per la Allied Artists e 4 per RKO, che era oramai in dismissione. A questi si aggiunsero i titoli garantiti dalle case MPEA ai distributori indipendenti italiani (nel 1959 furono in tutto 40)⁸⁵, in nome dei quali avrebbe negoziato ANICA⁸⁶. Le case MPEA strapparono poi un permesso di importazione in più per ogni film italiano prodotto e anche per ogni film italiano distribuito all'estero, purché con una spesa per i diritti, tra prezzo fisso o minimo garantito, di almeno 100.000 dollari per i soli Stati Uniti e 300.000 dollari per il mercato mondiale⁸⁷. E ottennero anche un buono di esenzione dal pagamento della tassa sul doppiaggio per ogni film italiano prodotto, esattamente come la legge 448 già prevedeva per i distributori italiani⁸⁸. Nell'allegato D dell'accordo venne anche fissato al 20% del proprio contingente il limite dei film non americani e non italiani distribuibili dalle case MPEA.

Si rinnovò inoltre l'accordo per la vendita dei certificati di doppiaggio. Nella corrispondenza precedente, Monaco aveva avanzato la proposta di dividere i proventi di vendita dei certificati in due parti uguali: una destinata a proseguire nell'opera di supporto finanziario alla produzione di film italiani che non beneficiassero delle coproduzioni, l'altra destinata a finanziare una newco, controllata per metà dall'ANICA e per metà dalla MPEA, per il finanziamento di film in compartecipazione⁸⁹. Ma l'idea restò nel cassetto, perché nei testi del 1959 non se ne fa menzione. L'allegato F dell'accordo del 1959, infatti, dice semplicemente che la MPEA si impegna a vendere all'ACI: 1. tutti i certificati già accumulati dal 1956 al 1958, al 25% del valore nominale (che era di circa 10 miliardi di lire)⁹⁰; 2. i certificati che sarebbero stati accumulati nei tre anni successivi, dal 1959 al 1961, sempre al 25% del loro valore nominale (saranno 721 milioni reali vs 2,9 miliardi di lire); 3. la quota residua dei certificati del 1955, al 16,78% del valore nominale (47 milioni vs 280), in linea con le condizioni del

⁸⁴ Cfr. nota 48 di questo articolo.

⁸⁵ ANICA, 1960: 75. Si veda anche lettera di Monaco a DGS, 21 febbraio 1959, ASA, F1209.

⁸⁶ Ghiardi a Colton Hand, 24 novembre 1959, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-2459.

⁸⁷ Allegato E dell'accordo.

⁸⁸ Già nel 1952 la MPEA aveva avanzato questa richiesta, ma non ho trovato evidenza che sia stata mai accolta prima del 1959.

⁸⁹ Monaco a Penotti, 3 novembre 1958, ASA, F521.

⁹⁰ Appendice F, 8 gennaio 1959. Cfr. anche Monaco, 1960: 20-21

contratto precedente⁹¹. L'ANICA continuò a utilizzare questo tesoretto come garanzia a vantaggio delle aziende associate che richiedevano finanziamenti bancari per la produzione; ma, di qui in poi, li impiegò anche come riserva straordinaria a cui attingere in caso di deficit del bilancio associativo (successe ad esempio nell'esercizio 1963)⁹². Qualcosa però gli italiani dovettero lasciare sul tavolo negoziale come contropartita e fu l'abbandono della pretesa che una parte dei fondi bloccati americani fosse girata dalla Bank of America a istituti designati dall'ANICA stessa (operazione che, come sappiamo, aveva ugualmente la finalità di creare delle riserve a garanzia del credito ai produttori italiani)⁹³. Nonostante questa rinuncia, l'accordo sulla vendita dei buoni non venne immediatamente ratificato dal *board* della MPEA, assieme ad altri piccoli dettagli dell'intesa⁹⁴. Per giungere alla composizione finale, l'Italia dovette concedere una rimessa straordinaria di 2,7 milioni di dollari⁹⁵.

In ultimo, nell'appendice dell'accordo si convenne che entro il periodo di vigenza dell'intesa le parti avrebbero lavorato per liberalizzare completamente la porzione 60% dei conti, rendendola così trasferibile⁹⁶. Se così fosse successo, ANICA avrebbe goduto di un ulteriore sconto sul prezzo di vendita dei buoni doppiaggio⁹⁷. L'associazione si fece effettivamente promotrice della liberalizzazione della quota 60%⁹⁸ e ottenne il risultato sperato nel settembre del 1960, quando il governo italiano la approvò, con effetto retroattivo dal 1° gennaio⁹⁹. Con il nuovo regime forfettario, gli impieghi dei fondi americani in attività cinematografiche, tra il 1955 e il 1962, raddoppiarono rispetto al periodo dei primi due accordi (1951-1954), passando da 2 a 4 miliardi di lire all'anno. La porzione di questi che andò a beneficio dei nostri produttori crebbe di oltre il 40%, pur considerando l'eliminazione dei finanziamenti all'IFE¹⁰⁰. Si trattò di un risultato lusinghiero per Monaco, che tuttavia va letto anche alla luce

⁹¹ Una serie di comunicazioni tra ANICA e DGS, successive all'accordo, chiarì più in dettaglio i meccanismi e gli importi della cessione dei buoni. Cfr. lettere del 29 luglio, 16 novembre, 1° dicembre e 22 dicembre 1959; e promemoria di De Castro a Tavazza e Manzinger, 10 luglio 1959: tutto in ASA, F1209. I corrispettivi vennero versati nella partizione 60% dei conti speciali delle case, per quote di competenza. I consuntivi delle operazioni sono conservati nel fascicolo "Trasferimento buoni USA all'ACI" del Faldone 1209, ASA.

⁹² Verbale del Consiglio generale dell'ANICA del 18 febbraio 1964, ASA, F1209.

⁹³ Monaco a laschi, 14 gennaio 1959, ASA, F527.

⁹⁴ Gervasi a Monaco, 17 giugno 1959, ASA, F527.

⁹⁵ La rimessa *una tantum* fu convenuta nel giugno del 1959 (PCM ad ANICA e MCE, 27 giugno 1959, citata in una lettera MPEA del 19 dicembre, ASA, F527).

⁹⁶ Griffith Johnson a Monaco, senza data, ASA F532.

⁹⁷ Cfr. clausola 1 dell'Appendice H dell'accordo. Cfr. anche Monaco a Johnson del 16 marzo 1960, ASA F532.

⁹⁸ Monaco a MTS e MCE, 15 luglio 1960, ASA F532.

⁹⁹ Comunicazione della DGV del MCE all'UIC del 10 settembre 1960 (ASBIT, UIC-Segreteria, Pratt., n. 54, fasc. 5, p. 3; e successiva comunicazione dell'UIC alla Banca d'America e d'Italia e alle altre banche coinvolte, COMIT e BNL, del 23 settembre 1960, ASBIT, UIC-Segreteria, Pratt., n. 54, fasc. 5, p. 5). Cfr. anche Hochstetter a Monaco, 1° giugno 1962, ASA, F1209; Monaco a Griffith Johnson, 22 settembre 1960, ASA, F532; e Griffith Johnson a Herbert Propps, 10 novembre 1960, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/11-1260.

¹⁰⁰ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*.

della sensibile crescita dei costi medi di produzione dei film nazionali¹⁰¹, sia per ridimensionarne la portata, sia per considerare le possibili interferenze tra le due dinamiche in una spirale inflattiva (i costi crebbero perché c'erano più soldi a disposizione...?).

V. IL SESTO E ULTIMO ACCORDO (1963)

Ad agosto del 1961, l'ANICA provò ad anticipare i tempi e a proporre una nuova piattaforma d'intesa. Monaco era consapevole che il governo italiano era oramai incline a una significativa liberalizzazione degli scambi, cosa che gli americani forse ancora non intuivano. Cercò allora di lucrare il maggior risultato negoziale possibile a beneficio dell'industria cinematografica italiana e, soprattutto, a beneficio dell'ANICA stessa. La proposta di agosto prevedeva un "versamento volontario" di 4 milioni di lire, da parte delle case americane, per ogni film importato¹⁰². Ma Leo Hochstetter, manager della MPEA, respinse la richiesta.

Nel gennaio del 1962, ANICA avanzò una nuova proposta d'accordo, più articolata¹⁰³. Quattro i punti salienti:

1. eliminazione delle quote di importazione, a fronte di un *gentlemen's agreement* a non superare i 230 film l'anno;
2. abolizione del blocco dei proventi di noleggio americani;
3. concessione del pieno diritto di esportazione ai film doppiati in italiano, anche nei territori fino ad allora non concessi, come il Sud America;
4. eliminazione del deposito obbligatorio per il doppiaggio a partire dal 30 giugno 1962; e, fino a che fosse rimasto in vigore, concessione di un numero elevato di esenzioni: 20 per casa.

In cambio ANICA chiedeva alla MPEA di contribuire con 20 milioni di lire *una tantum* alla costruzione della nuova sede associativa (!); e che le case americane associate pagassero quote associative doppie (52.000 lire anziché 26.000). Inoltre, chiedeva che la MPEA continuasse a scontare i propri certificati di deposito presso l'ACI, fino a fine giugno. Da un memo di Hochstetter sappiamo che i vertici della MPEA e della MPAA non rimasero molto convinti della proposta, preferendo temporeggiare¹⁰⁴. E fecero bene, perché di lì a pochi mesi sarebbe stato chiaro che la stagione dei vincoli (all'importazione e ai trasferimenti di valuta) e degli obblighi (versamenti infruttiferi e prestiti a vario titolo) era terminata. Nel gennaio del 1962, infatti, saltarono *de facto* i residui limiti alla libera importazione di film americani, anche se formalmente si dovette aspettare la scadenza dell'accordo, a fine agosto¹⁰⁵. Da quel momento in avanti ANICA

¹⁰¹ Nella prima metà degli anni Cinquanta il costo medio effettivo del film italiano si aggirava attorno ai 100 milioni. Verso la fine del decennio, era invece stimato attorno ai 180 milioni (cfr. Bizzarri; Solaroli, 1955; NA/4-1858: 6).

¹⁰² Ambasciata a Dipartimento di Stato 14 agosto 1961, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/8-1461

¹⁰³ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 25 gennaio 1962, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/1-2562.

¹⁰⁴ Ghiardi al Dipartimento di Stato, 25 gennaio 1962, NARA Record Group 59, file 865.452, Motion Pictures/1-2562 (in allegato alla nota).

¹⁰⁵ Hochstetter a Monaco, 1° giugno 1962, ASA F761.

e MPEA continuarono a fissare delle soglie massime, ma informalmente: senza scambi di lettere. Successivamente, in conformità con la nuova legge 1053 del 27 luglio 1962, venne abolito il prestito forzoso per il doppiaggio, a partire dalla data di esecutività del provvedimento.

Nel marzo del 1963 venne siglato il sesto accordo tra le parti, valido retrospettivamente dal 1° settembre 1962 al 31 agosto 1967¹⁰⁶. Un accordo che sancì il varo del tanto atteso regime di libero scambio e che, proprio per questo, fu l'ultimo. La gran parte dell'impianto regolatorio elaborato tra il 1946 e il 1950 e poi perpetuato nei vari rinnovi dei patti ANICA-MPEA venne infatti soppresso:

- si recepì l'intesa del 1962 sull'abolizione dei limiti all'importazione di titoli americani (a partire dal 1° gennaio di quell'anno);
- si recepì anche l'abolizione del versamento dei depositi obbligatori per il doppiaggio;
- si attestò che tutte le somme spettanti alla sede centrale di ciascuna compagnia MPEA, in base ai contratti con la propria filiale distributrice, sarebbero state liberamente trasferibili in dollari al tasso ufficiale di cambio, a partire dal 1° settembre del 1962, e avrebbero potuto anche essere utilizzate in Italia per qualsiasi scopo, cinematografico e non. Pertanto, cadde la ripartizione dei depositi nella componente 60% e 40% in ragione delle destinazioni d'uso¹⁰⁷, e dunque venne meno ogni obbligo di investire risorse a beneficio dell'industria cinematografica italiana.

Cosa rimase allora? Solo l'intesa su una serie di operazioni finanziarie a vantaggio di ANICA, quali la riproposizione della vendita dei buoni di doppiaggio maturati nel triennio 1960-62, al 23,5% del loro valore nominale (250 buoni per un valore di 1 miliardo e 375 milioni di lire, ceduti a poco più di 323 milioni)¹⁰⁸. Monaco utilizzerà a più riprese tale riserva di buoni come garanzia per ottenere ulteriori prestiti dalla BNL¹⁰⁹. Il rinnovo dei termini dell'intesa sull'esportazione in altri territori di film americani doppiati in italiano, inizialmente prevista nell'accordo, venne poi stralciata dal testo e regolata a parte¹¹⁰.

Di lì in poi, dunque, non si firmarono più accordi scritti, ma si tennero solo incontri annuali dedicati alla messa a punto di *gentlemen's agreement* informali su alcune materie. Dal 1963 tali incontri non videro più la presenza di Eric Johnston, morto per problemi cardiaci nell'agosto di quell'anno. La guida della MPAA fu assunta *ad interim* da Ralph D. Hetzel, il cui incarico, ancorché "provvisorio" durò quasi tre anni. Hetzel si avvale dell'aiuto di William H. Fineshriber, suo vice in MPEA, e del già richiamato Hochstetter¹¹¹. Finalmente, nel 1966, l'associazione trovò una nuova guida stabile in Jack Valenti, pare su indicazione e spinta dei due Studio-boss più influenti del periodo: Lew Wasserman (Universal) e Arthur B. Krim (United Artists)¹¹². Valenti, texano di origine italiana, era stato membro dello staff del presidente Kennedy fino alla

¹⁰⁶ ANICA a MPEA (*Memorandum d'intesa*), 4 marzo 1963, ASA F562 e F793. Cfr. anche Valignani a Pesucci, 5 luglio 1963, ASA, F562.

¹⁰⁷ Monaco alle filiali delle compagnie americane in Italia, 31 gennaio 1963, ASA, F562.

¹⁰⁸ Cfr. prospetti in ASA, F902 e F1209.

¹⁰⁹ Si vedano le numerose comunicazioni da Monaco a BNL, tra il 1963 e il 1966, in ASA, F1209.

¹¹⁰ Comitato Cinematografico Valutario, Verbale della seduta del 16 gennaio 1963, ASA, F562.

¹¹¹ [s.n.], 1964: 15.

¹¹² Studer, 2022: 206, 212.

tragedia di Dallas. Carismatico, al centro di una impressionante rete di relazioni personali, guidò con polso fermo e un certo piglio autoritario l'associazione per molto tempo (la lascerà solo nel 2004, dopo 38 anni!).

Gli interessi americani in Italia rimasero comunque rilevanti ancora a lungo. Pur in regime di liberalizzazione dei trasferimenti, i conti cinematografia continuarono a funzionare, raccogliendo i proventi di noleggio per esigenze di tracciamento dei flussi valutari (verranno chiusi solo nel maggio del 1974, su richiesta dell'UIC)¹¹³. Nei dieci anni seguenti, gli americani non smisero di versarvi e prelevare da essi somme anche ingenti, così come di effettuare versamenti in valuta libera, e dunque fuori dai percorsi registrati, per finanziare la loro attività cinematografica in Italia. Tra il 1963, primo anno di piena trasferibilità dei fondi, al 1973, ultimo anno intero di funzionamento dei conti speciali, le cifre investite – da 14 a 26 miliardi di lire, a seconda degli anni¹¹⁴ – furono ben superiori a quelle versate nei conti stessi. La sola componente volta a finanziare i film di nazionalità italiana – tra partecipazioni, coproduzioni con società americane di diritto europeo e acquisti di diritti di distribuzione – rappresentò in media il 12% del valore totale della produzione nazionale, comprensivo degli apporti esteri di coproduzione¹¹⁵ e il 19% del valore dei soli apporti italiani a essa. Di questi denari non beneficiarono, evidentemente, tutti i film italiani, ma solo poco più di un terzo. L'incidenza degli investimenti americani sul valore dei film realmente impattati – il cuore della nostra cinematografia del periodo – fu dunque decisamente maggiore: perlomeno il 35%¹¹⁶. Segno evidente che il nostro cinema era oramai giunto a rappresentare un ambito di investimento proficuo e ricercato, ben oltre i vincoli e gli obblighi che l'avevano inizialmente imposto all'attenzione di Hollywood.

¹¹³ UIC al MCE, 14 gennaio 1974; risposta del MCE del 9 marzo; e disposizione definitiva dell'UIC del maggio 1974, ASBIT-UIC, n. 230, fasc. 11, pp. 9, 8 e 13.

¹¹⁴ Analisi dell'autore sul dataset *Flussi monetari americani in Italia*.

¹¹⁵ Il fatto di considerare il valore totale della nostra produzione, comprensivo degli apporti esteri di coproduzione, oltre che un diverso arco temporale esaminato, rendono ragione delle differenze tra questi valori e quelli riportati in di Chio, 2023.

¹¹⁶ Si tratta di un valore minimo, calcolato con criteri conservativi, che potrebbe crescere fino al 45% se ipotizziamo un diverso mix di allocazione delle risorse americane nel cinema in Italia, con un minor peso delle lavorazioni per conto.

Ringraziamenti

Per l'accesso ai documenti dell'Archivio Storico dell'ANICA devo un ringraziamento particolare a Francesca Medolago Albani, Sabina Massetti, Pierluigi Raffaelli e Gaetano Martino. Ringrazio anche Susanna Monaco per avermi concesso di leggere e di citare le memorie inedite di suo nonno Eitel (Monaco, 1979) e Sabina Massetti per avermi messo in contatto con lei. Ringrazio anche Annarita Gresta, dell'Archivio Storico della Banca d'Italia, per la preziosa collaborazione.

Tavola delle sigle

ACI: Attività Cinematografiche Italiane
AGA: Archivio Giulio Andreotti - Istituto Don Sturzo, Roma - Sezione Cinema
AME: Accordo Monetario Europeo
ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini
ASA: Archivio Storico dell'ANICA, Cineteca Lucana, Oppido Lucano (la numerazione F è relativa ai faldoni)
ASBIT: Archivio Storico della Banca d'Italia, Roma - Fondi Segreteria particolare e UIC-Segreteria
BNL: Banca Nazionale del Lavoro
CEIAD: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione
COMIT: Banca Commerciale Italiana
DEAR: Distribuzione Edizioni Associate Rizzoli
DGS: Direzione Generale Spettacolo
DGV: Direzione Generale Valute
IFE: Italian Film Export
IFIDA: Independent Film Importers and Distributors of America
IFPEC: Independent Film Producers Export Corporation
IGE: Imposta Generale sull'Entrata
IMPDA: Independent Motion Picture Distributors Association of America
FTC: Federal Trade Commission
MCE: Ministero per il Commercio con l'Estero
MGM: Metro-Goldwyn-Mayer
MPAA: Motion Picture Association of America
MPEA: Motion Picture Export Association
MTS: Ministero per il Turismo e lo Spettacolo
NARA: National Archives and Records Administration, Washington D. C.
RKO: Radio-Keith Orpheum
PCM: Presidenza del Consiglio dei ministri
SIMPP: Society of Independent Motion Picture Producers
UIC: Ufficio Italiano dei Cambi
UNDF: Unione Nazionale Distributori Film
UNIEF: Unione Nazionale Importazione Esportazione Film

Riferimenti
bibliografici

ANICA. 1952. *L'attività dell'ANICA 1951-1952*, Roma.

ANICA. 1953. *L'industria cinematografica italiana*, Roma.

ANICA. 1960. *L'industria cinematografica*, Roma.

Balio, Tino. 2010. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Bizzarri, Libero; Solaroli, Libero. 1955. *Quanto costa un film*, «Cinema Nuovo», a. III, n. 64, 10 agosto.

Bizzarri, Libero; Solaroli Libero. 1958. *L'industria cinematografica italiana*, Parenti editore, Firenze.

Brunetta, Gian Piero. 1994. *I cinquant'anni dell'ANICA. Appunti per una storia dell'ANICA*, «Cinema d'oggi», n. 18-19, 20 ottobre.

Corsi, Barbara. 2020. *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, «Immagine», n. 19.

De Pirro, Nicola. 1955. *Espansione all'estero del film italiano nel dopoguerra*, «Lo Spettacolo», a. V, n. 3, luglio-settembre.

di Chio, Federico. 2022a. *Più che un pugno di dollari. Denari americani e cinema nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, «L'avventura», fascicolo 2, luglio-dicembre.

di Chio, Federico. 2022b. *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema. Parte 1 – I primi due accordi e la promozione*

del cinema italiano all'estero, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. VI, n. 12, luglio-dicembre.

di Chio, Federico. 2023. *Hollywood e il Tevere. Capitali e film di interesse americano in Italia dal 1946 al 1973*, in Enrico Carocci, Ilaria De Pascalis, Veronica Pravadelli (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*, Mimesis, Roma.

Gualtieri, Roberto. 1989. *Piano Marshall, commercio estero e sviluppo in Italia: alle origini dell'europeismo centrista*, "Studi storici", vol. 39, n. 3.

Guback, Thomas H. 1969. *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana).

Monaco, Eitel. 1960a. *Cinema italiano 1960*, Assemblea generale dell'ANICA, 11 febbraio 1960, ANICA, Roma.

Monaco, Eitel. 1960b. *Progressi dell'industria cinematografica italiana nella sfavorevole congiuntura della cinematografia mondiale*, Istituto di Economia-Università di Bologna, 4 aprile.

Monaco, Eitel. 1979. *Battaglie per il cinema, 1926-1978*, dattiloscritto inedito.

Nicoli, Marina. 2017. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, New York/Abingdon.

Quaglietti, Lorenzo. 1980. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.

Rossi, Ernesto. 1960. *Lo stato cinematografaro*, Parenti, Firenze.

[s.n.]. 1953a. *Italo-US Pact may pour \$ 6.000.000 in U.S. Pix Purs, Hamstring IFE*, «Variety», 1 aprile.

[s.n.]. 1953b. *French-Yanks in two-year Deal, Subsidizes French Office in U.S.*, «Variety», 16 dicembre.

[s.n.]. 1954a. *Il presidente della MPAA prevede un miglioramento nella situazione cinematografica*, «Cinemundus», n. 11.

[s.n.]. 1954b. *Le dichiarazioni di Eitel Monaco...*, «Cinemundus», n. 21.

[s.n.]. 1954c. *Dichiarazioni di Eitel Monaco sui colloqui americani*, «Cinespettacolo», n. 34-35, 23 ottobre.

[s.n.]. 1955a. *Italian Earnings Unblocked*, «Motion Picture Exhibitor», 3 agosto.

[s.n.]. 1955b. *Yanks-Italians Near Settlement; Wipe Out Old Tax Claims While Establishing Clean Lines Ahead*, «Variety», 2 novembre.

[s.n.]. 1956. *Anno difficile per l'industria nazionale*, «Rivista del cinematografo», a. X, n. 12, dicembre.

[s.n.]. 1957. *3-Year Italo Pact Set by Arnall*, «Variety», 2 gennaio.

[s.n.]. 1958. *Yanks Fear Tricks in Italy: "Smell Trouble" via Fund Plan*, «Variety», 15 gennaio.

[s.n.]. 1960. *1960 Looks Like Another Big Year for Italian-Based Film Prod.*, «Variety», 20 aprile.

[s.n.]. 1964. *Hetzel to Europe*, «Motion Picture Exhibitor», 16 settembre.

Segrave, Kerry. 2004. *Foreign Films in America. A History*, Jefferson, McFarland & Company.

Solaroli, Libero. 1954. *Consigli a S. E. Ponti*, «Rivista del Cinema Italiano», a. III, n. 10, ottobre.

Studer, Massimiliano. 2022. *Dalla blacklist alla New Hollywood: i rapporti tra MPAA, CIA e Casa Bianca*, «ACOMA - Rivista Internazionale di Studi Nordamericani», a. XXVIII, n. 23, nuova serie, autunno-inverno.