

LINE HAUGE STØYVA

*Le avventure di Pinocchio*  
nel cinema muto di Antamoro



MASTEROPPGAVE

2005

UNIVERSITETET I BERGEN  
DET HISTORISK-FILOSOFISKE FAKULTET  
ROMANSK INSTITUTT  
SEKSJON FOR FRANSK OG ITALIENSK

# Indice

<b>1 INTRODUZIONE .....</b>	<b>4</b>
<b>2 PRESENTAZIONE STORICA DEI TESTI PRIMARI.....</b>	<b>7</b>
2.1 La letteratura infantile .....	7
2.2 La letteratura infantile italiana .....	9
2.3 Le pubblicazioni delle storie di Pinocchio .....	14
2.4 Il romanzo <i>feuilleton</i> .....	17
2.5 Il cinema muto e il contesto di ricezione.....	20
2.6 Il cinema italiano, il lungometraggio e il genere comico.....	23
2.7 <i>Pinocchio</i> di Antamoro .....	25
<b>3 PRESENTAZIONE DI PROBLEMI E IPOTESI PRELIMINARI.....</b>	<b>28</b>
<b>4 LA BASE TEORICA DELLA TESI .....</b>	<b>31</b>
4.1 La trasposizione cinematografica.....	31
4.2 Termini cinematografici .....	32
4.3 Le teorie delle didascalie.....	36
4.4 Dialogismo .....	41
<b>5 PRESENTAZIONE E ANALISI DEI TESTI PRIMARI .....</b>	<b>46</b>
5.1 <i>Le avventure di Pinocchio</i> di Collodi.....	46
5.1.1 Riassunto.....	46
5.1.2 Struttura .....	48
5.1.3 Le caratteristiche del <i>feuilleton</i> .....	51
5.1.4 I destinatari del romanzo.....	55
5.2 <i>Pinocchio</i> di Antamoro .....	56
5.2.1 Introduzione .....	56
5.2.2 Analisi e ricostruzione della struttura originale.....	57
5.2.3 Le didascalie .....	63
<b>6 CONFRONTO FRA IL FILM E IL ROMANZO.....</b>	<b>72</b>
6.1 Trasposizione e alternazione .....	72
6.2 I luoghi dialogici .....	78

6.2.1 L'attore .....	78
6.2.2 L'ambiente.....	86
6.2.3 Gli eventi e le trasformazioni.....	92
6.2.4 Le didascalie e il testo del romanzo.....	95
<b>7 CONCLUSIONE .....</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>104</b>
<b>APPENDICE.....</b>	<b>I</b>
Découpage di <i>Pinocchio</i> .....	I
Tabella delle didascalie di <i>Pinocchio</i> .....	XIII
Copia DVD di <i>Pinocchio</i> .....	XXVI

# 1 INTRODUZIONE

La prima tappa del mio lavoro ha preso avvio come una riflessione su come conoscere meglio la cultura e la società italiana contemporanea attraverso un'indagine della letteratura. Sapendo, però, che in Italia, oggi come nel Novecento, i signori Rossi e Bianchi preferiscono la comunicazione visiva alla parola scritta, volevo includere questa pietra angolare dell'identità italiana, che io purtroppo, fino a ora, non avevo avuto modo di conoscere bene nei miei studi di lingua, storia e cultura italiana in Norvegia. E' stata mia intenzione studiare il cinema italiano per capire gli italiani e la loro storia, ma anche per avvicinarmi al fenomeno di globalizzazione culturale che ha irrevocabilmente cambiato le relazioni tra individui e nazioni.

Analizzando la storia del cinema, permettendoci di riscoprire desideri e sentimenti di un popolo e un'epoca che non esistono più, abbiamo la possibilità di conoscere i cambiamenti dei codici culturali e gli effetti della politica e della propaganda culturale. Mi affascina l'occasione di vedere e toccare il passato virtualmente con lo sguardo - non solo quando analizziamo un racconto filmico e la sua struttura, il suo tema e il suo messaggio morale, ma anche quando percepiamo e riflettiamo sugli elementi secondari non necessariamente pianificati dai produttori del film, come i prospetti dei palazzi e delle piazze con i loro segni pubblicitari, i visi e i vestiti delle persone che fanno da comparse nello sfondo dell'inquadratura. La macchina da presa funge da spioncino attraverso il quale "spiare" il passato; possiamo riversare il tempo per un attimo e goderci le immagini create e proiettate decine di anni fa.

Avendo quindi deciso di fare una tesi sul dialogo tra il cinema e la letteratura italiana, ho avuto modo di vedere come il numero delle trasposizioni da romanzi italiani al cinema è veramente vastissimo. I classici della letteratura sono inoltre spesso stati rielaborati più volte, e sono naturalmente stati descritti e analizzati da studiosi e dilettanti. La scelta del soggetto per la mia tesi è perciò stata influenzata dal desiderio di analizzare un'espressione culturale centrale e interessante, ma non ancora descritta e analizzata esaurientemente. Penso che la figura italiana più famosa al mondo, accanto a celebrità storiche come Cesare, Michelangelo e Dante, sia il piccolo Pinocchio. Forse i suoi ammiratori non sanno che il burattino di legno è italiano e neanche che è un personaggio di un romanzo ottocentesco; lo sfacciato ribelle sembra invece apparire al pubblico internazionale una figura fiabesca universale, e la sua popolarità è aumentata fino a renderlo un simbolo della stessa infanzia.

Nella letteratura infantile è un protagonista senza confronti. La fama mondiale di Pinocchio è indubbiamente cresciuta non soltanto per merito della creatività e della buona penna di Carlo Lorenzini, detto Collodi, ma anche grazie alla versione cinematografica di Disney del 1940, che ebbe un successo enorme, e che oggi, insieme a *Snow White and the Seven Dwarfs*, fa da spartiacque nella storia del cinema animato. Il fatto che Disney abbia scelto di usare Pinocchio come fonte letteraria in uno dei primissimi lungometraggi animati, testimonia come il cineasta ritenesse il burattino capace di affascinare il pubblico americano - e di realizzare buoni guadagni per la casa produttrice hollywoodiana. Dopo il successo americano sono state compiute altre trasposizioni del romanzo di Collodi, sia in Italia sia all'estero. La versione italiana più famosa e amata è senza dubbio *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini (1971), che ormai fa parte della memoria infantile di intere generazioni d'italiani, mentre la più discussa, ma anche la più recente, è il contributo di Benigni del 2002. Nuove interpretazioni della figura di Pinocchio compaiono anche in metafilm; l'ultimo esempio che ho visto è presente in *Shrek 2* del 2004,<sup>1</sup> dove il nostro amico viene smascherato come un travestito!

Desiderosa di studiare qualcosa di particolare, sono riuscita a trovare il mio oggetto negli archivi della videoteca di DAMS dell'Università di Bologna grazie ai gentili consigli del professor Francesco Pitassio, che mi avvertì dell'esistenza di un film muto di Pinocchio poco conosciuto. Il *Pinocchio* di Giulio Antamoro (Italia, 1911), la prima trasposizione cinematografica del romanzo di Collodi, è una commedia divertente ed esteticamente bella da vedere, anche perché poco fa è stata restaurata. Mi avvicinerò al testo filmico e letterario metterò in rilievo degli aspetti storici che riguardano il contesto di percezione e la tradizione della letteratura infantile.

Ringrazio vivamente il dott. Francesco Pitassio per i suoi consigli e aiuto, il dott. Giacomo Manzoli e la signorina Luna Vago, presso la videoteca del DAMS dell'Università di Bologna, che mi hanno fornito una copia del film in questione. I miei ringraziamenti cordiali vanno alla prof.essa Margareth Hagen, il mio tutore del Romansk Institutt (HF-Fakultetet, UiB), per la sua immancabile benevolenza, interesse e utili osservazioni. Sono molto grata al coordinatore del medesimo dipartimento, il prof. Reidar Veland, per la sua disponibilità, i gentili consigli e per la flessibilità organizzativa che mi ha permesso di fare le ricerche in Italia. Ringrazio profondamente la prof.essa Bianca Maria Da Rif, presso l'Università di

---

<sup>1</sup> Regia: Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon (Stati Uniti d'America).

Padova, che mi ha dato accesso alle biblioteche universitarie, e il dott. Giuseppe Omar Licciardi che mi ha aiutato nella revisione linguistica della tesi.

Alla fine vorrei ringraziare infinitamente tutti coloro che mi sono stati vicini e che hanno affrontato i piccoli e grandi problemi che la condizione "pendolare" tra la Norvegia e l'Italia porta con sé. Purtroppo non posso menzionare tutti, ma è impossibile non elencare: Ole Christian Bjønnes, Renata Collosi, Arne Birger Dyrøy, Simona Giumarra, Anne Henden, Ole Rasmus Hjelle, Ole Heine Kvernenes, Antonio Paco Forni e la sua famiglia, Cecilie Helzer Malin, Silvia Manfredini, Sofia Maracchioni, Mona Matsen, Franca Pampaloni, Anita Reimers, Roger Ulvestad, Ole Christian Våge, Jørgen Yri, i miei amici del Romansk institutt, e, naturalmente, le famiglie Hauge, Licciardi e Støyva.

## 2 PRESENTAZIONE STORICA DEI TESTI PRIMARI

### 2.1 La letteratura infantile

La crescita di una letteratura specializzata e rivolta ai bambini è un fenomeno strettamente connesso alla società moderna e alle sue strutture caratteristiche. Lo sviluppo della letteratura *tout court* effettuò un percorso che partiva dalle cerchie chiuse delle corti aristocratiche, per arrivare successivamente ad una produzione commerciale destinata alla borghesia; uno sviluppo che è legato al processo d'industrializzazione e allo stabilizzarsi di un'economia forte, al manifestarsi di un nuovo ceto con tempo libero a disposizione.

La letteratura per bambini moderna è una specializzazione del settore artistico-produttivo; è il frutto di una società d'alto livello che ha, accanto all'aspirazione di trasmettere la propria eredità culturale, una tradizione filosofica e scientifica di indagare il concetto "infanzia", che non vede i bambini come "piccoli adulti", e che distingue tra i bisogni dei suoi membri adulti e quelli infantili.

Storicamente l'espansione della produzione letteraria per ragazzi andava in parallelo con la lotta all'analfabetismo e la diffusione dell'istruzione pubblica, ma era anche inevitabilmente connessa ai movimenti pedagogici, ideologici e religiosi, che usavano la letteratura come strumento per impiantare le proprie idee nei giovani. Il periodo in questione è l'Illuminismo e, soprattutto, l'Ottocento.

Nella società premoderna le storie popolari non erano scritte, ma raccontate o cantate, e venivano offerte ad un gruppo d'ascoltatori di tutte le età, non solo composto di bambini. Ci volle molto tempo prima che i bambini fossero considerati il target principale di una comunicazione scritta, e nei rari casi dove furono destinatari, non si può parlare di una tendenza generale e spesso neanche di una produzione letteraria vera e propria.<sup>2</sup> La maggioranza dei ragazzi del XVII-XVIII secolo poteva soltanto fare parte dell'universo letterario tramite i libretti di divulgazione, i cosiddetti *chapbooks* o libretti di *colportage* (Jan, 1970). Questi libretti erano venduti insieme con merci domestiche da un commercio

---

<sup>2</sup> Il primo stampatore inglese, Caxton (alla fine del Quattrocento), includeva per esempio le favole e i racconti popolari nella produzione letteraria, ma diversamente da oggi essi non erano diretti ai bambini (Smith, 1971). Più tardi in Francia le opere del padre François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715) (*le Fables*, i *Dialogues des morts* e *Télémaque*) furono scritte per bambini, ma destinate ad un solo lettore, il giovane duca di Borgogna, nipote di Luigi XIV (Jan, 1970, Eynard/Agli, 1976: 97). La prima editoria per ragazzi, *The Bible and the Sun*, fu fondata in Inghilterra da John Newberry nel 1745 ed era uno stabilimento singolare: non esisteva niente del genere negli altri paesi europei. Lo stesso Newberry pubblicò anche il primo periodico per bambini, *The Lilliputian Magazine*.

ambulante, e vi si trovavano (tra le illustrazioni vivaci e i severi consigli morali) favole, leggende e riduzioni d'opere celebri, accanto a false notizie di cronaca nera.<sup>3</sup> Poi, alla fine del XVIII secolo, l'abbassamento dei prezzi dei giornali e l'inserimento di romanzi di *feuilleton* diedero il colpo mortale agli opuscoli popolari.

Nell'Ottocento si aprì una nuova stagione editoriale nella quale anche i lettori giovani erano inclusi, e la perfezione della tecnica di stampa permise di inserire illustrazioni estese ad intere pagine. Delle opere per bambini non ci furono soltanto quelle religiose e morali, ma anche altre che esprimevano le tendenze culturali e letterarie contemporanee: la voce del Classicismo, per esempio, che riecheggiava la tradizione greca e romana, si fece sentire più chiara nelle riedizioni dei miti greci e delle storie epiche per bambini, per esempio in *The Adventures of Ulysses* (1808) di Charles Lamb, mentre il Positivismo ispirò ad una divulgazione scientifica evidente nella produzione vastissima di Jules Verne. Lo sviluppo delle scienze umanistiche trovò un'espressione letteraria nei romanzi storici, e le opere dello scozzese Walter Scott ispirarono non soltanto la produzione letteraria principale, ma anche quella diretta ai bambini, come *The last of the Mohicans* (1826) di James Fenimore Cooper o *The Prince and the Pauper* (1881) di Mark Twain.<sup>4</sup> Il romanzo storico è un tipico prodotto del Romanticismo, il periodo della fondazione delle nazioni europee e del desiderio collettivo di definire una propria identità nazionale. Nella ricerca dello "spirito del popolo" gli intellettuali guardavano al passato, come facevano anche i classicisti; ma questa volta l'indagine fu rivolta al medioevo e alle tradizioni popolari anziché al Rinascimento e al periodo classico. Famose sono le fiabe tedesche raccolte dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, utilizzate sia come materiale di ricerche folcloristiche sia come opere di diletto per i bambini, e l'iniziativa tedesca si estese in altri paesi europei e in Russia.<sup>5</sup> L'interesse per le favole popolari stimolò poi scrittori all'ideazione di racconti per bambini, come *Den grimme elling (Il brutto anatroccolo)* del danese Hans Christian Andersen.<sup>6</sup>

L'Ottocento è anche caratterizzato dal gusto per il sublime e l'esaltazione dei sentimenti, il fascino dell'esotico, dell'avventura e della natura: caratteristiche che vengono

---

<sup>3</sup> I lettori dei libretti non erano necessariamente appartenenti ai ceti più bassi della società. I *chapbooks* venivano appropriati in modi diversi in base al genere di pubblico: attraverso la lettura ad alta voce per un uditorio popolare, e attraverso la lettura individuale silenziosa dei letterati e delle classe medie-alte (Couégnas, 2002).

<sup>4</sup> Mark Twain è lo pseudonimo di Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), un nome che "derivava dal grido che segnalava la giusta profondità del Mississippi, mediante lo scandaglio" (Bonardi/Giorgetti, 1982).

<sup>5</sup> Le fiabe raccolte dai Grimm furono in Germania pubblicati in tre volumi, il primo nel 1812, il secondo nel 1815 e l'ultimo nel 1822 (*ibid*).

<sup>6</sup> H.C. Andersen (1805-1875) aveva un grande stima dei fratelli Grimm, fonti ispiratrici evidenti nella sua prima raccolta di fiabe, *Eventyr, fortale for Børn (Fiabe raccontate ai bambini)* del 1835. Nella pubblicazione del 1840, *Billedbog uden Billeder (Libro di figure senza figure)* il carattere proprio delle fiabe artistiche è evidente (*ibid*).



anche applicate al *Treasure Island* (1822) di Robert Luis Stevenson e al *The Jungle Book* (1894) di Rudyard Kipling. Inoltre la letteratura d'infanzia fu arricchita ulteriormente dalle storie di pura fantasia, come *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the looking-glass and what Alice found there* (1872) di Lewis Carroll.<sup>7</sup>

Il naturalismo, movimento letterario e artistico proveniente dalla Francia, pose in primo piano la questione della società e della natura dell'uomo, e utilizzò i gruppi più deboli della società come soggetti letterari: i lavoratori che vivevano in condizioni inumane, i contadini poveri e analfabeti, le prostitute e gli ammalati senza nessun diritto sociale. I colossi della letteratura infantile, che tra l'altro non furono scritti per bambini, sono *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* (1885) di Mark Twain, ma Charles Dickens approfondì il tema già nel 1838 con *Oliver Twist*. Un altro esempio americano fortunatissimo è *Uncle Tom's Cabin* (1852) di Harriet Beecher Stowe.

## 2.2 La letteratura infantile italiana

La letteratura d'infanzia italiana si distingue dalla tradizione anglo-americana e francese in quanto ritarda a manifestarsi e a produrre opere di alta qualità. È vero che già nel 1634 fu pubblicato il cosiddetto *Pentamerone* (*Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenimento de peccerille*), dove il napoletano Cavalier Giovan Battista Basile<sup>8</sup> (1575-1632), ispirato dalla struttura a cornice del *Decameron* di Boccaccio, raccolse cinquanta fiabe, ma questa opera non era direttamente rivolta ai bambini, né letta da loro, finché non venne tradotta da Benedetto Croce e ripubblicata nel Novecento. Il *Pentamerone* sfugge perciò dal concetto di letteratura d'infanzia, nel quale "non basta che un contenuto narrativo possa saziare la fame di meraviglioso e di avventuroso che inizialmente l'uomo giovane ha e si confonde con l'ansia di affermazione nella vita: occorre anche una intenzionale proposta educativa sciolta nel narrativo, fusa nel letterario artistico" (Petrini, 1982: VII).<sup>9</sup> Nell'Illuminismo la produzione di letteratura infantile italiana era sempre debole. Eynard e Agli ritengono che forse non sia

---

<sup>7</sup> Pseudonimo di Charles Ludwig Dodgson (1832-1898).

<sup>8</sup> Basile firmava anche con lo pseudonimo anagrammatico Gian Alesio Abbattutis (Giorgetti/Bonardi, 1982: 17).

<sup>9</sup> Esisteva però anche qualche opera per ragazzi nel Cinquecento; un esempio di queste sono le popolari *Sottilissime astuzie di Bertoldo* del bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609). Questo testo non fu scritto interamente da G. C. Croce: è una rielaborazione di un testo tradizionale anonimo, la *Disputa di Salomone con Marcolfo* conosciuta già nel XII secolo (*ibid*). Vista la fortuna di *Bertoldo*, Croce scrisse il seguito *Bertoldino e Casasenno*.

neanche giusto applicare il termine "letteratura d'infanzia" alla produzione letteraria prima della metà dell'Ottocento, e spiegano la mancanza di pubblicazioni con il conservatorismo politico e lo scarso livello di istruzione che caratterizzarono la penisola in questo periodo (Eynard/Aglì, 1976: 101). Dell'Ottocento, invece, sostengono che "il libro per ragazzi assume un tono moralistico e riduttivamente pedagogico e divulgativo, perché siamo in clima positivistico e perché sviluppo scientifico-tecnologico e sviluppo industriale procedono a braccetto" (Eynard/Aglì, 1976: 179).<sup>10</sup>

La produzione letteraria infantile più vasta e rilevante si svolse, come abbiamo visto nel capitolo precedente, nei paesi industrializzati e più potenti: nell'Inghilterra, nella Francia e negli Stati Uniti, paesi in cui le tendenze letterarie e culturali in generale influenzavano anche la letteratura infantile. La situazione italiana era ben diversa: la povertà spingeva all'emigrazione, e l'alto livello di analfabetismo e la moltitudine di dialetti non facilitavano affatto una fioritura di libri per ragazzi. Nella nostra penisola dominavano soprattutto le pubblicazioni religiose e moralistiche rivolte all'aristocrazia o all'alta borghesia.

Con la diffusione dell'istruzione pubblica italiana, il bisogno di libri adatti alla scuola elementare diventava sempre più forte. Le *Novelle morali* di Padre Francesco Soave (1743-1806) furono ideate per la scuola e già scritte per il concorso letterario del conte Bettoni (Brescia, 1775), dunque ben prima che Napoleone conducesse la prima campagna italiana nel 1796 e che iniziò il suo programma di laicismo e istruzione. Le novelle del prete ebbero circa cento edizioni tra il 1782 e l'inizio del Novecento (Giorgetti/Bonardi, 1982: 3/17). Ci furono anche tanti altri religiosi che scrissero novelle istruttive per i ragazzi in questo periodo, dei quali si possono nominare Capacelli, padre Scotti, Gaetano Perego e Gaspare Gozzi. Le loro opere erano moraleggianti e miravano a condurre i bambini alla fede e atteggiamenti giusti attraverso dei buoni esempi. Queste caratteristiche sono sempre valide anche per la letteratura della prima parte dell'Ottocento, per esempio *I giovinetti* di Giuseppe Porta (1835). Avviata la produzione letteraria italiana per i bambini, i modelli degli scrittori non furono le opere dei colleghi europei e americani coevi, ma invece la letteratura infantile del passato. Il moralismo settecentesco di Soave e l'enciclopedismo della raccolta *L'ami des enfants* del francese Berquin (tradotta in italiano nel 1829, cinquanta anni dopo la prima pubblicazione francese)

---

<sup>10</sup> Vorrei fare notare che Eynard e Agli, nella loro presentazione storica e contenutistica della letteratura infantile italiana, rivelano continuamente la propria appartenenza all'ideologia marxista. Ritengo che la loro posizione teorica-politica abbia influenzato la scelta sia del materiale da presentare, sia dei modelli d'analisi applicati per spiegare i fenomeni storici e produttivi. Dato che non esistono tanti studi sul campo della letteratura d'infanzia italiana, nonostante sia stata messa in dubbio l'obiettività di Eynard e Agli, ho usato il loro lavoro come fonte d'informazione. Ho potuto fare questo perché ho anche consultato lo studio di Giorgetti e Bonardi (Giorgetti/Bonardi, 1982), e perché la mia breve presentazione della letteratura infantile è più storica che analitica.

furono ripresi anche da scrittori come Giuseppe Taverna (1764-1850), nonostante tenesse conto delle esigenze di comprensione da parte dei bambini destinatari.<sup>11</sup>

In Toscana nella prima metà dell'Ottocento l'interesse per le questioni pedagogiche era comunque più forte rispetto ad altri centri italiani, con un'avanguardia che stabiliva rapporti con educatori e pedagogisti europei e che stimolava alla traduzione delle loro opere. Nel 1833 la *Società fiorentina d'insegnamento reciproco* bandì un concorso nazionale per un libro per ragazzi, ma l'iniziativa si concluse senza un vincitore. Questo fatto notevole evidenzia lo stato debole della letteratura d'infanzia italiana in questo periodo. Tre anni dopo però, il concorso fu riproposto, e questa volta uscì un vincitore; Luigi Alessandro Parravicini (1799-1880), che ebbe poi un enorme successo con il suo *Giannetto*. Nel 1874, trentasette anni dopo la prima pubblicazione del 1837, ne fu stampata la cinquantasettesima edizione. L'alta tiratura indica che l'opera era di alta qualità, mentre una spiegazione meno gloriosa sta nella sua applicazione scolastica. Il libro, peraltro, non tradiva i suoi legami con la tradizione letteraria settecentesca, visto che si presentò, secondo Eynard e Agli, più come un trattato enciclopedico che un'opera letteraria vera e propria. (Eynard/Agli, 1976: 170).

Nel campo politico il clima italiano cambiava e per gli idealisti dei movimenti risorgimentali diventava un'urgenza assoluta diffondere le proprie idee attraverso la letteratura, sicché potessero portare il patriottismo alla sua realizzazione istituzionale. La letteratura d'infanzia, forse più della letteratura che si rivolgeva al pubblico adulto, fu chiamata a contribuire alla formazione del cittadino-suddito dell'Italia unita, e l'influsso nazionalistico alla letteratura infantile fu evidente anche dopo l'unificazione.<sup>12</sup> Pietro Thouar (1809-1861), indicato come fondatore della letteratura per l'infanzia in Italia e il precursore del Collodi e del De Amicis (Fanciulli, 1970: 55), ricevette da Vittorio Emanuele II nel 1859 la croce di Cavaliere dell'ordine di S. Maurizio e Lazzaro per il suo ruolo nella diffusione dell'idea risorgimentale, soprattutto tra i giovani. Thouar pubblicò (insieme con Beyer) il *Giornale dei fanciulli*. Thouar fu preso come modello per altri scrittori italiani, per esempio da Don Giovanni Bosco (1815-1888), fondatore di scuole e collegi per orfani, oltre che scrittore di bibliografie, di romanzi pedagogici, di libri scolastici e di collane di libri di

---

<sup>11</sup> Altri scrittori furono Cesare Cantù (1804-1895); Carlambrogio da Monteverchia (1836); Il buon fanciullo (1837); Il giovanetto drizzato alla bontà, al sapere, all'industria; Fior di memoria pei fanciulli (1847). Giuseppe Massari: Giovanetti guidati al ben fare col ben sapere (1838).

<sup>12</sup> Giuseppe Cesare Abba, Alberto Mario e Giuseppe Bandi sono rappresentanti della letteratura garibaldina che si rivolgevano ai bambini.

cultura. Anche Giulio Tarra (1832-1889), direttore di un istituto per sordomuti, educatore e scrittore per l'infanzia era influenzato dalle opere e dei pensieri di Thouar.<sup>13</sup>

Il progetto degli scrittori risorgimentali era allora di preparare ed educare i cittadini della penisola alla costruzione di un'Italia unita e forte. La letteratura infantile ideologica presentava diversi indirizzi, ma nello stesso tempo aveva una sua unitarietà. Alcuni, come Don Bosco, accentuavano l'aspetto religioso; altri (Thouar e i suoi seguaci) quello civile; i figli dei contadini erano in alcuni casi considerati destinatari principali (Giulio Tarra), mentre i giovani borghesi avevano i suoi sostenitori in Poggi e Alfani. Tutti gli scrittori denominati condividevano il patriottismo italiano che mirava alla liberazione dalla dominazione straniera (Eynard/Aglì, 1976: 176). Il livello della qualità delle opere è però messo in crisi da Enzo Petrini, che ha una visione molto negativa della letteratura infantile italiana del periodo. (Petrini, 1982: IX) Non metto in dubbio che la produzione oltralpe fu più ricca e influente della letteratura italiana (si pensa per esempio alle opere di Jules Verne), ma ritengo che bisogna andare oltre del giudizio personale del valore artistico e invece evidenziare le caratteristiche della letteratura nel suo contesto di produzione. Antonio Faeti, nel suo approccio analitico al materiale italiano, fa una lista dei temi e generi più diffusi della letteratura infantile nei cento anni prima di Pinocchio (ma sottolinea prudentemente che l'elenco non è esaustivo). Egli osserva che i libri offerti all'infanzia italiana, che avrebbero potuto differire considerevolmente gli uni dagli altri (perché "nati entro una complicatissima varietà di etnie, di dimensioni antropologiche, di sussulti economici, politici, sociali, religiosi")<sup>14</sup>, invece formano una linea evolutiva coerente a cui appartengono la gran maggioranza della produzione.<sup>15</sup> Inoltre Faeti fa notare la difficoltà nel distinguere nettamente il libro destinato all'intrattenimento da quello intenzionato esplicitamente alla scuola, e che l'insieme dei testi condensa in sé "prospettive metodologiche e tendenze contenutistiche, in una specie di continuo interscambio, in cui due livelli non sono, in realtà, facilmente separabili" (Faeti, 1982: 4).

---

<sup>13</sup> Tra i titoli delle sue opere di Thouar per bambini troviamo *Le tessitore; Racconti per fanciulli; La madre; Galileo cieco smarrito sui colli di Arcetri*. Tra le opere di Don Bosco troviamo: *Storia ecclesiastica ad uso delle scuole, utile ad ogni ceto di persone; La casa della fortuna; Il pastorello delle Alpi; Severino*. Tra le opere di Tarra sono: *Libro di letture graduate al fanciullo italiano* e *Racconti di una madre ai suoi figli*. Altri ammiratori di Thouar furono Stanislao Biancardi (*Letture offerte ai fanciulli e ai giovinetti italiani*, 1853), Pietro Dazzi, Augusto Alfani (*Dialoghi educativi*, 1870), Luigi Sailer (*Buon Capo d'Anno*, 1874; *Vispa Teresa*, scritta tra il 1850-58), e Bianca Maria Milesi Mojon (*Vita di Maria Gaetana Agnesi*, 1815; *Prime lettere per i fanciulli di tre o quattro anni*, 1831 (Eynard/Aglì, 1976).

<sup>14</sup> (Faeti, 1982: 4)

<sup>15</sup> Le opere possono essere divise nelle categorie seguenti: le "Favole" (in prosa e in versi), le "Commeie", le "Poesie", la "Storia", gli "Uomini illustri" (le donne, in qualche caso), i "Fanciulli illustri", i "Giannetti e simili", le "Scienze", i "libri delle bambine", i "libri di Religione", le "Fiabe" (*ibid*).

Eynard e Agli accentuano che la letteratura d'infanzia dell'ottocento si realizzò in tre forme principali: nella novella (che aveva una nuova fioritura nella seconda metà dell'Ottocento), nel romanzo costruito con fini dichiaratamente didattici, e attraverso i giornali per i ragazzi. La letteratura più diffusa nel fine Ottocento, secondo loro, furono i romanzi *feuilleton* scritti da autori sconosciuti e pubblicati a puntate sui vari quotidiani.<sup>16</sup> Faeti mette in luce il fatto interessante che *feuilletons* "cattolici" venivano pubblicati per "contrastare il passo alla narrativa popolare di matrice liberale e anticlericale" (Faeti, 1982: 15).

È anche possibile raggruppare qualche filo della produzione letteraria infantile italiano nelle categorie letterarie "adulti". Così Luigi Capuana (*Cardello; Gambalesta; Scurpiddu*) e Giuseppe Ernesto Nuccio (*I racconti della Conca d'oro; Sicilia buona; Picciotti e Garibaldini*) rappresentano il Verismo, mentre Emondo de Amicis (1846-1908) con *Cuore* (1886) scrisse il capolavoro del sentimentalismo romantico della letteratura infantile.

Nell'immagine cupa e scoraggiante disegnata della letteratura d'infanzia italiana, l'entrata in scena delle *Avventure di Pinocchio* nel 1881 resta inesplicabile, e l'unico modo di comprenderla è considerarla come spartiacque della produzione precedente:

*Pinocchio* risultò subito, ma anche a distanza, una cesura decisiva con tutto il passato, un orizzonte diverso scoperto quasi casualmente in un momento di felicità creativa, per modo che si può oggettivamente parlare di una via nuova (Petrini, 1982: XII).

*Le avventure di Pinocchio* vengono spesso, e giustamente, denominate un "capolavoro nato per caso", ma vorrei, prima di presentare le ragioni di questa descrizione, porre l'accento sull'importanza di evitare di trasformare la conoscenza della casualità dell'ideazione e della pubblicazione dell'opera collodiana, in un mito che cresce fino ad oscurare completamente la produzione letteraria precedente.

---

<sup>16</sup> Come esempio mettono in luce (per poi riferirsi ad un lavoro precedente di Faeti) il veronese Emilio Salgari (1863-1911), che per venti anni pubblicò almeno tre romanzi all'anno (oltre alla produzione sotto falso nome per altri editori) (Eynard/Agli, 1976: 197-200).

## 2.3 Le pubblicazioni delle storie di Pinocchio

Fu Pietro Pancrazi ad usare l'espressione "capolavoro scritto per caso" per la prima volta; formula sintetica che ormai è ancorata nella critica letteraria.<sup>17</sup> Sembra, infatti, che il giornalista Carlo Lorenzini (Firenze 1826 - 1890) non avesse neanche intenzione di scrivere un romanzo quando, sotto lo pseudonimo Carlo Collodi, pubblicò la prima puntata di una serie dedicata al burattino ribelle, destinato alla metamorfosi di un pezzo di legno in un emblema mondiale della letteratura infantile. In una sua analisi dell'opera, Alberto Asor Rosa sottolinea come per Collodi non fosse necessario scriverla e forse neanche pensarla per intera prima delle pubblicazioni: scritto come romanzo d'appendice del *Giornale per i bambini*, uno dei supplementi letterari de *Il Fanfulla* (rivista di origine fiorentina pubblicata dal 1870), la *Storia di un burattino* aveva una pubblicazione irregolare ma continua, la quale si manifesta in "interruzioni, cesure, ritorni all'indietro, cambiamenti stilistici e tematici *in itinere* (...) che del resto troverà controprova efficace in una più puntuale analisi delle sue strutture narrative" (Asor Rosa, 1995: 890).

Un'ulteriore conferma della casualità della genesi dell'opera, sta nel fatto che Collodi aveva in un primo momento messo la *fine* del racconto subito dopo la quindicesima puntata, abbandonando ad una morte crudele il corpo legnaceo del protagonista.<sup>18</sup> I lettori, o forse la redazione della rivista, vollero diverso tale finale e lo spinsero ad una continuazione, la quale, di fatto, avvenne qualche mese dopo sotto il nome *Le avventure di Pinocchio*. L'arco temporale delle 36 pubblicazioni va dal 7 luglio 1881 al 25 gennaio 1883 (quasi 18 mesi), un periodo lungo per un *feuilleton*. Per compensare alle difficoltà che i lettori avessero potuto trovare seguendo la storia spezzettata, Collodi inserì avvertenze e riassunti.

La prima stampa della raccolta, detto *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, avvenne nel febbraio 1883, solo un mese dopo la pubblicazione dell'ultima puntata.

---

<sup>17</sup> "Il capolavoro scritto per caso" è il titolo di un saggio di Pancrazi pubblicato nella *Corriera della sera* nel 1948 (Asor Rosa, 1995).

<sup>18</sup> Collodi scrisse anche un commento per sottolineare la morale, ma la *moralité* non fu mai pubblicata: "Amici miei: avete dunque capito? Tenetevi lontani i cattivi compagni, e i libri cattivi: perché alla vostra età, un compagno cattivo o un libro cattivo possono esser molte volte cagione della vostra rovina." Furono invece pubblicati degli annunci della ripresa, scritti dai redattori. Il 9 febbraio 1882 si poteva leggere: "Una buona notizia! Vi ricordate del povero burattino che il signor Collodi lasciò attaccato a quell'albero e che pareva morto? Ebbene, ora lo stesso signor Collodi ci scrive per annunciarci che Pinocchio non è morto, anzi è più vivo che mai, e che gli sono accadute delle cose che pare impossibile. E ve le racconterà presto tutte d'un fiato nelle *Avventure di Pinocchio* di cui cominciamo la pubblicazione nel prossimo numero." Secondo Zanotto sembra che quel "ve le racconterà tutte d'un fiato" non fosse rivolto ai ragazzi, ma a Collodi per non interrompere le pubblicazioni nel futuro (Zanotto, 1990: 24).



Come è caratteristico anche per le altre sue compilazioni di racconti e di cronache, Lorenzini non gli dette un'accurata rielaborazione; per esempio troviamo delle ripetizioni di frasi quasi identiche da un capitolo all'altro. Le avvertenze e i riassunti furono però sostituiti con sommari introduttivi, e ci furono anche altre correzioni minori per creare una maggiore fluidità e connessione tra gli episodi.

Altre quattro edizioni del libro furono stampate negli anni seguenti: nel 1886, 1887, 1888 e nel 1890. Della versione del 1887 oggi non esiste nessuna copia, e per quanto riguarda quella del 1890 non si sa se sia stata stampata prima o dopo la morte dell'autore. Esiste un dibattito tra gli studiosi sul grado d'approvazione dell'autore delle varie edizioni (Asor Rosa, 1995).

*Le avventure di Pinocchio* è il libro più tradotto e trasformato del patrimonio letterario italiano, e tutte le cosiddette "pinocchiate" costituiscono un universo immenso di romanzi, film, fumetti, canzoni, illustrazioni, spettacoli teatrali ecc, formatosi in un continuo processo di dialogismo. Com'è avvenuto? In uno dei suoi tanti momenti "improvvisi e irresistibili di libertà",<sup>19</sup> Pinocchio prende la parrucca di Geppetto e scappa dalla falegnameria. Le avventure inizia con una corsa, che in realtà, non finisce mai: il burattino continua la sua fuga dal capitolo al capitolo, dalla strada toscana tutta pantana all'intestino del terribile Pescecane; è inseguito da assassini, cani, carabinieri; salta di gioia e si butta a terra in pura disperazione; è tentato intrappolato in un "ragazzo perbene" ma si ribella e non si ferma, mai, neanche dopo che Collodi mise *Fine* per la seconda volta e la copertina gli piombò addosso. Lo ritroviamo ovunque. La sua età e l'aspetto fisico cambiano di volta in volta, ma il nasone lo tradisce sempre e gli sigilla testi e prodotti diversissimi. È stato osservato nella mano del Bambino in un capitello di devozione a Venezia,<sup>20</sup> su tanti cartelloni elettorali a Catania (c'è sempre chi disegna il naso lungo per modificargli il messaggio politico!), ed è spesso nominato nel gergo giornalistico (una semplice ricerca *Google* con le impostazioni *Berlusconi+Pinocchio* fa addirittura spuntare fuori 22.700 siti web!).

Un elenco (non esaustivo) di date editoriali ci permette di seguire alcune tracce del burattino giramondo, che ha scavalcato sia barriere linguistiche e culturali, sia abissi politici: il primo allestimento marionettistico conosciuto avvenne 1890,<sup>21</sup> i primi rifacimenti italiani<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> (Asor Rosa, 1995: 912)

<sup>20</sup> Il Bambino in braccia alla Vergine (entrambi vestono la maglia rigata da gondoliere) tiene in mano un pinocchietto di legno. Il capitello si trova nel "traghetto" delle gondole sul Canal Grande di calle Garzoni (Zanotto, 1990: 61 e 198).

<sup>21</sup> Del Marionette Lupi, Teatro Gianduja Torino. Lo spettacolo fu rimesso in scena nel 1979 con le stesse marionette. Alida Valli diede voce alla Fata (Palazzi, 1982: 10 e 25).

<sup>22</sup> Il primo fu di Buoni, Oreste (1893): *Il figlio di Pinocchio*, Parma, Battei (Bonardi/Dala, 1982).

uscirono dal 1893, e la prima traduzione avvenne già nel 1891 (Inghilterra). Il romanzo si diffondeva successivamente in Francia (1902), in Germania (1905), in Russia (1908) e negli Stati Uniti (1909). Era anche accettato e diffuso nell'URSS, è tradotto in esperanto, in latino e in alcuni dialetti italiani (il veneto, il friulano, il piemontese, il sardo, oltreché versificato in siciliano). Durante il ventennio fascista fu forzato ad essere portavoce del Duce, e, nella Repubblica del Salò, la copertina del romanzo fu usata per camuffare propaganda antinazista.<sup>23</sup> Fu tradotto in norvegese<sup>24</sup> nel 1921, e negli anni '50 fu pubblicato in paesi dissimili quanto tanto la Turchia, l'Iran, la Sri Lanka, la Tanzania, la Cina e l'Indonesia; raggiunse poi l'India, l'Etiopia ecc...ecc... (Zanotto, 1990). La prima trasposizione cinematografica fu realizzata nel 1911, le preparazioni di un cartone animato giapponese<sup>25</sup> iniziassero in 1929 e furono seguite dalla versione famosissima disneyana<sup>26</sup> del 1940 e poi da tanti altri film, sia dal vero sia d'animazione. Nel 1914 fu pubblicato il primo studio scientifico sul Pinocchio, e, prima ancora, uscirono delle biografie su Collodi<sup>27</sup> (Lorenzini) in Italia (Zanotto, 1990).

La fortuna del romanzo è davvero impressionante. Come mai questo successo? Asor Rosa spiega che l'originalità della narrazione, e la sua inconfondibile e irripetibile natura, consistono nel "mettere insieme", intorno ad un progetto pedagogico, "una serie di elementi molto diversi fra loro e abituati tradizionalmente ad andare ciascuno per proprio conto. L'inconfondibilità e l'irripetibilità dell'esperienza pinocchiesca, che riguarda lo stesso autore dell'opera (quando, trascinato dal successo di *Pinocchio*, Collodi si provò a ripeterne lo schema nel racconto lungo *Pipí o lo scimmiottino color di rosa*, l'esito fu del tutto deludente), sono la prova, in maniera non dissimile dai *Malavoglia* di Verga, che scrivere libri geniali in

---

<sup>23</sup> Le pubblicazioni fasciste iniziarono alla fine degli anni Venti presso l'editoria Nerbini (Firenze). Tra i titoli della collana *Biricchinate di Pinocchio* troviamo *Pinocchio fascista* (Giuseppe Petrai), *Pinocchio fra i Balilla. Nuove monellerie del celebre burattino e suo ravvedimento* (Cirillo Schizzo). Iniziato il colonialismo fascista nell'Africa orientale, furono pubblicati *Pinocchio istruttore del Negrus* e *Pinocchio vuol calzare gli abissini* da Marzocco, Firenze. Alberto Mottura intendeva il "ragazzo perbene" di Collodi come un "perfetto Balilla in fez e camicia nera" (nelle *Avventure di Pinocchio (Come le narrebbe oggi il Collodi ai Balilla d'Italia)* della casa editrice romanesca *La Diffusione*. La copertina usata per mascherare le scritte antinaziste (*Confidenze di Hitler* di Herman Rauschnig, ex ufficiale delle SS) fu disegnata da Amleto Sartori e stampato a Padova da Giovanni Zanocco per CIn, Veneto. Il libro fu venduto sottobanco per aiutare economicamente i parenti dei partigiani. I responsabili dell'iniziativa furono scoperti e uccisi (Zanotto, 1990: 195).

<sup>24</sup> Munthe, Margrethe (1921), *Pinocchio og hans forunderlige eventyr*, Kristiania, Steenske forlag. Esiste uno studio su questa traduzione. Si veda Sørdsal, Kristin: "*Le avventure di Pinocchio*" oppure "*La storia di un burattino-monello che diventa un ragazzo per bene*", tesi di master, UiB, 2005.

<sup>25</sup> Di questa trasposizione di Noburo Ofuji non si trova indizi, tranne in una descrizione da Gec (Enrico Gianeri), (1960): *Storia del cartone animato*, Torino, Omnia Editrice (Zanotto, 1990: 166). Il film è nell'elenco delle produzioni cinematografiche, televisivi e teatrali in (Flores d'Arcais, 1994).

<sup>26</sup> La diffusione "insistita" e "totalizzante" del Pinocchio disneyano, può avere, secondo Zanotto, "in qualche modo appannato presso le generazioni più giovani l'immagini dell'altro Pinocchio, quello collodiano, fino a far ritenere il Disney il primo, autentico, facitore del Burattino" (Zanotto, 1990: 102).

<sup>27</sup> *La littérature enfantine en Italie* del francese Paul Hazard, e le pubblicazioni di Guido Biagi (*ibid*).



questa fase in Italia si poteva solo non rifacendosi a nessuna norma costituita né dando vita ad alcuna norma" (Asor Rosa, 1995: 900).

Piero Zanotto ha invece cercato una risposta nelle traduzioni, e evidenzia l'esistenza delle "traduzioni, affidate anche a scrittori nazionali di fama [...] capaci di tener conto, trasfigurandolo in esso e dandogli il necessario ragionato risalto, del folclore in gran parte pescato nella tradizione teatrale (le *maschere*, ad esempio) propria del singolo paese. Oltre a evidenziarne i valori morali di fondo" (Zanotto, 1990: 37).

Un'altra spiegazione, può semplicemente essere che Collodi non creò Pinocchio per diffondere un'ideologia: nonostante la trasparenza del progetto educativo e dell'etica cattolica, *Le avventure di Pinocchio* ("il libro più disincantato e più laico dell'intero Ottocento italiano"<sup>28</sup>) sembrano essere scritte soprattutto per divertire e per coinvolgere i loro "piccoli lettori" - stimolandogli però anche all'acquisto del prossimo *Giornale per i bambini*.

Non possiamo percorrere tutta la strada che ha fatto Pinocchio, ma possiamo almeno seguirne i primi passi: abbiamo già visto come le pubblicazioni a puntate hanno condizionato la nascita del nostro amico, vediamo ora quali sono le caratteristiche di questo genere letterario popolare, e, più tardi, come possiamo rintracciarle nelle *Avventure di Pinocchio*.

## 2.4 Il romanzo *feuilleton*

Il fenomeno del *feuilleton*, romanzo pubblicato a puntate nella stampa quotidiana, nacque in Francia intorno al 1830.<sup>29</sup> Due nuove riviste che si stabilirono in questo periodo, *La Presse* e *Le Siècle*, cercarono di allargare la base dei lettori abbassando i prezzi, il quale diede spinta ad un meccanismo descritto dettagliatamente da Daniel Couégnas:

Meno costoso, il quotidiano affida il suo potere di seduzione alla pubblicazione di romanzi *en feuilleton*: si tratta di attirare la massa di potenziali lettori dal reddito modesto, il cui numero compensa l'abbassamento del prezzo, e di "legarli" al giornale grazie al meccanismo delle puntate quotidiane. In realtà, l'abbondanza di lettori non basta da sola a far quadrare i conti del giornale: essa serve a fornire una buona base pubblicitaria, ché sono le inserzioni a mantenere in vita un quotidiano ad alta tiratura.

---

<sup>28</sup> (Asor Rosa, 1995: 946)

<sup>29</sup> All'inizio dell'Ottocento i supplementi dei giornali somigliavano ai libretti di *colportage* distribuiti nella campagna francese, e l'inserito era così ben distinto del resto delle riviste, che tipicamente offrivano articoli di politica. Le prime pubblicazioni di soli romanzi a puntate furono realizzate dopo la fine della Restaurazione e si trovavano in costose riviste letterarie non rivolte ad un pubblico di massa (Couégnas, 2002: 424).

Questa equazione (*feuilleton* accattivante *dunque* numerosi lettori *dunque* numerose inserzioni *dunque* profitti accettabili) [...] si applica perfettamente ai *media* moderni, come ad esempio la televisione, il cui equilibrio economico dipende strettamente dagli introiti pubblicitari - il che induce a sua volta a scegliere delle trasmissioni il cui potere catalizzatore è strettamente sorvegliato dagli strumenti di misura dell'*audience* (Couégnas, 2002: 425).

Il romanzo a puntate ottocentesco fu dunque il primo prodotto di massa del mercato culturale che si stava sviluppando nel periodo. I meccanismi di produzione e di consumo del *feuilleton* sono, nonostante lo sviluppo di nuovi medium comunicativi, rimasti gli stessi fino ai nostri tempi.

Il primo romanzo-*feuilleton* fu *La zitella* di Balzac. Presentato nella "Presse" (domenica il 23 ottobre 1836) fu un successo immediato, ma l'autore incontrò presto la concorrenza d'altri scrittori e negli anni 40 fu costretto a vedersi marginalizzato: sono i *Misteri di Parigi* di Eugène Sue (pubblicati sul "Journal des Débats" tra giugno del 1842 e ottobre del 1843)<sup>30</sup> ad essere ricordati come l'opera che fece esplodere l'interesse per il *feuilleton* in Francia. Conseguentemente al trionfo editoriale, il romanzo-*feuilleton* si estese come fenomeno generale condizionando le vendite dei giornali.<sup>31</sup>

*I misteri di Parigi* furono un romanzo romantico-eroico tipico della prima fase del *feuilleton* (dal 1836 al 1875). Successivamente, abbandonando il tema dell'Eroe, gli autori investigarono il tema della Vittima, tipico della corrente realista-sentimentale del 1875 al 1900.<sup>32</sup> Titoli come *La portatrice di pane* (di Xavier de Montépin, 1884) e *Il delitto di una santa* (di Pierre Decourcelle, 1889-90) rendono l'idea di un contenuto caratterizzato da miseria e crudeltà.<sup>33</sup>

Il fenomeno *feuilleton* si diffuse in Europa e negli Stati Uniti, e fu l'inizio della cultura di massa occidentale, che da un lato rese la letteratura accessibile a vasti gruppi di lettori, dall'altro creò una frattura fra i lettori "colti" e quelli "popolari."

---

<sup>30</sup> Lorenzini (alias Collodi) fece riferimento a quest'opera nominando ironicamente un suo romanzo *I misteri di Firenze. Scene sociali* (1857) (Asor Rosa, 1995: 887).

<sup>31</sup> Ad un certo punto il successo fu tale che i conservatori francesi si preoccuparono dei dannosi effetti politici che il fenomeno avrebbe potuto causare. Il romanzo-*feuilleton* incoraggerebbe l'immaginazione, il sogno, l'irresponsabilità e l'individualismo, e sarebbe addirittura veicolo di ideologie sovversive (Couégnas, 2002: 426).

<sup>32</sup> Altri famosi racconti di un Eroe sul margine della società sono *L'ebreo errante* (1844-45), sempre di Sue, e *Il conte di Montecristo* (1844-45) e la trilogia dei *Moschettieri* di A. Dumas. Negli Stati Uniti uno dei più famosi romanzi di *feuilleton*, *La capanna dello zio Tom* (di Harriet Beecher-Stowe) fu pubblicata sul *National Era* nel 1851, ma nonostante fosse coevo ai romanzi eroici europei, appartiene alla categoria realistica-sentimentale.

<sup>33</sup> Il romanzo a puntate *La portatrice del pane* fu, come *Le avventure di Pinocchio*, realizzato come film. La casa produttrice italiana Vesuvio fece il lungometraggio nel 1911 con il permesso della Spett. Società Editrice Sonzogno e sotto la regia di Gennaro Righelli (Bernardini, 1982: 93).

Il primo *feuilleton* italiano, *I misteri di Napoli* (1869-70), fu scritto dal napoletano Francesco Mastriani. Nonostante il titolo che rivela il legame con il famoso *feuilleton* di Sue, la produzione era definitivamente di marca napoletana. Il linguaggio usato per descrivere le avventure del "Robin Hood calabrese", Regio Rinaldi (il brigante "coraggioso, ardito, intraprendente, fiero, inesorabile cogli uomini della forza legale, compassionevole e larghissimo verso i poveri e i bisognosi"<sup>34</sup>) attingeva al parlare comune, ma era in realtà "narrativizzato" o "mitizzato come strumento di riferimento certo, ammiccamento fra autore e lettore" (Colombo, 1998: 51).<sup>35</sup>

Gli scrittori dei *feuilletons* si affrontarono ad esigenze di produttività, di quantità, di regolarità, di standardizzazione - esigenze che si manifestavano in una ripetizione delle stesse forme narrative e le stesse modalità di scrittura; sul piano narrativo il risultato fu una "moltiplicazione degli eventi narrati a scapito delle descrizioni e dell'analisi" (Couégnas, 2002: 427). Lo sviluppo del nuovo genere romanzesco fu legato strettamente allo scopo delle puntate: il provocare curiosità, frustrazione e impazienza di conoscere il seguito del racconto, e far sì che il lettore continuasse a comprare il giornale.

Durante l'Ottocento la strategia comunicativa e commerciale fu perfezionata: nei primi anni (1836-40) *la struttura a staffetta* fu la dominante, nella quale una serie di episodi quasi autonomi venivano pubblicati in successione. Nella struttura del *racconto a catena* si tenne conto del meccanismo delle attese del lettore, facendo ritornare un protagonista fisso nel mondo della finzione immutato, dove le vicende narrate si somigliavano in stile e contenuto. Un miglioramento di questo sistema avvenne nel *racconto filato*, dove gli episodi introducevano un altro intreccio, dopo che era stato risolto il primo. Così l'intreccio non si concludeva alla fine di un episodio, ma veniva lasciato sospeso nell'attesa della puntata successiva. L'ultimo modello di questo sistema si realizzò con *il racconto intrecciato*, dove diversi intrecci andavano avanti simultaneamente da un episodio all'altro, e i filoni narrativi si incrociavano e si moltiplicavano. Lo stesso meccanismo veniva usato dalla redazione del giornale quando un *feuilleton* stava per esaurirsi: per mantenere vivo l'interesse dei lettori si pubblicava un nuovo *feuilleton* prima che si concludesse il primo.

---

<sup>34</sup> Mastriani, F. (1966): *I misteri di Napoli*, Firenze Casini, (pp. 56-57) cit. in Colombo, 1998: 52.

<sup>35</sup> La torinese Carolina Invernizio si rivolgeva invece alle donne, e si specializzò in drammi domestici ispirati della cronaca nera. Scrisse ben 120 romanzi e alcuni, come *Il bacio di una morta* (1886), sono "diventati quasi sinonimi dell'intero romanzo d'appendice italiano" (Colombo, 1998: 53).

## 2.5 Il cinema muto e il contesto di ricezione

La tecnica cinematografica, il proiettare in successione fotogrammi su uno schermo creando l'illusione di movimento, è stata attribuita ai fratelli francesi Louis e Antoine Lumière. Si ritiene la datazione esatta della nascita del cinema il 28 dicembre 1895, il giorno della prima proiezione pubblica a Parigi.

Agli albori dell'era cinematografica il cinema fu un fenomeno popolare che aveva poco a che fare con la letteratura e il teatro. Nella sua prima fase il film muto diede poca importanza alla narrazione: la forza di seduzione del nuovo strumento di divertimento stava prima di tutto nell'apparente naturalezza e inesplicabile capacità di far apparire, dal nulla, uomini e animali viventi. La proiezione d'immagini con la sua magia di movimento non era peraltro una forma di spettacolo tutta nuova, ma per la prima volta si potevano realizzare filmini basati su immagini fotografiche, non disegnate.

Lo spettacolo cinematografico ebbe la sua maggiore diffusione in principio in un ambiente di fiera, d'esibizioni teatrali e illusionistiche. Soprattutto in Francia e negli Stati Uniti gli spettacoli del tipo vaudeville furono il luogo d'intrattenimento per eccellenza, e già prima dell'inizio del '900 nacquero in Francia i primi stabilimenti cinematografici, organizzati con teatri di posa e con personale tecnico e artistico fisso. Avendo in mente il contesto di ricezione è facile individuare da dove venga il gusto caratteristico del periodo per le gag e i trucchi filmici. Gli schemi fissi della rappresentazione cinematografica si svilupparono presto in generi veri e propri. I primi generi di successo erano le vedute, le ricostruzioni storiche, e le gag (Bernardini, 1982 e 2002).

Un altro aspetto del cinema primitivo, consistente di una sola inquadratura di una lunghezza di 15-17 metri, era il carattere documentaristico del mezzo, che consentiva di fornire agli spettatori l'accesso a luoghi e pratiche sconosciuti, e di manipolare le loro menti a concepire la propria realtà in un modo diverso. I rappresentanti dei fratelli Lumière, e poi gli impresari di spettacoli viaggianti, giravano film in luoghi remoti ed esotici, ma anche negli stessi posti dove intendevano proiettare i film: questo era una pratica per incuriosire gli spettatori e attirargli ad uno spettacolo dove potevano vedere se stessi, gli amici e i familiari (Bernardini, 2002: 7). Il cinema fu anche usato come strumento per spiegare fenomeni scientifici.

In Italia la prima presentazione della macchina cinematografica dei Lumière fu il 13 marzo 1896 nello studio fotografico Le Lieure di Roma.<sup>36</sup> Fino al 1906 ci furono poche sale cinematografiche permanenti - la distribuzione fu realizzata dal cinema mobile attraverso le strutture del cinematografo provvisorio, del ritrovo di svago con film e del baraccone ambulante.<sup>37</sup> Il cinematografo provvisorio era un fenomeno urbano; in un locale affittato si effettuavano proiezioni per un periodo che andava da una sera a qualche mese. Urbano era anche il ritrovo di svago con film, una forma d'intrattenimento per il medio e piccolo borghese che si riuniva nei bar, nelle birrerie, nei caffè-concerti, nei politeami o nei teatri comuni dove i film costituivano solo una piccola parte di un programma d'arte varia. Dopo il 1900 apparvero i baracconi ambulanti; fieraioli che giravano l'Italia proiettando i film in un contesto spettacolare tradizionale (la lanterna magica e altre rappresentazioni con mezzi meccanici, esibizione dal vivo come per esempio la pantomima, illustrazione del cantastorie ecc.) (Raffaelli, 2003).

Tra le caratteristiche tipiche del film muto, la più evidente è l'assenza di trasmissione sonora, ma il film muto non era necessariamente silenzioso e senza dialoghi: la pratica dell'accompagnamento di pianoforte, che seguiva e accentuava il ritmo del dramma, è ben nota, mentre meno conosciute sono le prassi di fare recitare gli attori ad alta voce dietro la tenda o metterci interi cori per creare l'atmosfera giusta.<sup>38</sup> Un oratore, che poteva essere un inserviente o l'operatore di persona, apriva lo spettacolo richiamando il pubblico, commentava la storia del film durante la proiezione, e chiudeva lo spettacolo con dei saluti finali standardizzati. All'inizio dell'epoca cinematografica il pubblico aveva difficoltà a

---

<sup>36</sup> In questo periodo ci furono anche invenzioni italiane autonome (Filotelo Alberini brevettò il suo Kinetografo nel Dicembre del 1895, e Italo Pacchioni realizzò ugualmente un proprio apparecchio e girava dei film), ma queste perdettero terreno rispetto ai francesi (Bernardini, 2002: 7-8. Brunetta, 2003: 425). Il Museo del precinema/la Collezione Minici Zotti di Padova mostra lo sviluppo del precinema e della lanterna magica, e può fornire ulteriore informazione sul tema. Si veda [www.minicizotti.it](http://www.minicizotti.it).

<sup>37</sup> In Italia il primo cinema fisso fu il Cinema Moderno di Piazza Esedra in Roma, attivo almeno dal 1904, e dopo il 1906 ce ne erano parecchi nelle città maggiori (nel 1906 a Napoli 25, a Roma 20, a Torino 9, a Milano 7, secondo Bernardini) (Raffaelli, 1992: 21). Alberto Menarini testimonia che il piacere dell'offerta cinematografica bolognese fu accompagnata da qualche malumore: "I primi cinema cittadini [...] erano insediati in cameroni sgraziati e antigienici (vecchie stalle, magazzini abbandonati), muniti di panche (le più o meno comode poltroncine nacquero ben più tardi); le porte d'ingresso erano nascoste da tendaggi di tela nera che dovevano proteggere la sala contro la luce esterna. Di tanto in tanto un inserviente senza uniforme, o provvisto tutt'al più di uno di quei berretti a visiera lucida che da noi sostituiscono, o anticipano, l'uniforme propria dei servizi pubblici, si avvicinava allo schermo, e per mezzo di una siringa di inverosimili dimensioni inaffiava la tela con abbondanti schizzi d'acqua, che avevano la funzione di rendere più incisive, luminose e trasparenti le immagini. Alternativamente, lo stesso inserviente si presentava con un'altra siringa di proporzioni più modeste, e spargeva per l'aria spruzzi di profumo economico ma provvidenziale: l'aria era saturata degli effluvi emanati dal popolino, di fumo di sigari e di pipe, di pungente odore di tabacco da fiuto. Le scarpe affondavano in uno strato di bucce di semi di zucca, di carta di caramelle e di peggio." (Menarini, 1955: 10)

<sup>38</sup> L'uso dei cori fu connesso al genere delle sceneggiate, film basati sul testo di una canzone di successo. Questo genere trae la sua origine dal teatro popolare napoletano.

comprendere il linguaggio filmico, e per facilitare la comprensione del film il riassunto della storia e foto delle inquadrature, copiati dai cataloghi dei produttori, potevano essere distribuiti al pubblico, come nel teatro d'opera (Reyes, 1998: 305).

Il combinare immagini ed enunciazioni orali fu una pratica che caratterizzò solo la prima fase del cinema muto; in una seconda fase vennero introdotte le didascalie scritte per strutturare e spiegare la narrazione. L'aspetto orale della prima fase ha fatto suddividere a Sergio Raffaelli il film muto in due categorie: il primo, detto il "cinema orale", è appunto caratterizzato dalla combinazione di immagini ed enunciazioni orali che non fanno parte del testo filmico (una pratica che si estese in Italia dal 1896 al 1905).<sup>39</sup> Il secondo tipo di film muto fu invece costituito da immagini e testi scritti (le didascalie), e venne sostituito dal cinema sonoro all'inizio degli anni Trenta.<sup>40</sup>

L'introduzione degli intertitoli è connessa al cambiamento del soggetto dei film, che in Italia verso il 1906 era sempre più spesso tratto dal teatro e dalla letteratura - prima dal teatro leggero e filodrammatico, poi da quello prestigioso. L'influenza dal teatro era profonda in tante aree: il compito di recitazione veniva affidato ad attori e compagnie teatrali, e il modo di costruire la struttura narrativa si avvicinava alla pratica teatrale. Per la realizzazione dei film si dava notevole importanza alla tradizione teatrale di organizzare la messinscena, all'uso di pantomima e alla recitazione (Raffaelli, 1992: 40). Le didascalie, più frequenti ed elaborate in lungometraggi con un intreccio complesso, cercavano di compensare l'assenza di trasmissione sonora, chiarire e spiegare il racconto per immagini, e garantire la comprensione da parte del pubblico composto di tutti i livelli sociali. L'applicazione delle didascalie, a differenza della pratica del montaggio, non ebbe tra l'altro una base teorica.

Conseguentemente all'uso sempre più frequente delle didascalie scritte, il personale cinematografico smise di spiegare l'intreccio ad alta voce. La pratica fu però seguita da letture spontanee degli intertitoli da parte del pubblico, come un testimone evidenzia:

---

<sup>39</sup> Il primo film italiano con didascalie fu *La presa di Roma* della Alberina e Santoni di Roma (1905), che tra l'altro fu anche il primo film a soggetto italiano (Brunetta, 2003: 427). Il primo film americano con didascalie fu *Uncle Tom's Cabin* di Edwin S. Porter (1903).

<sup>40</sup> L'uso del termine "cinema orale" è stato però fatto non in modo congruente dagli studiosi italiani: in un saggio Gianni Rondolino applicò il termine al cinema sonoro (i film in cui rumori, dialoghi, musica sono registrati su una colonna sonora della pellicola e così sincronizzati con le immagini) per contrastare "il cinema scritto", in altre parole il cinema muto in generale. Rondolino intende allora oralità come una qualità intradiegetica: cioè gli enunciati prodotti dai personaggi o dai narratori appartenenti al mondo della narrazione stessa, mentre il termine di Raffaelli comprende solo gli enunciati extradiegetici fatti da persone presenti nella sala di proiezione insieme al pubblico. Raffaelli precisa inoltre che è stato lui a fare la prima proposta di tale periodizzazione, e afferma che in seguito essa è stata ripresa da Tullio De Mauro in un suo lavoro sul Wittgenstein (Rondolino, 1998: 117, Raffaelli, 2003: 19).

Le ineffabili didascalie che spiegavano quel po' di trama che la visione non bastava a chiarire, venivano lette ad alta voce, in origine, dall'inservente stesso, in considerazione del fatto che l'analfabetismo non era, in quei tempi, cosa da trascurarsi. Poi, per rispetto al pubblico, l'utile servizio venne abolito, e allora i più eruditi fra gli spettatori, leggevano ad alta voce, e nessuno protestava ferocemente per il disturbo come succederebbe oggi. Anzi, rammento che molte persone, soprattutto donne, cercavano di sedersi accanto a spettatori che leggessero a voce alta, e ciò per non perdere una sola parola; e se per caso qualche didascalia passava sotto silenzio, c'era sempre chi protestava: *Non c'è nessuno che legga forte, qui?* Erano cose che si facevano con massima naturalezza e serietà. (Menarini, 1955: 12)<sup>41</sup>

I mezzi espressivi più importanti, oltre alla scrittura, furono quelli specifici del *medium* filmico, che man mano sviluppava un codice che riuscì a rendere la narrazione in modo efficace. In questo contesto non posso affrontare il tema in maniera dettagliata, mi limito perciò ad accentuare qualche caratteristica tipica del linguaggio filmico muto: le espressioni del volto degli attori, truccato fortemente per esaltarne l'intensità, i gesti e i movimenti intensi ed estremi del corpo ispirati dalla pantomima, la colorazione della pellicola che indicava le variazioni della luce e atmosfere del mondo diegetico. Il periodo del film muto si chiuse dopo l'inizio della produzione industriale dei film sonori, negli Stati Uniti nel 1927 e in Italia nel 1929.

## 2.6 Il cinema italiano, il lungometraggio e il genere comico

La produzione cinematografica italiana raggiunse presto un livello industriale, e grazie all'emigrazione italiana le case produttrici poterono costruire una vastissima rete di distribuzione. Già nel 1908 la Cines affermò di aver filiali in nove capitali europee e americane, e dal 1910 in poi i film italiani furono anche distribuiti in Asia, in Australia e in Africa (Bernardini, 1982).

---

<sup>41</sup> La lettura delle didascalie ad alta voce non fu soltanto una pratica italiana, ma fu un fenomeno internazionale, però non sempre apprezzato come sostenne l'appena citato Menarini. Uno spettacolo messicano degli anni Dieci poteva essere una vera sofferenza per chi voleva godersi il film in silenziosa contemplazione: "Nel cinematografo ci sono grida, fischi, calci: una assoluta mancanza di civiltà, di rispetto per la società nella quale, anche se momentaneamente, si vive. E quando non si arriva a tanto, si patisce qualcosa di meno grossolano, meno rude, ma pur sempre irritante: le immagini raccontate. Ah! Questo farebbe disperare il più paziente fra gli uomini, sebbene si possa considerare una specie di castigo dei divertimenti da poco prezzo." Ho trovato questo testo, che probabilmente fu stampato in una rivista messicana, in (Reyes, 1998). Reyes ritiene che furono queste condizioni sgradevoli a spingere i distributori e i programmatori a sopprimere gli intertitoli, senza però riuscire a indurre il pubblico a silenzio.



L'avvio e la seguente crescita della produzione del lungometraggio, in Italia verso il 1911, furono una premessa per l'ampliamento della distribuzione internazionale. Il successo del lungometraggio influenzava anche l'ideazione dei film, la sua produzione, e il seguente esercizio.<sup>42</sup> Per migliorare la qualità dei film e per dargli una legittimazione culturale, le case produttrici italiane iniziarono ad usare la letteratura e il teatro come fonti del racconto filmico e come modelli strutturali e linguistici. I produttori andarono quindi in cerca di scrittori di fama e d'opere letterarie adeguati allo spettacolo visivo.<sup>43</sup> Esistono alcuni film realizzati prima del 1910 che hanno una durata pari a quella dei lungometraggi, ma sono senza una narrazione coerente: sono costituiti da frammenti destinati ad essere proiettati indipendentemente l'uno dall'altro. Nonostante i lungometraggi veri e propri avessero una storia e un universo di finzione omogeneo, non era anomalo dividere la proiezione in parti minori; la scelta dipendeva dalle possibilità di guadagno e dalla valutazione delle capacità percettive del pubblico. L'intreccio del lungometraggio tratto dal teatro e dalla letteratura era più raffinato ed esteso rispetto a quello dei cortometraggi, e richiedeva quindi una collaborazione più profonda da parte dello spettatore.

In questo periodo si situano anche le prime commedie italiane di una certa lunghezza.<sup>44</sup> Ispirate dai modelli francesi e dalla loro tradizione di vaudeville, queste opere, piene di *slapstick* e inseguimenti, rilanciavano stelle comiche come Cretinetti (André Deed), Robinet (Marcel Fabre), Fricot (Ernesto Vaser) e Polidor (Ferdinand Guillaume). I clown cinematografici, divi prodotti da case produttrici concorrenti, avevano tanti tratti in comune, e spesso venivano copiati sia le loro gag sia gli argomenti e i titoli stessi dei film (Bernardini, 1982). La forte influenza della tradizione circense ha fatto alcuni studiosi della storia del cinema, come Mario Verdone, a ritenere tutti i principali generi cinematografici (dal poliziesco al film di ricostruzione storica al western al comico al genere avventuroso in costume) derivati dalla tradizione circense ottocentesca (Marlia, 1985).

---

<sup>42</sup> Il cortometraggio è composto da una bobina di 250 - 300 m, un lungometraggio da due o più bobine. Il lungometraggio "vero e proprio" è di 1000 m e oltre. Tra il 1913 e il 1914 la misura media dei film italiani era tra 1000 m e 1500 m (1 ora di proiezione), il quale rimane lo standard fino agli anni 20 (Bernardini, 1982). Tra il 1911 e il 1913 si aprono sale più grandi e lussuose; a Genova l'Ettore Vernazza aveva 1200 posti, mentre l'Exelsior di Firenze poteva ospitare 1000 persone (Brunetta, 2003: 427).

<sup>43</sup> Tra i testi usati come fonte d'ispirazione, troviamo *La Divina Commedia* (Dante Alighieri) per *Inferno*, il primo lungometraggio italiano (F. Bertolini, G. De Liguoro e A. Padovan, prod. Milano Film, 1911). Il film *Cabiria* di Giovanni Pastore (prod. Itala Film, 1910) è un altro esempio famoso della letterarietà del cinema italiano: le frequentemente citate didascalie scritte da Gabriele d'Annunzio hanno una vena poetica inconfondibile, come si vede nella didascalia iniziale: "È il vespero. Già si chiude la tenzone dei caprai, che la Musa dorica ispira su i flauti dispari 'a cui la cera diede l'odor del miele'. E Batto ritorna dai campi alla città, al suo giardino di Catania in vista dell'Etna." (Raffaelli, 1992: 241)

<sup>44</sup> Già prima del 1900 furono prodotte dei cortometraggi comici. *Fregoli al caffè* era di 15,5 m girati (regia: Leopold Fregoli) (Cirasola, 1982).



Giulio Marlia ha analizzato i personaggi delle prime comiche e ha riconosciuto in loro una variante del clown "augusto" (in italiano "toni"), cioè il "capro espiatorio per eccellenza, la vittima predestinata, "quello che prende gli schiaffi", l'incapace, il pasticcione e, per estensione, il disadattato e l'emarginato, il gradino più basso della gerarchia sociale" (*ibid*: 108). I clown cinematografici francesi e italiani non indossano il naso rosso, le scarpacce enormi e i vestiti da vagabondo, ma è un "agosto" in borghese, è "l'eccentrico". È un signore vestito elegante, ma rimane sempre " un incapace, un povero di spirito, animato però da una ridicola presunzione e da una considerazione di sé tanto elevata quanto priva di reale consistenza" (*ibid*). Marlia cerca una spiegazione:

Perché il "toni", il pagliaccio universalmente riconosciuto, il simbolo stesso della comicità più immediata, non compare nel cinema delle origini? È una contraddizione apparente. Il cinema comico delle origini, ma anche quello successivo, si denota sempre per una ambientazione di tipo realistico. Tutto il cinema nasce e vive come duplicazione perfetta del reale. Il cinema tende, ontologicamente, ad accreditarsi come "doppio" dell'esistenza. Anzi, in molti casi pretende uno "status" di realtà altrettanto completo di quello del mondo in cui viviamo noi spettatori. [...] Il cinema comico delle origini presenta sempre una ambientazione realistica. Gli esterni delle comiche sono costantemente reali. Le corse sfrenate, gli inseguimenti tumultuosi si snodano nelle vie di Roma, Torino, Napoli. [...] Da qui il ricorso alla figura dell'eccentrico, cioè dell'augusto vestito normalmente. L'apparizione del "toni" avrebbe infatti contrastato con l'ambientazione strettamente realistica della scena (*ibid*: 110).

Marlia spiega l'uso di ambienti reali come una conseguenza inevitabile dell'organizzazione produttiva dell'epoca. Aggiungerei che il realismo nei film comici e d'avventura può essere una continuazione della tradizione documentaria del primissimo cinema.

## 2.7 *Pinocchio di Antamoro*

*Pinocchio*, realizzato nel 1911 sotto la guida artistica di Giulio Antamoro,<sup>45</sup> fu il primo lungometraggio di Cines. Il film ha la sua fonte letteraria in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Collodi (1883), che è citato e adeguato liberamente al *medium* filmico. È una commedia tipica del suo tempo, in cui lo *slapstick* fu l'umorismo d'eccellenza: il film è

---

<sup>45</sup> Il regista operava sotto lo pseudonimo di Conte Gant (Marlia, 1985).

pieno di picchiate, cadute, inseguimenti, distruzione di case e immobili, confusione e bisticcio. Gli attori principali furono Ferdinand Guillaume, che fece Pinocchio, Lea Giunchi interpretò la Fata, Natalino Guillaume recitò Lucignolo e Augusto Mastripietri fece Geppetto.

La produzione del film prese avvio nella primavera e durò tre mesi. Il film uscì nel novembre 1911, ma già nell'ottobre 1910 iniziò una lunga serie di pubblicità e iniziative promozionali.<sup>46</sup> Nel giugno 1911 la casa produttrice offriva 300 lire in oro all'artista che avrebbe realizzato il manifesto del film<sup>47</sup> (Marlia, 1985), è Naturafilm di Milano realizzò una versione "fotoromanzata" dell'opera.<sup>48</sup> Il film ebbe un notevole successo e gli opinionisti dell'epoca erano contenti:

Un lavoro notevole e geniale in questo *Pinocchio*, per il sentimento di fine caricatura raccolto nel breve giro dei quadri e delle scene. Tontolini ha incarnato la parte del protagonista percorrendo diritto il suo cammino, senza un momento di incertezza, ed è tutto quello che si può desiderare di meglio, trattandosi di un artista giovane e pieno di buona volontà. Per virtù di queste sue doti la Cines ha saputo fermare tutte le immagini e tutte le sensazioni che il pensiero suggerisce all'intuito comico del personaggio, al bisogno franco e spiritoso di Tontolini. [...] Si può affermare certamente che questo ultimo lavoro appartiene alla luminosa serie di successi della Cines e che questo *Pinocchio* sarà un giulebbe per la gioventù, alla quale metterà in corpo una buona dose di allegria.<sup>49</sup>

La Cines ha fatto veramente onore a se stesso e al soggetto: il già illustre Tontolini è stato un ineffabile *Pinocchio*, di una comicità unica e di una 'verve' indiolabile. Le masse, uomini, donne, fanciulli, organizzati e movimentati in modo meraviglioso. Nulla di risparmio. Esecuzione e fotografia perfette.<sup>50</sup>

Il lungometraggio n. 672 di Cines era di 1350 m secondo Bernardini (Bernardini, 1982: 93), ma secondo le date della censura di 1203 m. In Italia fu distribuito da Magliulo, Monza & Borrelli, e in tutta Europa da SPEC (Sindacato per le Esclusività Cinematografiche) di Roma. Nel 1913 era ancora in distribuzione nei cataloghi della società distributrice Florentina Films, ed in regolare programmazione in Italia. In Francia fu presentato suddiviso in tre serie di 450 m, mentre in Gran Bretagna fu venduto anche in edizione ridotta (da 3948 a 2800 piedi, allora da 1203 a 853 metri) (Redi, 1999). Nel 1994 *Pinocchio* fu restaurato presso il laboratorio Studio Cine (Roma) a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia, della Cineteca

---

<sup>46</sup> La prima pubblicità comparve sul *Giornalino* della domenica del 16 ottobre 1910 (Manzoli/Menarini, 1997).

<sup>47</sup> Il manifesto ufficiale è riportato nel frontespizio di questa tesi.

<sup>48</sup> È "una curiosa pellicola, in formato 28mm, bianco e nero, senza perforazioni, pensata per un sistema di proiezione a scatto o a svolgimento manuale, in cui ogni fotogramma (fotografia?) del film è corredato, alla base, dal sottotitolo che esplica il punto del racconto cui l'immagine si riferisce. Tutta la storia del *Pinocchio* di Antamoro è fedelmente sintetizzata in 145 fotogrammi" (Manzoli/Menarini, 1997).

<sup>49</sup> "La vita cinematografica", 30 novembre 1911 (Marlia, 1985).

<sup>50</sup> "La vita cinematografica", 30 dicembre 1911 (*ibid.*).

Nazionale (Roma) e della Cineteca Italiana (Milano) sotto la consulenza tecnica di Livio Lippi. La versione restaurata è di 1086 metri.

### 3 PRESENTAZIONE DI PROBLEMI E IPOTESI PRELIMINARI

Nei capitoli precedenti ho presentato due filoni della cultura popolare italiana ottocentesca e novecentesca, il romanzo *feuilleton* infantile e il cinema muto, e vediamo ora che le stesse storie migravano dal contesto letterario al mondo cinematografico, e che venivano mutate e adattate al contesto di fruizione. Prenderò in esame due opere rappresentative per verificare somiglianze e differenze fra esse. Il testo filmico che ho scelto, il *Pinocchio* di Giulio Antamoro (1911), è la prima trasposizione cinematografica delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (1883), e fu realizzata circa trenta anni dopo la pubblicazione del romanzo. Il testo filmico che ci è pervenuto non è integrale, ma contiene delle rotture. È stato restaurato nel 1994. Intendo esaminare la struttura del film per vedere se le rotture della pellicola sia un risultato di modificazioni intenzionate, e se vi siano delle affinità strutturali fra il romanzo e il film.

Ho accennato prima che Collodi fece una revisione delle puntate prima che uscissero come romanzo stampato nel 1883, e che ci furono anche altre correzioni e cambiamenti minori nelle edizioni seguenti del romanzo. Non è chiaro quale edizione ebbe a sua disposizione il regista Antamoro; certamente sarebbe stato ottimo se io avessi avuto lo stesso testo suo. Mancandomi una tale opportunità, ho scelto di consultare la versione più vicina alle pubblicazioni a puntate: una copia anastatica dell'edizione originale delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi (Felice Paggi libraio-editore, 1883), illustrata da Enrico Mazzanti. Ho anche usato una versione internet del romanzo (fornita dalla RAI) per facilitare la ricerca.<sup>51</sup>

Bisogna affermare che è stato un processo storico e non la natura del cinema che ci fa immediatamente intendere "il cinema" come narrazione per immagini e a paragonarlo con la letteratura. Il cinema non è necessariamente narrativo, ma lo è diventato grazie alle modalità di produzione e di consumo che si sono sviluppate. Accanto al Grande Cinema c'è sempre stato un cinema marginale d'avanguardia, considerato poco accessibile al pubblico popolare, che esplorava le possibilità espressive del proprio mezzo e i punti d'incontro con le altre forme artistiche. I risultati delle ricerche artistiche sono poi migrati al cinema commerciale

---

<sup>51</sup> Ho consultato la copia dell'edizione del 1883 per assicurarmi che i passaggi corrispondessero l'uno con l'altro.

rafforzando l'espressività del linguaggio cinematografico. Va sottolineato che le relazioni fra le altre arti espressive e il cinema possono manifestarsi non soltanto tramite il soggetto del film e la riproduzione audiovisiva di opere conosciute, ma anche attraverso l'uso delle tecniche caratteristiche della pittura, dell'architettura e della musica, come i modi di produrre immagini e suoni (il graffiare la pellicola per creare immagini o suoni, per esempio, richiama la tecnica del graffito), la composizione visuale dell'inquadratura (gli oggetti esposti, il gioco tra luce e ombra, i colori, l'angolazione della macchina da presa, la profondità del campo, ecc), il ritmo del montaggio, il rapporto fra segmenti sonori e visivi nella completezza della struttura, e via scorrendo. Tale affinità ha fatto nascere delle definizioni affascinanti del cinema in base ai termini d'arte: "musica di luce" e "pittura, scultura e architettura in movimento" (Stam, 2000: 62).

La maggior parte dei paragoni tra il cinema e un altro mezzo espressivo ha preso in considerazione un testo letterario e la sua versione cinematografica, e il discorso è spesso stato girato seguendo una mappa che indica soltanto due vie opposte: la letteratura verso il cinema, la cultura alta verso la cultura bassa, l'opera originale stimata verso la copia riduttiva impoverita. Gli studiosi hanno messo in rilievo la cosiddetta "questione della fedeltà" e hanno usato un linguaggio moralistico con connotazioni negative (con termini come "fedeltà", "tradimento", "volgarizzazione", "deformazione" e simili) (*ibid*: 54). Tale pratica ha fatto ad un fumettista mettere i critici cinematografici in caricatura come due capre: mangiando delle bobine di film, una dice all'altra: "A me il libro mi piaceva di più".<sup>52</sup> L'ironia di questo paragone ritroviamo nel commento del regista Fritz Lang, che risponde così all'accusa del produttore di non essere stato fedele al manoscritto: "Yes, Jerry, in the script it's written, in a film it's images and sounds... a motion picture is called".<sup>53</sup> Tali commenti sarcastici indicano quanto era grande la distanza tra i cosiddetti intenditori del cinema e i cineasti. Gli studiosi, con i suoi metodi e teorie di base letteraria, non avevano gli strumenti o gli sguardi adatti per analizzare ciò che si svolgeva nel mondo cinematografico e televisivo, sostiene Robert B. Ray (Ray, 2000). Egli critica i teorici della letteratura e del cinema per la loro mancata capacità di riconoscere la migrazione dei codici culturali da un media all'altro. Gli studiosi che applicavano i metodi dell'antiretorico *New Criticism*, egli continua, erano predisposti a

---

<sup>52</sup> Alfred Hitchcock ha descritto questo cartoon del *New Yorker* a François Truffaut in una conversazione (pubblicata in Truffaut: *Il cinema secondo Hitchcock*, 1977) ed è poi stato citato da Naremore (Naremore, 2000: 2) e da Manzoli (Manzoli, 2003). La preferenza gastronomica della capra mi ha fatto ricordare un cartellone di una biblioteca norvegese nella metà degli '80: una ragazza si rivolge ad un ragazzo con le parole "Il film era bello, ma il libro è migliore!" La politica delle biblioteche pubbliche era allora quella di propagandare la letteratura tramite la svalutazione generale del cinema, senza dare spiegazioni del valore superiore della letteratura.

<sup>53</sup> La battuta, rivolta a Jerry Prokosch, riguardava il film *Content* (Stam, 2000: 55).

rivolgere l'attenzione soltanto al funzionamento del testo narrativo nel proprio mezzo espressivo e nella sua appartenenza di genere. L'industria cinematografica hollywoodiana, al contrario degli studiosi, ha scoperto i meccanismi dell'interscambio di significato e ne ha approfittato, creando un'ideologia culturale che controlla ancora oggi (Ray, 2000: 40).

Tenterò di non mettermi nella posizione criticata da Stam e Ray. Il soggetto del mio studio è, appunto, il rapporto fra un testo letterario e una sua versione cinematografica, ma invece di considerare il romanzo l'opera originale e il film come una sua riduzione, ho cercato di considerargli due opere autonome che raccontano storie in modi diversi. Mariapia Comand considera il testo cinematografico un insieme di luoghi dialogici a cui frammenti di significato possono migrare da altri testi e discorsi (Comand, 2001). Basandomi su queste considerazioni, è stata mia intenzione mettere a confronto il romanzo *Le avventure di Pinocchio* e il film *Pinocchio*, evidenziando le caratteristiche proprie di ciascuna di loro, e rintracciare i loro tratti comuni.

Delle *Avventure di Pinocchio* si sono fatte tante analisi di ottima qualità e con approcci diversi. Ho scelto di partire dall'analisi di Alberto Asor Rosa per esaminare gli eventuali cambiamenti dei personaggi, degli ambienti e gli eventi avvenuti nel processo della trasposizione del romanzo al film (Asor Rosa, 1995). Esaminerò anche le didascalie del film perchè possono rivelare un legame stretto con l'opera letteraria di base: qui il regista ha la possibilità di citare il modello letterario direttamente senza cambiare il sistema semiotico. Le didascalie sono inoltre state, fino a pochi anni fa, trascurate dagli studiosi del cinema e per niente prese in esame dai ricercatori di letteratura.

Le teorie e i metodi che intendo applicare per le analisi sono le teorie d'adattamento cinematografico presentati da Robert Stam (Stam, 2000), il modello analitico del *découpage*, le teorie delle didascalie di Sergio Raffaelli e Cobi Bordewijk (Raffaelli, 1992/2003. Bordewijk, 1988) e il dialogismo secondo Mariapia Comand (Comand, 2001).

## 4 LA BASE TEORICA DELLA TESI

### 4.1 La trasposizione cinematografica

Robert Stam inizia un saggio sull'adattamento con l'affermazione che il concetto di "fedeltà" ha qualcosa di vero in sé: come spettatori possiamo benissimo sentirci traditi da una trasposizione cinematografica che non ha realizzato le immagini che abbiamo costruiti noi attraverso la nostra lettura personale del libro; sentiamo, come spiega Christian Metz, la perdita della nostra relazione fantasmatica al romanzo (Stam, 2000). Il concetto di "fedeltà" non è però automaticamente adatto come criterio metodologico. "È possibile essere assolutamente fedele ad un testo scritto?" si chiede Stam, e trova la risposta negativa nella natura del mezzo filmico stesso:

The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which "has only words to play with", to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performances, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood - and I would suggest even the undesirability - of a literal fidelity. (Stam, 2000: 56)

Stam evidenzia inoltre che la richiesta di fedeltà testuale non considera l'importanza delle differenze nel processo produttivo della letteratura e del cinema. La realizzazione di un romanzo non necessita degli stessi strumenti che invece si utilizzano per una produzione cinematografica, la quale coinvolge tante persone e mezzi tecnici; un film è spesso limitato dal proprio bilancio economico e ha nella progettazione spesso preso in considerazione la possibilità di guadagno. Una realizzazione "fedele" potrebbe perciò essere difficile anche se la volontà dalla parte del regista c'è. E se un cineasta avesse voluto essere fedele al testo letterario di base, esattamente a che cosa avrebbe dovuto essere stato fedele? Le descrizioni dei personaggi? Il punto di vista? Lo stile dell'opera? L'intreccio - e conseguentemente produrre un film lunghissimo che mostra nitidamente tutto ciò che è raccontato nel romanzo? Se invece dovesse essere stato fedele alle intenzioni dell'autore, come le avrebbe svelate e come avrebbe deciso quale autore a cui essere fedele; l'autore storico, l'autore implicito o il narratore?

Il concetto di "fedeltà" incontra ostacoli anche circa la natura del testo letterario, visto che implica che ci sia nascosta una pura essenza trasformabile sotto i dettagli superficiali dello stile. Stam nega l'esistenza di tale nucleo di significato, sostenendo che ogni testo

letterario può essere interpretato in modo diverso secondo la formazione del lettore, e che la possibilità di letture diverse aumenta quando i lettori si trovano lontani dal contesto culturale dell'autore. Stam presenta poi una variante delle ricerche della fedeltà che consiste nell'esigenza di un adattamento fedele ad una presupposta essenza del mezzo espressivo (film o romanzo) e dell'espressione stessa. Per mostrare che neanche questo approccio sia ideale, egli sostiene che l'essenza del cinema e del romanzo è di non avere un'essenza: sono aperti a tutte le forme culturali, e se si avesse cercato di definire tale qualità, si avrebbe ottenuto soltanto il soffocamento delle pratiche aperte e non finalizzate.

Stam suggerisce di concepire una trasposizione cinematografica come la lettura e la traduzione di un testo letterario, il quale implica che un testo di base può generare un numero vasto d'adattamenti. Un testo non è chiuso in se stesso, conclude Stam, ma è una struttura aperta che si inserisce in un sistema infinito di intertesti, e, con le teorie di Gérard Genette fondati sul concetto di intertestualità di Julia Kristeva e il dialogismo di Michail Bachtin, propone un approccio intertestuale agli studi della letteratura e il cinema.

## 4.2 Termini cinematografici

Analizzando un film bisogna fermare il flusso d'immagini, suddividere il complesso in segmenti più piccoli, e tradurre i segni iconici e auditivi in una lingua scritta. Per capire meglio la struttura e la natura del racconto per immagini, riflettiamo un attimo sulla sua fase produttiva. Prima della sua realizzazione, il film esiste come potenziale nei testi scritti e disegnati, testi che contengono una marea d'informazione: la durata della scena, le variazioni della luce, la messinscena, le posizioni e i movimenti degli attori e delle macchine da presa, i dialoghi, la musica e i rumori, e via scorrendo. Uno di questi testi, il cosiddetto *découpage*, appartiene alla fase produttiva successiva alla sceneggiatura e prima dell'inizio delle riprese. Il termine *découpage* ha, però, due significati: è anche un prodotto dell'analisi del film; la ricostruzione verificabile di un immaginato *découpage* originale, ottenuta attraverso un metodo descrittivo.

Fare un'analisi di tutti gli elementi espressivi del contenuto del film non è consigliato (sarebbe un'operazione troppo multiforme), perciò il *découpage* analitico deve stabilire dei criteri pertinenti intorno a cui focalizzare l'analisi. Spesso si limita a fare un *découpage* soltanto di una parte del film. La parte scelta viene per prima scomposta in una serie d'unità.



Le partizioni maggiori sono gli *episodi*, che comprendono grandi unità di contenuto (più storie o più fasi) e hanno i loro equivalenti letterari nelle novelle di una raccolta o nei diversi parti di un romanzo. La fine di un episodio e l'inizio del seguente possono essere marcati attraverso scrittura (intertitoli o sovrimpressioni), commenti (p.e. la voce fuori campo), o con uno spostamento brusco ad un'azione molto diversa da quella precedente. Gli episodi contengono delle *sequenze*, un insieme che racchiude in sé unità minori di contenuto, dove lo spazio, il tempo, l'azione e i personaggi sono gli stessi. La sequenza è evidenziabile attraverso dei segni d'interpunzione, per esempio *didascalie*, *dissolvenze* (incrociate, al nero o al bianco), *mascherine*, *tendine* (un'immagine slitta sopra l'altra; spesso volte indica contemporaneità), *iris*, o semplicemente di uno stacco.<sup>54</sup> La sequenza è composta di una o più *inquadrature*, definita come la porzione del testo prestabilita da due giunte di *montaggio* (termine che indica sia il collegare i frammenti della pellicola, sia la fase finale della lavorazione del film quando si scelgono e collegano le inquadrature), o come un segmento di pellicola girato in continuità (allora non accolgono necessariamente una vera e propria unità contenutistica).<sup>55</sup> È sul livello dell'inquadratura che si può percepire il cinema come "pittura, scultura e architettura in movimento": dentro un'unica inquadratura ci sono mutamenti dello spazio, delle forme, dei volumi che alludono all'arte.<sup>56</sup>

Nel *découpage* si può fare un'analisi al livello di sequenza, d'inquadratura e/o di montaggio. Sul livello d'inquadratura si può individuare la *scala dei piani* (la distanza posta dall'obbiettivo alla figura umana), la quantità di personaggi in campo, i movimenti all'interno delle inquadrature (gli spostamenti dei personaggi dentro l'inquadratura, le entrate e le uscite dei personaggi, i movimenti della macchina da presa, i movimenti focali della macchina da presa). La scala dei piani sono il *campo lunghissimo* (la figura umana è appena visibile all'interno dello sfondo); il *campo lungo* (la figura è più percepibile ma sempre lontano); la *figura intera* (l'inquadratura mima il palco del teatro: la figura umana è vista da testa a piedi); il *piano americano* (la figura umana è tagliata all'altezza delle ginocchia); la *figura media* (la figura è tagliata all'altezza della vita/al petto); il *primo piano* (si vede il volto umano); il

---

<sup>54</sup> Per i film classici fino agli anni '60 è abbastanza facile distinguere le sequenze adatte ad un'analisi, ma per i film moderni è più difficile perché il modo di interpungere è diverso.

<sup>55</sup> Il termine usato dai francesi Vanoye e Goliot-Lété è tradotto in italiano come *piano*, non come inquadratura; per loro *inquadratura* comprende invece "la posizione della macchina da presa, l'obbiettivo scelto, l'angolo di ripresa, l'organizzazione dello spazio e degli oggetti filmati all'interno del campo" (Vanoye/Goliot-Lété, 1998: 42). Si può anche includere l'estensione temporale dell'inquadratura nel termine *piano*.

<sup>56</sup> Per cogliere questi cambiamenti si suddividono le inquadrature ulteriormente in immagini o in sottoinquadrature. Sul livello tecnico le inquadrature sono suddivise in *fotogrammi*, l'entità minore del film e che non vediamo mai durante la proiezione. In un secondo di un film sonoro moderno scorrono 24 fotogrammi, mentre nei film muto ci possono essere 16, 18 o 20 fps (frame per second).

*primitivo piano* (il volto è vicinissimo all'obiettivo). Se la macchina da presa è molto vicina ad un oggetto si usa il termine *dettaglio*. I valori che stanno alla base della classificazione non sono assoluti, ma sono definizioni di convenienza. Altri aspetti che possono aver una valenza considerevole nella produzione di senso nell'interno dell'inquadratura, sono l'*illuminazione* (la posizione, la qualità e la direzione della luce), l'*angolazione* della macchina da presa, e il *contrasto* di forme, di colori ecc.

Nella prima produzione cinematografica le possibilità di muovere la pesantissima macchina da presa durante le riprese erano poche; la mdp (macchina da presa) era fissa e tutta l'azione doveva essere organizzata intorno al quadro definito dall'obiettivo. Più tardi la mdp, sempre fissa sulla propria asse, poteva essere spostata orizzontalmente o verticalmente (i cosiddetti *movimenti panoramici*), e in seguito la ripresa cinematografica poteva essere effettuata con la macchina da presa montata su un carrello che scorreva avanti o indietro su una rotaia (la tecnica della *carrellata*).<sup>57</sup>

La *storia* di un film è la serie di tutti gli eventi di una narrazione, sia quelli presentati esplicitamente sia quelli ricostruiti dallo spettatore a partire dagli elementi presentati. Quello che il film presenta concretamente (in senso visivo e auditivo), è definito l'*intreccio*, e comprende tutti gli elementi della storia che sono raffigurati direttamente e tutto il materiale non diegetico (per esempio scrittura, suddivisione in capitoli, titoli di testa ecc). La storia e l'intreccio sono due aspetti complementari di qualunque testo, perché la storia prevede degli eventi che l'intreccio non può mostrare, e perché l'intreccio prevede nello stesso modo elementi che non fanno parte della storia (il materiale non diegetico).

La narrazione cinematografica è un "concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi, e in cui operano personaggi calati in specifici ambiti" (Casetti/di Chio, 1994: 165). La narrazione cinematografica, e i suoi elementi fondamentali *esistenti*, *eventi* e *trasformazioni*, può essere analizzata sul livello fenomenologico, formale e astratto.

La categoria degli *esistenti* comprende tutto ciò che è dato e che è presente all'interno della storia, ed è suddiviso in due sotto-categorie, l'*ambiente* e il *personaggio*. L'*ambiente* è definito "dall'insieme di tutti quelli elementi che ospitano la vicenda e che le fanno da sfondo: esso è, per così dire, ciò che disegna e riempie la scena, al di là della presenza identificata, rilevante, attiva e focalizzata del personaggio. L'ambiente rinvia dunque a due cose: da un lato all'"intorno" entro cui il personaggio agisce, al "decor" in cui si muove; dall'altro alla

---

<sup>57</sup> Le innovazioni del dolly e dello zoom hanno aperto nuove strade per i movimenti possibili della mdp, e i movimenti ancora più liberi furono consentiti dal 1980 quando iniziò la pratica di montare la mdp direttamente sul corpo dell'operatore. Oggi ci sono degli steadycam che da ulteriori possibilità.

"situazione" entro cui il personaggio opera, alle coordinate spazio-temporali che ne caratterizzano la presenza. Di cui le due funzioni dell'ambiente: per un verso "arredare" la scena, per l'altro "situarla" (Casetti/di Chio, 1994: 169). Il *personaggio* può essere concepito come una persona (sul livello fenomenologico), un ruolo (sul livello formale), o un attante (sul livello astratto).

Nella mia analisi di *Pinocchio* (v. cap. 6.2.2) considero alcune figure umane come "decoro" ambientale più che personaggi, poiché le azioni che svolgono descrivono la situazione invece di influire i personaggi principali.

Gli *eventi* "scandiscono il ritmo della vicenda, marcandone l'evoluzione". Ci sono due sottocategorie sulla base dell'agente che li provoca: se l'agente è animato, si parla di azioni, se è un fattore ambientale o è una collettività anonima, si parla di avvenimenti.<sup>58</sup>

La *trasformazione* è il processo che modifica la situazione di fondo della narrazione. Sul livello fenomenologico, è inteso come cambiamento (è esaminata come la forma esteriore, la concreta modalità di manifestazione, la rilevanza psicologica e sociale). Sul livello formale è percepita come processo di miglioramento o di peggioramento per il personaggio orientante. Sul livello astratto, le trasformazioni vengono percepite come variazioni strutturali della narrazione, cioè come operazioni logiche che sono a fondamento delle modificazioni del racconto (Casetti/di Chio, 1994).

I concetti chiave del *tempo* cinematografico è *ordine* (la disposizione degli eventi), *durata* (il periodo di tempo entro il quale si svolgono le azioni), e *frequenza* (quante volte viene rappresentato una medesima azione). La *durata* si realizza su vari livelli: la durata della proiezione (il tempo che concretamente viene occupato per presentare gli eventi); la durata della storia (il tempo degli avvenimenti descritti); la durata dell'intreccio (l'insieme dei frammenti che ci rappresentano la storia). La durata dell'intreccio e della proiezione non è lo stesso, perché una data sequenza della storia può essere mostrata attraverso una ripresa che dura tanto tempo o attraverso breve stacchi di montaggio. La proiezione può però essere più lungo del tempo della storia se un evento è ripetuto più volte. La storia è un'entità più ampia dell'intreccio, mentre l'intreccio è più ampio della proiezione.

*Interpellazione* è una tecnica che in modo particolare mette in gioco i ruoli dell'atto comunicativo stesso:

---

<sup>58</sup> Sul livello fenomenologico l'azione è concepita come un comportamento della personaggio-persona. Sul livello formale è considerata come funzione (come occorrenza singola di una classe generale di eventi, allora un tipo standardizzato di azione). Sul livello astratto, l'azione è esaminata come atto, come realizzazione di un rapporto fra attanti.

L'immagine cinematografica presenta un personaggio, un oggetto o una soluzione espressiva la cui funzione primaria è quella di rivolgersi allo spettatore, chiamandolo direttamente in causa: è il caso di voci over, di didascalie, di sguardi in macchina ecc., la cui funzione è quella di rendere esplicite delle "istruzioni" relative al progetto comunicativo del film, e di renderle esplicite a qualcuno che è supposto seguire l'esposizione. [...] L'Autore qui si manifesta esplicitamente, figurativizzandosi nell'elemento interpellante, mentre allo spettatore è affidato il ruolo tipico a teatro degli "a parte", è cioè di interlocutore chiamato in causa [...] e nondimeno collocato ai margini della scena (in qualche modo, fuori dal testo). Ne derivano un vedere "parziale" (calamitato com'è dalle istruzioni provenienti dallo schermo: "A me gli occhi!"), un sapere "discorsivo" (cioè attento soprattutto ai rapporti fra destinatario e destinatario, e dunque al "discorso" più alla diegesi) e un credere "contingente" (legato solo alle assicurazioni fornite dall'interpellante" (Casetti/di Chio, 1994: 246).

Un'altra forma di comunicazione che esplicita l'atto stesso di comunicare, è quella metalinguistica, dove ciò che si intende mostrare o vedere non è tanto il mondo, ma piuttosto l'atto stesso di mostrare e di vedere. Il punto focale della *comunicazione metalinguistica* può essere sul destinatario, sul destinatario, o sul rapporto fra i due e il messaggio scambiato. I destinatari possono essere richiamati attraverso la *soggettiva* (nel quale il punto di vista della mdp mira a coincidere il punto di vista del destinatario con quello di un personaggio in scena), con lo scopo di spingerlo all'identificazione e dunque alla consapevolezza del proprio ruolo comunicativo (Casetti/di Chio, 1994).

Il cinema muto utilizzava spesso dei trucchi cinematografici per meravigliare gli spettatori. Uno dei trucchi più noti fu la *sostituzione* o *frame-stop*, realizzata grazie ad una momentanea interruzione della ripresa, che permetteva di cambiare la posizione di personaggi o d'oggetti.

### 4.3 Le teorie delle didascalie

Sergio Raffaelli, nel suo ultimo lavoro sulla lingua nel cinema muto (Raffaelli, 2003), sostiene un fatto che viene sottolineato anche da altri studiosi del cinema: la tradizionale mancanza d'interesse nei confronti del cinema muto e soprattutto della sua dimensione linguistica.<sup>59</sup> Egli dichiara che anche nei casi dove il tema è stato trattato, è stato affrontato con metodi non adeguati, basati su materiale non sufficiente, e che conseguentemente i

---

<sup>59</sup> Punto di vista diviso per esempio da Inge Degenhardt (Inge Degenhardt, 1998: 127).

ricercatori spesso si limitavano ad accennare gli eventi d'eccezione e a fare un elenco di titoli delle opere e dei partecipanti principali. Il cambiamento di tale pratica iniziò negli anni settanta con il lavoro di Gian Piero Brunetta, che da Raffaelli viene considerato il precursore del moderno indirizzo di studi sulle scritte italiani di film muti.<sup>60</sup> Raffaelli fa notare anche l'importanza del lavoro pionieristico di Alberto Menariani degli anni Cinquanta e degli studi di Aldo Bernardini all'inizio degli anni 80.<sup>61</sup> Tra i teorici cinematografici che si sono occupati della presenza della parola scritta nel cinema muto, Raffaelli menziona Boris Ejchenbaum (negli anni '20) e Vsevolod Pudovkin (negli anni '60) (Raffaelli, 1992: 217).

L'assenza iniziale degli studi linguistici sul cinema muto era, tra l'altro, connessa alla perdita di tanti film e alla mancanza di testimonianze scritte, ma nonostante questi ostacoli, grazie soprattutto all'aumento di collezioni cinematografiche e di restauri delle opere, gli studiosi sono ormai riusciti a ricostruire gli aspetti fondamentali del periodo muto, come la sua organizzazione industriale, la filmografia, la lingua, e le sue connessioni con la società e la cultura del tempo. Il tradizionale scarso interesse scientifico a proposito del linguaggio scritto nel cinema muto corrisponde inoltre alla mancanza di una teoria elaborata dell'epoca in questione.<sup>62</sup>

Per quanto riguarda le pubblicazioni nella stampa settoriale, è vero che ci sono state delle discussioni sulle didascalie, soprattutto circa la loro qualità - occasionalmente anche riguardo la loro presenza e legittimità in generale - ma spesso furono poco approfondite e caratterizzate da eccessivo coinvolgimento personale. Un tema ricorrente, per esempio nelle riviste messicane e olandesi, fu l'irritazione per il livello scandaloso a cui potevano arrivare le traduzioni di pellicole straniere.<sup>63</sup>

Raffaelli individua tre classi di forme grafiche verbali considerate in rapporto con l'inquadratura: scritta di scena, scritta per sovrimpressione, e didascalia-inquadratura. "Scritta in scena" si riferisce a tutte le forme scritte che fanno parte della costruzione diegetica (per

---

<sup>60</sup> Il lavoro in questione è il capitolo "Evoluzione delle lingua delle didascalie" in (Brunetta, 1972: 63-77).

<sup>61</sup> Altri teorici moderni sono Bordwell, Brownlow, Chrisolm, Everson, Marchese e Van Wert; elencati da Cobi Bordewijk (Bordewijk, 1998: 159). La partecipazione internazionale della conferenza cinematografica di Udine nel 1998, attesta che gli studi linguistici nell'ambito del cinema muto oramai sono diventati un'attività internazionale.

<sup>62</sup> Durante il periodo del cinema muto, vale a dire tra il 1895 e il 1827, ci furono pochi accenni teorici sul tema, anche se l'uso della didascalia fu consueto in tutte le cinematografie. Un'eccezione di tale pratica la troviamo però in Germania e in Francia, dove si producevano dei film senza intertitoli. La denominazione francese del progetto artistico, "il cinema puro", testimonia l'esistenza di una percezione chiara dell'opposizione tra il linguaggio scritto e il linguaggio d'immagini, e dello sforzo di creare un codice cinematografico comprensibile agli spettatori senza ricorrere alle inquadrature testuali.

<sup>63</sup> (Reyes, 1998: 306, Beusekom, 1998: 285)

esempio libri, lettere, segnali stradali e pubblicitari ecc), e corrisponde ai termini "parola scritta diegetica" di Antonio Costa e "diegetic (inter)titles" di Petr Mareš (Costa, 1988: 199, Mareš, 1998: 424). "Scritta per sovrimpressione" è il termine applicato da Raffaelli alla forma grafica verbale che si sovrappone all'immagine dell'inquadratura; cioè l'inserimento di un testo che non appartiene al mondo di finzione e che non interrompe la continuità visiva. L'ultima categoria, la "didascalia-inquadratura", è il testo che appare in un'inquadratura a parte, montato insieme con gli altri fotogrammi del film, in altre parole il cartello emblematico del film muto.<sup>64</sup> Raffaelli fa poi un'ulteriore distinzione delle scritte differendole in due categorie:

Nella prima rientra quelle [didascalie] per così dire accessorie, in quanto marginali, in certo grado, al contesto filmico: il titolo, i cosiddetti titoli di testa (e di coda). Alla seconda categoria appartengono i testi che chiamerei sostanziali, in quanto il loro significato fa corpo con quello del racconto per immagini. Orbene, solo a questi ultimi riserverei la denominazione di *didascalia* [...] (Raffaelli, 1992: 233).

Raffaelli limita allora il concetto "didascalia" alle scritture che hanno un significato che fa parte della finzione stessa. Il linguista distingue in seguito tre categorie principali delle didascalie: le didascalie narrative, le didascalie tematiche, e le didascalie locutive.<sup>65</sup> Raffaelli evidenzia subito gli aspetti deboli di tale suddivisione, essendo stabilita su basi eterogenee: le categorie della didascalia narrativa e tematica sono basate sul contenuto testuale, mentre quella locutiva è stabilita con un criterio formale. Nonostante il problema della partizione, le categorie costituiscono uno strumento utile per identificare le varie tipologie funzionali delle didascalie. Raffaelli spiega poi come il significato delle didascalie narrative sia vicino a quello delle immagini, cioè come la didascalia narrativa riesca ad esprimere con parole quello che è già raccontato o che sta per essere raccontato attraverso le immagini. La categoria delle didascalie narrative viene poi suddivisa ulteriormente in altri tre tipi: la didascalia identificatrice, descrittiva e sintetizzante.

La didascalia identificatrice spiega verbalmente il significato dell'immagine, e di solito precede l'immagine stessa, come una sorta di titolo. Questo tipo di didascalia è spaziale o

---

<sup>64</sup> Sarebbe interessante approfondire il tema dei vari tipi di didascalie-inquadratura e i loro sviluppi (con o senza decorazioni, cornici e illustrazioni, l'uso di *lettering* e animazione come mezzi espressivi e via dicendo), ma visto che l'argomento in questione è l'aspetto testuale degli intertitoli e non quello visuale, non dedico più spazio alla materia. Si veda (Pitassio/Quaresima, 1998).

<sup>65</sup> Raffaelli applica anche un'altra distinzione preliminare alle didascalie: espositive e dialogiche (Raffaelli, 2003: 134). La "didascalia locutiva" corrisponde alla "didascalia diegetica" di Mertz (Costa, 1998).

temporale, ed è tipicamente breve e non costituisce una frase completa. Le didascalie narrative più lunghe (costituite da frasi semplici o complesse) che spiegano il significato dell'immagine, vengono denominate didascalie descrittive, e normalmente precedono l'inquadratura del racconto per immagini. La didascalia narrativa sintetizzante, invece, spiega verbalmente una parte essenziale del racconto che il regista per qualche motivo ha escluso di realizzare attraverso le riprese.

La didascalia tematica, il secondo gruppo delle funzioni principali delle didascalie, è costituita da un testo scritto che esprime idee o principi che hanno un carattere universale. Tra queste idee e il significato del racconto per immagini può essere un rapporto sia nell'ambito parziale della sequenza, sia a livello totale del film.<sup>66</sup>

La didascalia locutiva, la terza categoria principale, è la trascrizione da parole dette o pensate dai personaggi del film in forma di discorso diretto o indiretto (nel caso di un dialogo interiore si usa il termine "locutiva mentale"). L'intertitolo può presentarsi come un dialogo tra personaggi che occupano la stessa posizione spaziale/temporale o tra personaggi che non lo fanno, come un'invocazione verso assenti, come monologo, e anche come testo cantato. La presenza di tali didascalie è di grande aiuto per lo spettatore che decodifica il significato della concatenazione delle immagini. Una variante della didascalia locutiva è l'invocazione, cioè l'esclamazione indirizzata ad un destinatario indeterminato.<sup>67</sup>

Da questa breve presentazione delle categorie di Raffaelli, risulta che egli affronta il testo scritto nel film dal punto di vista linguistico e non letterario. Ritengo che possa anche essere interessante considerare le didascalie come brani di un testo letterario, e identificare le voci dei narratori e le loro caratteristiche. Siamo di fronte ad un solo narratore che rimane lo stesso durante tutto il racconto, o ce ne sono altri? Il narratore è onnisciente, esterno o interno? È nascosto o si esprime apertamente con battute ai personaggi e agli spettatori?

Le didascalie possono esser concepite come elemento supplementare applicato alle immagini che isolate non riescono a raccontare una storia, o, al contrario, come una parte non estranea del testo cinematografico. Questi due punti di vista dipendono dalla sensazione che provoca il cambiamento fra i due sistemi semantici, e dalla percezione positiva o negativa del

---

<sup>66</sup> La didascalia svolge due funzioni, un'esplicativa e un'integrativa: esplicativa perché "chiarisce valori ideologici embrionalmente presenti nelle immagini; integrativa perché [...] l'idea formulata verbalmente trascende l'effettiva capacità espositiva del racconto filmico" (Raffaelli, 1992: 244).

<sup>67</sup> Il termine poco preciso, viene da Raffaelli esemplificato con la scritta per sovrimpressioni "Zu Hilfe! Zu Hilfe!" in *Das Kabinett des Doktors Caligari* (di Robert Wiene, 1920) e con una preghiera solenne dalla penna di D'Annunzio: "Dio scettrato, che fondasti il tuo seggio nella tenebra, tu che serri le radici terrestri, tu che rapisti già la figlia di Demetra sul prato siciliano per lei trarre alle porte dell'Ade, o demone dai mille nomi, t'invoco nella libazione santa! Placa il furore del fuoco infaticabile, sii clemente a chi sacrifica. Accogli i doni e le preghiere!" (*Cabiria*) (Raffaelli, 1992: 242-243).



contrasto visivo ed estetico che crea l'alterazione fra didascalia ferma e immagini in movimento.

Petr Mareš sostiene che nei casi specifici dove il significato delle parole è uguale o molto simile al significato delle immagini, si attesti una mancanza di fiducia delle capacità comunicative dell'immagine stessa e una convinzione che le parole possano garantire la comprensione giusta. Il prestigio della parola scritta, secondo Mareš, favorisce la subordinazione dell'inquadratura filmica rispetto alla didascalia-inquadratura; un fenomeno presente in sequenze dove la parola esprime gli elementi sostanziali del racconto mentre l'immagine che segue soltanto dimostra ciò che è stato detto, e qui "the image represents precisely what has been named earlier, in a concrete but at the same time standardizing or prototypical manner, and thus impedes the stream of narration" (Mareš, 1998: 425).<sup>68</sup>

Cobi Bordewijk non è d'accordo con Mareš, in altre parole non ritiene superflui gli intertitoli "prospettivi" (quelli che raccontano ciò che le immagini seguenti mostrano) e gli intertitoli "retrospettivi" (che riassumono quello che è appena stato mostrato).<sup>69</sup> Egli suggerisce un'analisi delle didascalie basata su un altro punto di vista, cioè partendo dalla struttura drammatica del racconto e dalle aspettative del pubblico del periodo. Secondo Bordewijk, il pubblico non andava ad uno spettacolo (di cinema, di teatro di fiera, di lanterna magica ecc) per vedere una novità, ma per sentire il piacere nel rievocare il familiare in una nuova forma. Tra il 1903 e il 1913, tanti film di finzione consistevano in *tableau* tratti da storie note anche al pubblico analfabeta, e in questi film, sostiene Bordewijk, venivano inserite le didascalie riassuntive proprio per preparare il pubblico alla sequenza nota che stava per iniziare. Per rinforzare tale ipotesi, Bordewijk argomenta che l'uso di annunci orali e scritti che anticipavano l'azione dello spettacolo fa parte di una lunga tradizione teatrale che era ancora vitale nell'800 (Bordewijk, 1998: 161).

Bordewijk aggiunge che un altro aspetto dell'introduzione delle didascalie poteva essere il desiderio di aiutare l'oratore (che commentava il film e leggeva le didascalie ad alta voce) a strutturare meglio la storia e a fornire un valore letterario ai film. Egli sostiene che non fossero soltanto i film *tableau* del primo decennio del '900 ad usare le didascalie "prospettive" e "retrospettive" come elementi fondamentali della struttura drammatica, ma che

---

<sup>68</sup> Le funzioni principali delle didascalie sono, secondo Mareš: 1) il fornire agli spettatori una precisazione di quello che viene presentato dall'immagine; in altre parole verbalizzare il loro contenuto semantico principale; 2) il rendere chiaro agli spettatori quello che l'immagine non può trasmettere o che può trasmettere solo in modo parziale e non chiaro; 3) il fornire agli spettatori stimoli impliciti o espliciti all'interpretazione della scena guardata. Le didascalie hanno inoltre il compito di costruzione, segmentazione e condensazione (Mareš, 1998).

<sup>69</sup> I termini applicati da Bordewijk sugli intertitoli in questione sono "summary" or retrospective title e "summing up" or retrospective title (Bordewijk, 1998: 159).



le didascalie nei lungometraggi degli anni Dieci manifestavano la stessa strategia. È vero che per noi oggi possono sembrare ridondanti e sembrare testimoniare la scarsa capacità del regista di adoperare il montaggio in termini narrativi, ma le didascalie in passato venivano anche usate come punteggiatura drammatica. Invece di rovinare la tensione e impedire il flusso della storia, come sostiene Mareš, Bordewijk ritiene che le didascalie provochino l'effetto di aumentare la tensione, a condizione che siano introdotte nel momento giusto e in armonia con il ritmo complessivo del film. Intertitoli collocati tra immagini filmiche che sono interpretabili senza l'interruzione verbale, possono sembrare superflui per uno spettatore moderno, mentre per il pubblico dell'epoca avevano la funzione di prolungare e intensificare l'emozione espressa dalla sequenza, come anche le didascalie che ripetevano la stessa informazione tante volte. Gli intertitoli retrospettivi avevano la finalità di lasciare che gli spettatori riprendessero fiato dopo la partecipazione emotiva alle vicende drammatiche dei personaggi, e di creare spazio per le preparazioni di un nuovo climax di tensione.

#### 4.4 Dialogismo

Comand intende sinteticamente dialogismo nel cinema come "la compresenza all'interno di un testo di altri testi formalizzati e di altri discorsi (sociali, culturali, ecc.)" (Comand, 2001: 4 e 13). Più tardi approfondisce i termini: "Il dialogismo testuale si articola lungo due assi, quello intertestuale - che rende ragione degli aspetti retorico-narrativi e di quelli linguistici - e quello interdiscorsivo, che definisce tutti quegli enunciati non riconducibili, o non necessariamente riconducibili, a testi concreti [...]; il dialogismo interdiscorsivo definisce il fitto dialogo che un testo può intrattenere con gli orientamenti sociali e culturali, più o meno visibili, più o meno ravvisabili, propri del contesto di appartenenza." La distinzione tra "testo" e "discorso" è allora fondamentale e impone la scomposizione di dialogismo in dialogismo intertestuale e in dialogismo interdiscorsivo. Comand sottolinea però che la trattazione separata di queste ultime categorie ha una funzione esclusivamente analitica ed espositiva, e che non assume un carattere sostanziale (*ibid*, 23).

Comand fa poi un'ulteriore distinzione fra l'intertestualità letteraria e quella linguistica (sempre nell'ambito cinematografico): il primo caso riguarda i contenuti, i *topoi* o gli stereotipi ripresi, ecc. (il caso della citazione, del *remake* e dei film di genere); il secondo tipo riguarda la messinscena che richiama dei codici del cinema o degli altri media in quanto

dispositivi linguistici. L'esempio saliente d'intertestualità letteraria è il sistema dei generi, ma lo sviluppo dei generi si nutre anche dei processi interdiscorsivi, visto che è legato alle ideologie e alla cultura in generale della propria epoca, e non soltanto a testi precedenti specifici.

Le modalità dialogiche investigati da Comand sono i luoghi dialogici, le intenzioni dell'enunciatore, le funzioni dell'elemento dialogico, il grado di visibilità del dialogismo, e le possibili relazioni intertestuali.

Per quanto riguarda i luoghi dialogici, ovvero dove possono inserirsi dei frammenti dialogici nel nuovo testo, Comand fa una prima differenziazione tra il livello diegetico e quello extradiegetico del film, e constata che esistono figurativizzazioni che si collocano all'interno del tessuto narrativo e altre che si situano fuori di esso. L'attore è un luogo fondamentale in cui possono manifestarsi sia testi sia discorsi all'interno della diegesi. Un caso particolare è quando l'attore è una star, che può "rubare" un insieme di significanti sociali che ha codificati attraverso la sua mitizzazione (un esempio è James Dean). "La valenza dialogica della star viene automaticamente riversata nel testo in cui viene impiegata, testo che viene in questo modo ad assumere un *surplus* semantico", evidenzia Comand (*ibid*: 47).

Un altro luogo diegetico che funge da arena del dialogismo è l'ambiente, "quel complesso delle condizioni esterne materiali, sociali, culturali, ecc, nell'ambito delle quali si situa e si sviluppa l'azione diegetica: l'ambiente è quindi identificabile con uno sfondo, ma può anche essere circoscrivibile ad un dettaglio, se questo esprime un valore dialogico" (*ibid*: 49). Alcuni ambienti diventano dei veri e propri stereotipi del genere cinematografico, per esempio il saloon del western o la casa desolata dell'horror, ma Comand sottolinea che gli ambienti tipici non riguardano necessariamente soltanto la logica dei generi; possono anche investire altre situazioni, come l'intera cinematografia di un autore (il circo nel cinema di Fellini, per esempio).<sup>70</sup> Un luogo ambientale particolare del dialogismo è la situazione dello "schermo dentro allo schermo", o la "cornice enunciativa": situazione che occorre quando allo spettatore viene mostrata una TV, uno schermo cinematografico o un palcoscenico dove si svolge un altro testo. Questo tipo di dialogismo rappresenta la traduzione iconica delle "virgolette" ortografiche.

Altri potenziali luoghi diegetici sono le aree degli eventi (che comprendono le azioni, i comportamenti, ecc.) e delle trasformazioni (che includono le variazioni, i processi, ecc). Il

---

<sup>70</sup> Gli ambienti possono anche essere più estesi, come la collocazione dell'azione in un ambiente urbano (lo sfondo ideale della commedia all'italiana), o essere "una discorsivizzazione socio-culturale che trova spazio dialogico nel testo" (l'arredamento di una casa può esprimere dei valori ideologici o culturali) (Comand, 2001: 50).

segmento dialogico inserito in esse "può riguardare uno specifico genere (un esempio potrebbe essere il classico scambio delle valigie che origina pericolosi equivoci nel thriller), la produzione di un singolo autore o appartenere a una somma di autori o a un determinato genere oppure ancora caratterizzare un certo periodo storico" (*ibid*: 51).

La dialogicità sul livello extradiegetico, continua Comand, è un'area molto vasta che essenzialmente comprende gli aspetti che riguardano la rappresentazione. Il dialogismo si può situare al livello strutturale (per esempio la costruzione di punti di vista), si può realizzare al livello tecnico (per esempio l'uso di tecniche specifiche per alludere ad un regista o ad un'epoca cinematografica), o sul livello iconografico e figurativo, oppure può anche riferirsi, in modo più generale, ad un determinato autore o genere, e alle modalità rappresentative che gli caratterizzano.

Una categoria di dialogismo extradiegetico, molto importante ma difficilmente definibile, è "l'orizzonte d'attesa" dello spettatore, o quei legami non esplicitati tra l'autore e lo spettatore che indica ciò che è consentito fare a livello enunciativo (se per esempio la fine di un thriller avesse svelato che l'investigatore era il colpevole del crimine investigato, le aspettative narrative dello spettatore sarebbe state rotte). Lo spettatore interpreta il testo filmico attraverso il filtro delle aspettative, codificate da un'intensa pratica dialogica.<sup>71</sup>

L'atteggiamento enunciazionale, l'intenzione dialogica e il grado di distanza verso l'enunciato riportato definiscono i livelli del dialogismo e creano vita a tre differenti figure dialogiche: l'allineamento, la collisione e la riconfigurazione. "L'allineamento" prevede il riconoscimento e il rispetto del senso primigenio dell'enunciato riportato, e l'autore manifesta la propria intenzionalità dialogica prendendo il dato testo come modello. "La collisione", invece, nasce dall'atteggiamento critico e dalla volontà parodica. L'enunciato inserito nel nuovo contesto è strappato ai suoi naturali legami di senso e viene sottoposto a uno stravolgimento del senso primigenio. "La riconfigurazione" è la figura dialogica caratterizzata da un atteggiamento variabile della realizzazione dell'enunciato, atteggiamento che "figurativamente realizza una distanza ora minima ora massima, ora di avvicinamento ora di allontanamento". La riconfigurazione deriva da "una disposizione testuale periodica di adesione e di successiva critica nei confronti della materia citata e soprattutto del suo senso critico", e l'intenzione dell'autore si poggia su una valenza ironica (*ibid*: 60).

---

<sup>71</sup> Uno dei luoghi dialogici più frequenti è la musica del film, elemento che può collocarsi sia nella sfera diegetica sia in quella extradiegetica. Visto che *Pinocchio* è un film muto, non riporto le considerazioni di Comand su questo argomento.

L'intertestualità e l'interdiscorsivismo possono essere manifesti e nascosti in vario grado. La visibilità dialogica fa parte delle strategie enunciazionali dell'autore, in quanto incorpora la "tensione tra *proprio* e *estraneo*, tra *naturalizzazione* e *esotizzazione*; [...] sul piano espressivo il momento dell'occultamento o della manifestazione [...] nel corso della formazione del testo si rivela nel diverso grado di ideovariabilità e rispettivamente di sociovariabilità del testo".<sup>72</sup>

Per quanto riguarda le relazioni intertestuali esistono diverse possibilità, sottolinea Comand, che inizialmente considera la natura segnica del rapporto. Il cinema è tendenzialmente eterosegnico che permette una vasta gamma di soggetti enunciatori e di soggetti dell'enunciazione afferma Comand, con riferimento agli studi di De Marinis.

Un autore che fa riferimento ad un testo o un enunciato appartenente "a un universo 'altro' rispetto a quello in cui viene contestualizzato", dà vita ad un'intertestualità esterna, mentre dal rivolgimento al proprio ambiente testuale consegue l'autoreferenzialità.

Alla fine Comand fa una distinzione tra omnitestualità e intertestualità parziale. La prima categoria viene applicata all'intertestualità che coinvolge l'intera dimensione testuale, (come succede nei casi del *remake* e dell'adattamento), mentre l'intertestualità parziale si produce "quando uno specifico lacerto testuale singolare viene innestato in un altro testo, il quale vive in ogni caso di vita originale e autonoma" (*ibid*: 71).

Comand ha senz'altro chiarito la terminologia di un'area difficilmente definibile, ma ciononostante ho trovato difficile distinguere i vari tipi di dialogismo intertestuale da quelli interdiscorsivi; forse perché i processi dialogici stessi sono di tale complessità che individuarli sia un compito molto delicato. Infatti, ciò che sembra essere di una categoria, può anche appartenere all'altra, secondo le conoscenze culturali dell'analista e il suo punto di vista analitico. Nel mio paragone fra *Le avventure di Pinocchio* di Collodi e *Pinocchio* di Antamoro, ho quindi deciso di usare i "luoghi dialogici" di Comand per determinare i vari aspetti da paragonare, e di invece mostrare una certa prudenza quando applico i termini di Comand sulle trovate.

Un altro problema ho incontrato nel concetto di "attore". Comand usa una definizione dalla semiologia:

[...] quell'unità lessicale di tipo nominale suscettibile di ricevere investimenti semantici e sintattici di vario genere (ad esempio, il pioniere del west può viaggiare o essere stanziale). La definizione dell'attore può essere accompagnata o marcata dall'attribuzione di un nome proprio, di un ruolo tematico

---

<sup>72</sup> Comand cita Popovic (Popovic, 1979: 529) (Comand, 2001: 67).

o attanziale, ma nessuna di queste attribuzioni esperisce di per sé alcuna conditio sine qua non per la sua esistenza. L'attore può essere individuale o collettivo, figurativo o non figurativo (*ibid*: 45).

Comand applica però "attore" sia sul "personaggio" (v. cap. 4.2) sia sulla persona storica che fa l'interprete, soluzione accettabile per quanto riguarda il dialogismo, ma che potrebbe creare fraintendimenti in un'analisi narrativa. Ho preferito di mantenere la divisione fra loro, di conseguenza uso "attore" nel senso di "interprete storico" e il "personaggio" come definito precedentemente, nonostante che ho intitolato uno dei sottocapitoli del cap. 6.2 "I luoghi dialogici", secondo la definizione di Comand, "L'attore".

Il fatto che Comand non includa il parlato del film nella sua lista di luoghi dialogici mi colpisce; della colonna sonora lei esamina soltanto la musica diegetica ed extradiegetica. Ritengo invece che tutta la colonna sonora, e le didascalie, per quanto riguarda i film muti, sia un luogo dialogico come gli altri da lei elencati. Nell'analisi di *Pinocchio* ho considerato "le didascalie" uno dei luoghi dialogici.

## **5 PRESENTAZIONE E ANALISI DEI TESTI PRIMARI**

### **5.1 Le avventure di Pinocchio di Collodi**

#### **5.1.1 Riassunto**

Il falegname Geppetto, povero e senza famiglia, sogna di costruirsi un burattino che gli può fare guadagnare un po' di soldi e fargli compagnia. Durante la fabbricazione, il burattino Pinocchio gli tira la parrucca e fa diversi capricci, e appena fatte le gambe, scappa da casa. Geppetto capisce che il suo burattino di legno è un ragazzino dispettoso che gli darà tanta tristezza; il falegname viene infatti subito arrestato dai carabinieri a causa di Pinocchio, ed è costretto a lasciare il ragazzo solo a casa. A casa Pinocchio incontra un vecchio abitante della falegnameria, il Grillo parlante, che lo rimprovera, ma invece di dargli retta, Pinocchio lo schiaccia alla parete con un martello. Dopo inizia a cercare del cibo, ma a casa non c'è nulla da mangiare, e Pinocchio si sente desolato e affamato. Per riscaldarsi un po' mette i piedi sopra le braci, ma prendono fuoco. Per fortuna ritorna Geppetto e gli costruisce un altro paio, e Pinocchio permette di fare il bravo e di andare a scuola. Con nuovi vestiti e un abbecedario acquistato grazie alla vendita della casacca di Geppetto, Pinocchio va al teatro dei burattini invece di andare a scuola. I burattini sono felicissimi di trovare il loro fratello, ma Mangiafuoco, il burattinaio, si arrabbia vedendo lo spettacolo fallire e cattura Pinocchio con l'intenzione di usarlo come legna. Nonostante il suo aspetto cattivo, Mangiafuoco è un uomo sensibile, e alla fine lascia andare Pinocchio con cinque monete d'oro da regalare al suo povero babbo. Sulla strada Pinocchio sfortunatamente incontra due imbrogliatori, il Gatto e la Volpe, che gli fanno credere che seminando le monete nel campo dei miracoli, esse si trasformeranno in alberi pieni di soldi. Insieme vanno all'osteria "il Gambero rosso", dove i truffatori scappano e fanno pagare al burattino la cena. A mezzanotte Pinocchio inizia da solo il viaggio verso il Campo dei miracoli. Il Gatto e la Volpe, travestiti da assassini, assaliscono Pinocchio, che riesce a scappare e ad arrivare ad una casina in mezzo al bosco. Nessuno gli apre la porta, ma una bimba dai capelli turchini si affaccia la finestra e lo avverte che là dentro sono tutti morti, lei inclusa. Il Gatto e la Volpe, preso Pinocchio, lo impiccano alla Quercia

grande, e si ripromettono di tornare il giorno dopo per raccogliere i soldi nascosti nella bocca del ragazzino.<sup>73</sup>

La bambina è in realtà una fata, e si commuove vedendo il corpo del burattino penzolare al vento, e fa portare Pinocchio a casa dal Falco, dove viene esaminato da tre medici. Pinocchio rifiuta di bere la medicina anche se sta per morire, ma all'apparizione di quattro conigli neri con una bara nera si decide di fare il bravo. Decide di andare a trovare il suo babbo, ma incontra di nuovo il Gatto e la Volpe, e si dirige con loro alla città Acchiappacitrulli, dove si dovrebbe trovare il Campo dei miracoli. Semina le quattro monete rimaste, e ritornato solo capisce che è stato truffato. Deluso e disperato va al giudice per chieder giustizia, ma è messo prigioniero. Dopo quattro mesi è liberato grazie ad un'amnistia, più ricominciare a cercare il suo babbo. Si mette nei guai rubando dell'uva: il contadino lo costringe a fare il cane da guardia di un pollaio. Qui Pinocchio finalmente fa un atto buono avvertendo il contadino dell'avvicinarsi dei ladri. Liberato, va a cercare la casina della Bambina dai capelli turchini, ma trova invece la sua tomba. Pinocchio si dispera e piange per giorni, finché non arriva una Colomba. La Colomba conduce Pinocchio presso la spiaggia da dove Geppetto è partito in cerca del figliolo verso il Nuovo Mondo, ma arriva troppo tardi. Dalla spiaggia vede la barca di Geppetto che viene inghiottita dalle onde, e con disperazione si getta in mare per salvarlo. La tempesta lo porta all'isola delle Api industriali dove viene a sapere che Geppetto è stato divorato da un terribile pescecane. Pinocchio chiede l'elemosina e rifiuta di lavorare, ma alla fine aiuta una donnina che gli fa da mangiare, e Pinocchio riconosce la Fata dai capelli turchini. La Fata diventa la mamma di Pinocchio, il quale le promette di fare il bravo, e infatti, questa volta frequenta la scuola con molto impegno. Ai suoi compagni pigri non piace questa diligenza da parte del burattino, e un giorno fanno credere a Pinocchio che il pescecane si trova vicino la spiaggia. Invece di andare a scuola Pinocchio corre a mare, e quando scopre che è stato preso in giro, fa scoppiare una rissa. Il suo compagno Eugenio è colpito da un libro pesante, e nonostante la sua innocenza, Pinocchio viene arrestato. Per lui è una vergogna insopportabile passare sotto la casa della Fata incatenato dai carabinieri, e perciò cerca di fuggire. Inseguito dal cane Alidor si avvicina al mare. Alidor non sa nuotare e sta per affogare, ma Pinocchio lo salva, e i due si separano come amici. Il cane, a sua volta, lo salva dall'essere fritto da un mostro verde. Ritornato alla casa della Fata. Pinocchio promette di nuovo di cambiare il suo comportamento, e la Fata, che gli vuole tanto bene, promette al burattino di trasformarlo in un vero ragazzo di carne e ossa.

---

<sup>73</sup> La prima pubblicazione del romanzo (come *feuilleton* del 1881) finì qui, ma Collodi riprese le pubblicazioni qualche mese dopo.



Quando Lucignolo, il suo più caro amico lo convince invece a partire verso il Paese dei balocchi dove non esistono le scuole, e la medesima notte partono in segreto con il carro dell'Omino, già strapieno di ragazzi eccitati. Il Paese dei balocchi è un eldorado di divertimento e gioia, ma dopo cinque mesi Pinocchio e Lucignolo si trasformano in asini. Sono stati truffati: l'Omino intendeva trasformarli in asini per venderli successivamente al mercato. Pinocchio viene acquistato da una compagnia di circo per diventare un grande artista, ma distraendosi, avendo visto la Fata tra il pubblico del primo spettacolo, sbaglia e si azzoppa. Rivenduto, l'asino è buttato in mare con una pietra al collo per farlo affogare, ma la Fata lo fa mangiare dai pesci fino alle ossa, e Pinocchio ricompare come burattino. Successivamente è inghiottito dal Pescecane, e dentro il mostro ritrova finalmente il suo povero babbo; ammalato, pallido e triste. Scappano insieme e nei mesi seguenti Pinocchio fa di tutto per aiutare il suo babbo ammalato, e per dargli un po' di latte va ogni giorno a girare il bindolo di un pozzo. Alla fattoria incontra Lucignolo, sempre nella forma di somaro, e il vecchio amico muore tra le sue braccia. Pinocchio studia e lavora sempre di più e guadagna qualche soldo, ma quando è avvertito della malattia della Fata, le dà subito tutti i suoi risparmi. La notte seguente vede la Fata in un sogno, e quando si sveglia non è più un burattino, ma un ragazzo vero. La magia della Fata dai capelli turchini ha trasformato la capanna miserabile in una casa benestante, e nelle tasche del suo vestito tutto nuovo Pinocchio trova un portamonete con tante monete d'oro e un ringraziamento della Fata. Geppetto guarisce dalla sua malattia ed è più giovane e felice. La spoglia del burattino rimane immobile sopra una sedia e Pinocchio la canzona contento di essere diventato un ragazzo per bene.

### **5.1.2 Struttura**

Asor Rosa evidenzia una caratteristica fondamentale del romanzo: sui livelli dei personaggi, delle azioni e della struttura spaziale e temporale, ci sono due modalità rappresentative diverse, una realistica e una fantastica, e queste modalità si saldano con la massima naturalezza e facilità (Asor Rosa 1995). Tale oscillazione viene annunciata già con le prime righe dell'incipit, dove la costruzione "c'era una volta", tipica del racconto di fiaba, è seguita da una rottura delle aspettative dei lettori, che invece del re fiabesco, vengono

introduce a un semplice pezzo di legno "di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe per riscaldare le stanze". Lo stile fiabesco è poi ripreso: il pezzo di legno sa parlare!

Asor Rosa identifica tutti i personaggi del romanzo secondo la loro impronta realista o fantastica, e sottolinea come sono singolarmente realistiche le figure di Lucignolo e dei compagni di scuola. Gli altri personaggi realistici principali da egli individuati sono: i falegnami Geppetto e maestro Antonio (detti Polendina e Ciliegia), il "vecchino, col berretto da notte in capo", che rovescia sulla testa di Pinocchio la catinella d'acqua (cap. VI); l'oste del Gambero rosso (XIII); il contadino spietato, che mette Pinocchio a fare il cane da guardia (XXI, XXII); i pescatori che guardano naufragare la barchetta di Geppetto e affogare Pinocchio (XXIII); gli scostanti abitanti dell'isola delle Api industriali (XXIV); l'altro contadino, Giangio, che mette Pinocchio al *bindolo* (XXXVI).

I personaggi fantastici del romanzo sono di varia natura, dalla Fata (che può prendere apparizioni sia realistiche sia fantastiche) al Serpente con la coda fumante, che è una costruzione tutta fantastica (cap. XX). Un grande gruppo di figure fantastiche è costruito dagli "animali parlanti" che hanno in comune la funzione ammonitoria.<sup>74</sup> Altri animali parlanti hanno la funzione di "aiutanti" di Pinocchio, e questi si trovano nella seconda parte del romanzo.<sup>75</sup> Asor Rosa individua poi un gruppo di animali parlanti che hanno delle funzioni espressive più complesse e che probabilmente sono il risultato del desiderio di Collodi di fare la società italiana oggetto di satira.<sup>76</sup> Infine esistono dei "personaggi fiabeschi, nei quali la natura umana e quella prodigiosa si congiungono insieme fino a dar vita a creature autonome della fantasia collodiana, in cui il confine tra il reale e l'immaginario è ancora più difficilmente definibile".<sup>77</sup>

Il protagonista del romanzo, Pinocchio, è presente in tutti i capitoli e assicura così l'unità strutturale del racconto. È un personaggio con una natura oscillante: è un burattino, ma nello stesso tempo è anche un ragazzo. Gli altri personaggi lo percepiscono come l'uno o l'altro, o come una sintesi dei due aspetti, e il personaggio stesso guarda le situazioni in cui si muove ora con uno sguardo da ragazzo, ora da burattino. Pinocchio è fondato su una tipica "struttura di compromesso" che è individuabile anche nell'organizzazione dello spazio e del

---

<sup>74</sup> Gli animali sono: il Grillo parlante (IV); il Merlo bianco (XII); l'ombra del grillo parlante (XIII); il Pappagalto (XIX); la Lucciola (XXI); la Marmottina (XXXII) ecc.

<sup>75</sup> Sono il Falco della Fata e i tre medici (il Corvo, la Civetta, il Grillo parlante) (XVI); il Colombo (XXIII); il Delfino (XXIV); un Granchio (XXVII); il cane Alidor (XXVII, XXVIII); la Lumachina (XXIX), che sta a metà fra l'"aiuto" e l'"ammonimento"; il Tonno nel ventre del Pesce-cane (XXXIV).

<sup>76</sup> È il caso del Gatto, della Volpe e del giudice Gorilla (cap. XIX).

<sup>77</sup> Asor Rosa si riferisce a Mangiafuoco, che è "il tipo dell'Orco, ma caduto nella concreta e vivente funzione del burattinaio", e al pescatore, che "è il tipo del mostro marinaio, ma calato nella parte autentica e verosimile di un poverissimo e affamato proletario del mare" (Asor Rosa, 1995: 901).

tempo, argomenta Asor Rosa, che ritiene che la struttura spaziale e temporale discenda proprio di questa ambivalenza di Pinocchio.

Il tempo e lo spazio nel romanzo sono "di volta in volta indeterminati e precisissimi, abnormi e rispondenti al centesimo al desiderio di presentare un realistico svolgimento degli eventi", evidenzia Asor Rosa, che attraverso delle citazioni mostra che talvolta il tempo è misurato in minuti, ore, giorni, settimane e anni precisi, e talvolta con un pressapochismo che caratterizza la favola (*ibid*: 902). Le distanze sono ugualmente misurate ora in chilometri esatti, e ora descritte con termini vaghi e fiabeschi. Queste due misure sono incommensurabili solo in apparenza, sostiene Asor Rosa, perché è logica che la medesima spiaggia è lontana mille chilometri per il fiabesco Colombo, ma soltanto un'ora di cammino fra andata e ritorno per i compagni di scuola di Pinocchio. In realtà, dichiara Asor Rosa, le misure appartengono alla stessa dimensione fantastica, che si adatta di volta in volta alle diverse situazioni che essa stessa va creando, pur mantenendo la stessa struttura discorsiva.

Un medesimo ragionamento si potrebbe fare a proposito del contesto ambientale, dentro cui la vicenda si colloca, continua Asor Rosa; l'ambientazione delle *Avventure di Pinocchio* è un misto indistinguibile di città, paese e campagna e il confine tra realtà e fantasia non passa esattamente tra nessuno di questi ambiti.

I 36 capitoli del romanzo, che iniziano tutti con un breve riassunto del proprio contenuto, vengono per motivi analitici individuati da Emilio Garroni come due romanzi, anziché uno (Garroni, 1975). Egli mette la partizione nel punto dove Collodi inizialmente volle terminare il *feuilleton*, vale a dire nel cap. XV, e chiama la prima parte *Pinocchio 1* (i capitoli I-XV), e definisce *Pinocchio 2* l'insieme di *Pinocchio 1* e i capitoli seguenti (XVI-XXXVI). Garroni descrive il *Pinocchio 2* come una reinterpretazione che transvaluta il senso del primo romanzo (*ibid*). In altri termini, *Pinocchio 2* è la continuazione del testo precedente, con cui ha avuto un dialogo intertestuale. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* è un adattamento del romanzo *feuilleton* precedente, che aveva un'altra forma e fu pubblicato in un altro media.

Alberto Asor Rosa è sostanzialmente d'accordo con le osservazioni di Garroni, e identifica l'intento educativo come il fondamentale strumento di riorganizzazione retroattiva dell'intera storia, che solo dalla conclusione (la trasformazione di Pinocchio) assume tutto il suo significato. Asor Rosa trova soltanto un fattore che confuta il ragionamento di Garroni e la divisione netta tra *Pinocchio 1* e *2*:

Già fra il XII e il XIII capitolo, infatti, si era già verificata un'anomalia nello svolgimento della vicenda. Pinocchio incontra sulla via di casa il Gatto e la Volpe e questi lo persuadono a piantare i cinque zecchini nel Campo dei Miracoli [...]. C'è poi una brusca e del tutto immotivata svolta narrativa, quando il Gatto e la Volpe decidono di abbandonare Pinocchio all'Osteria del Gambero Rosso per tendergli un agguato camuffati da "assassini". [...] Cosa spinge il Gatto e la Volpe a trasformarsi da truffatori in briganti e a rinunciare alla trovata ingegnosa e del tutto indolore per una difficile e sanguinosa "caccia all'uomo"? La risposta non può cercata altrove che nei meccanismi più profondi della fantasia collodiana [...] Però non è neanche trascurabile il fatto che l'imbroglio degli zecchini venga ripreso e sviluppato fino alle logiche conclusioni nei capitoli XVIII e XIX. Se, per ipotesi, la narrazione si fosse davvero definitivamente conclusa col capitolo XV, uno dei più importanti temi narrativi della prima parte sarebbe rimasto del tutto irragionevolmente incompiuto. L'imbroglio degli zecchini è come un ponte lanciato fra la prima e la seconda parte, consentendo di ipotizzare che la relazione fra esse non sia costruita tutta a posteriori, come invece accade nella tesi garroniana. In questo senso, le vicende dei capitoli XIV e XV - l'agguato e l'inseguimento di Pinocchio e il suo assassinio - si presenterebbero come una lunga e affascinante digressione più che la vera conclusione della storia portata avanti logicamente fino al primo incontro con il Gatto e la Volpe. (Asor Rosa, 1995: 894)

Risulta allora chiaro che la struttura narrativa delle *Avventure di Pinocchio* è complessa e poco prevedibile, e che questo ha origini nella fantasia dell'autore stesso, nel suo modo di ideare la narrazione e nelle condizioni della pubblicazione dell'opera. Nel cap. 6.1 vedremo quale strategia Antamoro ha scelto per tradurre questa struttura, ci soffermeremo sul brano appena citato.

### 5.1.3 Le caratteristiche del feuilleton

È ora di riprendere il discorso del cap. 2.4 per inquadrare il romanzo nelle caratteristiche del *feuilleton*. Come abbiamo già visto, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* sono delle storie a puntate modificate per essere stampate come un romanzo in un unico volume.<sup>78</sup> Leggendo il libro senza tener conto di questo fatto, ci colpisce quanto sia difficile inquadrarlo come un romanzo "tradizionale": è composto di blocchi lievemente legati l'uno con gli altri, e parecchie volte l'autore sente il bisogno di segnalarci l'intreccio facendo rievocare (nelle sequenze dialogate) al protagonista stesso il riassunto di tutta la faccenda

---

<sup>78</sup> Ornella Castellani Pollidori ha integrato il *feuilleton* e le versioni stampate del romanzo in un teso unico. Si veda (Pollidori, 1983).

compiuta.<sup>79</sup> Infatti, *Le avventure di Pinocchio* hanno le caratteristiche formali e contenutistiche tipiche del *feuilleton* delle riviste ottocentesche, evidenziate di Daniel Couégnas (Couégnas, 2002).<sup>80</sup> Secondo Fausto Colombo la stagione dell'industria culturale in Italia si apre proprio con il romanzo di Collodi (Colombo, 1998).

*La storia di un burattino* è un esempio di un *racconto filato*: appena risolto un intreccio, è introdotto un nuovo; le vicende drammatiche non vengono concluse alla fine di un episodio, ma lasciate sospese nell'attesa della prossima puntata. Tra i tanti esempi di *suspense* create tra una pubblicazione e la seguente, cito quello che si trova tra i capp. XXVII e XXVIII, dove Pinocchio e il cane Alidoro letteralmente scompaiono dalla storia e l'episodio si conclude improvvisamente senza ulteriori commenti:

I carabinieri, giudicando che fosse difficile raggiungerlo, gli aizzarono dietro un grosso cane mastino, che aveva guadagnato il primo premio in tutte le corse dei cani. Pinocchio correva, e il cane correva più di lui: per cui tutta la gente si affacciava alle finestre e si affollava in mezzo alla strada, ansiosa di vedere la fine di questo palino feroce. Ma non potè levarsi questa voglia, perchè il cane mastino e Pinocchio sollevarono lungo la strada un tal polverone, che dopo pochi minuti non fu più possibile di veder più nulla.<sup>81</sup>

Collodi applica qui la tecnica della *suspense* in un passo dove accenna alla disillusione della folla curiosa, ma non sono soltanto gli spettatori descritti a rimanere delusi non potendo vedere la fine della vicenda: anche i lettori del *feuilleton* dovevano accontentarsi di aspettare una settimana per conoscere l'esito della gara drammatica. Siamo allora di fronte ad una comunicazione metalinguistica che evidenzia il ruolo del lettore implicito. Nella puntata seguente l'autore riprende immediatamente l'inquietante azione interrotta:

Durante quella corsa disperata, vi fu un momento terribile, un momento in cui Pinocchio si credè perduto: perchè bisogna sapere che Alidoro (era questo il nome del can mastino) a furia di correre e correre, l'aveva quasi raggiunto.<sup>82</sup>

Durante questa puntata si risolve il dramma dell'inseguimento (Pinocchio salva Alidoro che sta per affogare e il cane lo lascia libero), ma nella maniera caratteristica del *racconto filato* si sviluppa un nuovo intreccio non meno drammatico: "Pinocchio corre il

---

<sup>79</sup> *Le avventure di Pinocchio* cap. VII (p. 30), cap. XVII (p. 81) e cap. XXXV (p. 211).

<sup>80</sup> I processi da egli descritti riguardano la Francia, ma dato che si tratta di meccanismi tipici dello sviluppo mediatico in generale, ho deciso di applicarli direttamente sull'opera di Collodi.

<sup>81</sup> Pubblicato il 18 maggio 1882 (Asor Rosa, 1995).

<sup>82</sup> Pubblicato il 25 maggio 1882 (*ibid*).

pericolo di esser fritto in padella, come un pesce". Il capitolo si conclude in un modo esemplare con la creazione di un nuovo *cliff-hanger*, lasciando la frase conclusiva incompiuta:

Il povero figliuolo si raccomandava cogli occhi! Ma il pescatore verde, senza badarlo neppure, lo avvoltoò cinque o sei volte nella farina, infarinandolo così bene dal capo ai piedi, che pareva diventato un burattino di gesso.

Poi lo prese per il capo, e....<sup>83</sup>

Ho attribuito le scansioni dei capitoli a Collodi, ma Ornella Castellani Pollidori ha evidenziato che la partizione delle puntate era condizionata alle esigenze tipografiche e che Collodi in parecchie occasioni mandava un testo lungo all'editore, Guido Biagi, che lo sezionava in pezzi più brevi.<sup>84</sup> Fausto Colombo descrive la collaborazione così:

Gli invii del Lorenzini comprendevano un materiale più vasto dei capitoli pubblicati. Fu dunque la redazione a operare la suddivisione ulteriore, presumibilmente anche per mettere le mani avanti rispetto a certi possibili (e poi concretamente verificatisi) ritardi da parte dell'autore nella produzione del lavoro (Colombo, 1998: 63).

La redazione doveva tener conto dello spazio disponibile in ognuno numero del giornale, delle esigenze di periodizzazione e dei meccanismi di serializzazione. L'editore aveva dunque un ruolo importante nel processo creativo, visto che poteva dettare le condizioni di scrittura dell'autore (*ibid*). La collaborazione fra l'editore e l'autore era però prospero affare, il quale possiamo rintracciare, oltre nello stipendio di Lorenzini, nel titolo stesso del romanzo: la prima parte del *feuilleton* fu chiamata *Storia di un burattino* (allora un titolo che non denomina direttamente il protagonista), mentre la seconda parte, iniziata dopo la fama del burattino era grande, si intitolava *Le avventure di Pinocchio*.

Un'altra caratteristica del romanzo-*feuilleton* viene messa in luce da Couégnas: le storie erano "virtualmente interminabili" - se non ottenevano successo, venivano portati rapidamente a conclusione, se invece piacevano, potevano essere prolungati *ad infinitum*.<sup>85</sup> Ritroviamo questa logica nel caso di *Le avventure di Pinocchio*, che appunto all'inizio non fu

---

<sup>83</sup> Pubblicato il 25 maggio 1882. La puntata seguente fu pubblicata il 1° giugno 1882 e inizia nel punto in cui finiva l'altra: "Mentre il pescatore era proprio sul punto di buttar Pinocchio nella padella, entrò nella grotta un grosso cane condotto là dall'odore acutissimo e ghiotto della frittura" (Collodi, 1883; cap. XXIX: 152).

<sup>84</sup> (Pollidori, 1883: XXIII e XXV)

<sup>85</sup> Un esempio estremo riguarda Féval; suo figlio continuò il romanzo a puntate dopo la morte dell'autore (Couégnas, 2002: 428).

ideato come un romanzo compiuto, ma venne pubblicato man mano secondo la reazione del pubblico.

Le pubblicazioni delle puntate collodiane, che avvennero tra il 1881 e il 1883, avvengano nel pieno periodo della corrente realista-sentimentale francese e del verismo italiano. L'aspetto sentimentale è evidente in quanto il romanzo è scritto per evocare la compassione del lettore per il protagonista nelle sue tante sofferenze: *Le avventure di Pinocchio* è la storia di un ragazzino povero e solo, e di un poveraccio senza prole che si fabbrica un burattino. Gli elementi dell'estetica realistico-naturalista ci saltano agli occhi nelle descrizioni della fame, del freddo e della solitudine; indimenticabile è la scena dove un Pinocchio affamato tenta di scoperchiare la pentola dipinta sul muro; quasi grottesche sono le descrizioni degli spasmi che penetrano il corpo morente del burattino impiccato.<sup>86</sup> L'espressione "piccolo realismo", applicata da Asor Rosa a proposito delle opere di Lorenzini (Collodi) e della narrativa italiana tra il Romanticismo e il Verismo, può servire come etichetta del realismo nelle *Avventure di Pinocchio*, dato che nel romanzo non è un sistema estetico compiuto (Asor Rosa, 1995: 886). La tendenza realistica è, come detto, contraddetta dagli aspetti irreali, che sono abbondanti nell'opera. Infatti, il protagonista stesso, nonostante la sua autentica personalità, non è un ragazzo di carne e ossa, ma un burattino di legno.

Nel romanzo di Collodi ci sono anche elementi picareschi, d'avventura, d'umorismo e di formazione che contrastano la corrente realistica, e che invece corrispondono a settori della letteratura d'infanzia. Collodi combina quindi vari sistemi di narrazione e evidenzia quindi un'altra caratteristica del romanzo-*feuilleton*: la capacità di differenziarsi in sottogeneri adeguandosi alle diverse categorie di lettori.

Il realismo, che caratterizza soprattutto la prima parte del libro, viene poi sostituito dal conservatorismo: non c'è un cambiamento dell'organizzazione della società o dei meccanismi che causano la povertà, ma un mutamento del carattere e della fisionomia del protagonista - egli sale alla borghesia dopo aver mostrato le virtù che lo rendono benemerito alla trasformazione magica ad opera della Fata. Nonostante le raffigurazioni realistiche della povertà, è difficile sostenere che *Le avventure di Pinocchio* contengano una vera critica sociale, perché non è stato evidenziato nessun responsabile delle disgrazie. Questa formula contiene però un tipo di critica sociale che sta nelle descrizioni negative del potere delle forze armate: i carabinieri nell'opera sono tipi autorevoli e brutali che fanno il loro dovere senza ascoltare nessuna spiegazione: Geppetto, malgrado la sua innocenza, è stato arrestato dai

---

<sup>86</sup> (Collodi, 1883; capp. V: 22 e XV: 69)



carabinieri grazie ai pettegolezzi della gente (cap. III), e una simile situazione si svolge anche quando Pinocchio è rimasto per aiutare il compagno ferito (cap. XXVII), e quando viene condannato dal tribunale di Acchiappa-citrulli (cap. XIX).

Anche se ci sono delle voci critiche sotto una superficie politicamente corretto, penso che *Le avventure di Pinocchio*, più che una critica sociale, vada letto come un'opera istruttiva che imposta le norme della società contemporanea. Il conformismo caratteristico del tema della vittima è allora presente anche nelle *Avventure di Pinocchio*, ma non senza ambivalenza: Pinocchio è all'inizio un burattino ribelle che rifiuta a fare parte del sistema e adattarsi alle norme sociali, ma il piccolo rivoluzionario, dopo una serie di punizioni, cambia atteggiamento e finisce col diventare un ragazzo "perbene" che nega il suo passato trasgressivo quando prende in giro le proprie spoglie legnose.

#### 5.1.4 I destinatari del romanzo

In un elenco storico delle opere letterarie ci sono tanti esempi di libri che inizialmente non furono ideati per bambini, ma esercitando il fascino più forte proprio sui lettori più giovani, sono rimasti i veri classici della letteratura d'infanzia. Tra gli esempi salienti troviamo in *Robinson Crusoe* e in *I viaggi di Gulliver*.<sup>87</sup> È ovvio come in queste opere ci siano dei livelli linguistici e contenutistici difficilmente accessibili per i più giovani, che però immediatamente colgono in esse altri aspetti che sono più vicini al loro mondo fantastico infantile: le avventure drammatiche e le sorprese delle storie, la fantasia e l'humour delle descrizioni (Smith, 1971: 23-37). Ci sono anche dei casi opposti: *Le avventure di Pinocchio*, per esempio, furono scritte per bambini, ma hanno una profondità di livelli intrinseci che le rende interessanti e piacevoli anche per gli adulti.

Non c'è dubbio che il pubblico ideale dell'opera collodiana fosse composto non da persone adulte, ma da ragazzi. *Il giornale per i bambini* era un supplemento destinato esplicitamente ai bambini, e la redazione si rivolgeva direttamente a loro nel momento in cui voleva pubblicizzare il proprio romanzo d'appendice:

---

<sup>87</sup> Titoli originali: *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (1719) di Daniel de Foe (1661-1731) e *Travels into several remote nations of the world, by Lemuel Gulliver* (1726) di Jonathan Swift (1667-1745). Neanche *Moby Dick, or the Whale* (1851) di Herman Melville (1819-1891) e *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan Poe furono ideati ai bambini.

Vi rammentate **ragazzi**, dove si rimase con la storia di Pinocchio?<sup>88</sup>

Ma non solo; gli avvisi del *Giornale per i bambini* erano rivolti anche ad un altro gruppo di lettori, i "bambini grandi":

**Tutti quei bambini piccoli e grandi** (dico così perché dei bambini in questo mondo ce ne sono di tutte le stature); ripeto dunque, tutti quei bambini piccoli e grandi che volessero per caso leggere le *Avventure di Pinocchio*, faranno bene a ridare un'occhiata all'ultimo capitolo della *Storia d'un burattino*: capitolo uscito nel numero 17 di questo stesso giornale, 27 ottobre 1881.<sup>89</sup>

## 5.2 Pinocchio di Antamoro

### 5.2.1 Introduzione

Nella copia restaurata mancano 117 metri di pellicola rispetto alla versione originale, e per aver un'impressione del testo il più fruibile possibile ho cercato di ricostruirne la struttura originale e di trovare la posizione degli elementi perduti. Il *découpage* che segue è basato su una copia VHS presso la Videoteca DAMS dell'Università di Bologna, e poi su una versione DVD fornita dalla stessa videoteca. Ammetto subito che la mancanza di una moviola (che permetterebbe un esame minuzioso di ognuna fotogramma della pellicola), abbia condizionato il livello di precisazione dell'analisi, ma ritengo che il lettore DVD, con la possibilità di rallentare e di fermare le immagini, mi abbia fornito uno strumento d'analisi adeguato. Ho stimato la durata delle inquadrature tramite il contasecondi del lettore DVD.<sup>90</sup>

Assumo che ci fossero delle imprecisioni nel lavoro di copiare la pellicola intermediata negativa nella copia che è poi usata come base della restaurazione.<sup>91</sup> Nella versione della Videoteca DAMS di Bologna manca una piccola parte dei lati dei fotogrammi, e per questo motivo capita che i personaggi del film finiscono fuori campo (per esempio Pinocchio nella 5<sup>a</sup> sequenza), e che, purtroppo, lettere e brevi parole che stanno a sinistra nelle

---

<sup>88</sup> Nota redazionale il 23 novembre 1882, dopo un'interruzione di cinque mesi delle pubblicazioni.

<sup>89</sup> Introduzione all'uscita del primo capitolo della seconda parte del romanzo d'appendice, il 16 febbraio 1882 (Cesarani/De Federicis, 1981: 815)

<sup>90</sup> Programma Intervideo WinDVD4.

<sup>91</sup> La pratica della produzione di un film era di girarlo su un negativo di ripresa, tirarne subito un intermediato positivo, e da quell'ultimo si facevano diversi intermediati negativi da cui si stampavano le copie (Redi, 1998: 340).

didascalie non sono leggibili; conseguentemente c'è una certa insicurezza per quanto riguarda la trascrizione di alcune delle didascalie. In alcuni casi è stato difficile stabilire l'esatta ortografia delle parole, mentre il significato è stato recuperabile dal contesto. In altri casi (nelle didascalie locutive) ho desunto la punteggiatura utilizzata all'inizio della frase basandomi sulla punteggiatura alla fine della didascalia.<sup>92</sup>

## 5.2.2 Analisi e ricostruzione della struttura originale

La strutturazione del film muto esige una suddivisione del racconto per immagini in brevi sequenze separate per mezzo di didascalie. In *Pinocchio* ho individuato 60 sequenze che contengono 121 inquadrature,<sup>93</sup> e queste sequenze sono separate l'una dall'altra da 51 intertitoli. Tali numeri non corrispondono però alla versione originale, che era più lunga rispetto alla versione restaurata. I frammenti persi sono sia intertitoli sia inquadrature d'azione, e attraverso il *découpage*<sup>94</sup> è stato possibile dedurre la loro posizione: 1) prima e/o dopo della 1<sup>a</sup> sequenza; 2) prima della 4<sup>a</sup> sequenza; 3) prima della 5<sup>a</sup> sequenza; 4) prima della 8<sup>a</sup> sequenza; 5) prima della 9<sup>a</sup> sequenza; 6) prima della 10<sup>a</sup> sequenza; 7) prima della 11<sup>a</sup> sequenza; 8) prima della 12<sup>a</sup> sequenza; 9) prima della 16<sup>a</sup> sequenza; 10) interno alla 38<sup>a</sup> sequenza; 11) prima della 41<sup>a</sup> sequenza; 12) prima della 42<sup>a</sup> sequenza; 13) prima della 60<sup>a</sup> sequenza.

Ernesto Laura afferma che la copia di *Pinocchio*, restaurata da Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ha didascalie in spagnolo, ma la copia a mia disposizione contiene didascalie in italiano. È allora probabile che Laura abbia esaminato un'altra versione del film, anche perché alcune delle sue descrizioni delle scene non corrispondono con le mie osservazioni.<sup>95</sup> Egli ritiene che una ricerca delle varie copie spedite fuori d'Italia sarebbe

---

<sup>92</sup> Altri fattori che hanno sfidato la lettura delle didascalie sono i movimenti (non intenzionati) della macchina da presa usata nel trasferimento dalla pellicola intermediata negativa, e le variazioni dell'intensità della luce.

<sup>93</sup> Con inquadrature intendo qui le riprese d'azione, non le riprese di scrittura fuori il mondo diegetico (allora le didascalie), anche se quelle ultime, essendo porzioni del testo prestabilite da due giunte di montaggio, possono essere definite inquadrature anche esse.

<sup>94</sup> Il *découpage* si trova nell'appendice.

<sup>95</sup> Laura descrive la fine del film così: "Pinocchio, diventato bambino, si rivolge direttamente al pubblico, per ringraziarlo e salutarlo, mentre alle sue spalle si chiude il sipario" (Laura, 1994: 12). Nella versione esaminata da me, non vi è un sipario. Un'altra differenza si manifesta nella sequenza *Pinocchio e la Balena*: "C'è perfino una curiosa aggiunta: quando Pinocchio corre verso il mare per salvare Geppetto, viene assalito da alcuni Pellerossa, e per sfuggirli si tuffa in acqua, dove incontrerà la balena" (*ibid.*). Ho invece osservato che Pinocchio non si tuffa nel mare per salvare il suo babbo, ma che fugge nuotando dalla prigionia. È poi è catturato dalla Balena mentre

fruttuosa per avvicinarsi alla pellicola originale; io sono d'accordo, ma poiché ho soltanto avuto accesso ad una versione, ne ho analizzato le rotture in rapporto con la struttura drammatica per ricostruire la struttura originale.

La struttura drammatica del film somiglia apparentemente all'organizzazione tipica di una commedia teatrale. Il film è suddiviso in tre atti: un primo in cui manca la didascalia introduttiva (che gli denomina), il secondo detto "Pinocchio e la Balena", e il terzo denominato "Pinocchio al Paese dei balocchi". Tale affinità con la struttura drammatica teatrale ha senso poiché al film possiamo applicare la etichetta "commedia", allora abbiamo una trasposizione cinematografica di un genere teatrale.

Il fatto che la prima parte del film abbia una lunghezza sproporzionata rispetto agli altri atti (ha una durata di 17'54", quasi il doppio della seconda e della terza parte, lunghe 10'35" e 8'49"<sup>96</sup>) mi fa sorgere il dubbio che la tripartizione strutturale non fosse nelle intenzioni di Antamoro. Per avere un'eventuale conferma dell'ipotesi, posso esaminare la complessità degli intrecci drammatici nei tre atti. Prima di tutto affermo che la struttura drammatica del film in generale è composta di brevi catene di causa ed effetto, e questi fili narrativi sono conclusi e separati l'uno dall'altro.<sup>97</sup> Partendo da queste osservazioni faccio una premessa: se la prima parte contenesse più di una catena conclusa, ciò sarebbe stato indizio di una possibile divisione in più parti. Esistono forse delle rotture della pellicola in questa parte del testo? E se sì, queste rotture suddividono il testo in parti proporzionate? Interrompono un evento drammatico o si trovano all'inizio dello svolgimento di un altro filo narrativo?

Vi sono nove rotture della pellicola nella prima parte del film, ed è possibile notare come una frattura è presente dopo il compimento dell'impiccamento di Pinocchio (nella 15<sup>a</sup> sequenza). Una suddivisione del primo atto nel punto della rottura fornisce un'entità narrativa di 10'59" e una seconda di 6'55". Per quanto riguarda la lunghezza vi è una certa differenza tra questi due episodi, ed esaminando il testo più attentamente troviamo, dopo la 8<sup>a</sup> sequenza e passati 5'45", un'altra rottura che anch'essa distingue due fili narrativi l'uno dall'altro. Il primo atto è allora suddividibile in tre parti che raccontano le storie della nascita e delle prime monellerie di Pinocchio (5'45"), di Pinocchio in campagna (5'14") e di Pinocchio, il Gatto e la Volpe ad Acchiappacitrulli (6'55"). I primi due di questi racconti sono inoltre divisibili in altre

---

gli indiani corrono per prenderla, ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito. Le didascalie nel film descrivono le azioni in modo simile.

<sup>96</sup> La durata degli atti non include i titoli di testa/coda e la narrazione di cornice (la 1<sup>a</sup> e la 60<sup>a</sup> sequenza).

<sup>97</sup> Non vi è un sistema di *cliff-hangers* e storie parallele in *Pinocchio*; è vero che il viaggio che conduce Geppetto alla Balena si svolge contemporaneamente a quello di Pinocchio, ma l'intreccio non ci presenta nessuna parte di questa storia. L'unica azione parallela mostrata è la breve inquadratura dove Geppetto aspetta il ritorno di Pinocchio.

vicende minori, partizioni sempre basate sulla presenza di rottura della pellicola. La prima, che possiamo chiamare "la fabbricazione di Pinocchio" si separa, dopo la 4<sup>a</sup> sequenza, dal racconto delle "prime monellerie di Pinocchio" (durata 3'57", dal 4<sup>a</sup> alla 8<sup>a</sup> sequenza). Questi fili narrativi sono, comunque, strettamente collegati tra loro (la creazione di Pinocchio → il burattino si mostra dispettoso → il burattino scappa e crea disordine in piazza → Pinocchio ritorna a casa, i piedi bruciano → Geppetto rifà i piedi e ricrea il burattino), perciò ritengo che siano parte dello stesso atto. Troviamo un caso analogo nel mio ipotetico "Pinocchio in campagna", dove la rottura dopo la 11<sup>a</sup> sequenza crea uno stacco evidenziabile, ma che non crea cambiamenti temporali o spaziali. La prima parte (che possiamo denominare "Rubare non paga"), dura 2'01" (dalla 9<sup>a</sup> alla 11<sup>a</sup> sequenza) e racconta come Pinocchio rubi le mele e per punizione sia costretto a fare il cane da guardia. La seconda parte, che chiamerei "Pinocchio e gli assassini" tratta del tentato furto alla fattoria e della vendetta dei ladri (durata 3'13", dalla 12<sup>a</sup> alla 15<sup>a</sup> sequenza).

Anche l'atto secondo nella versione restaurata del film, il "Pinocchio e la Balena", è lungo (10'35"). Ci sono però due rotture con intertitoli assenti (prima e dopo la 41<sup>a</sup> sequenza), distinguibili subito dopo la riunione tra Pinocchio e Geppetto, e seguiti dall'incipit di una nuova avventura. Un'eventuale suddivisione in due atti minori limiterebbe l'episodio "Pinocchio e la Balena" ad una lunghezza di 6'20", e l'altra parte (che nomino "Pinocchio al teatro dei Burattini") a 4'15". In "Pinocchio e la Balena" c'è un'altra rottura interna alla 38<sup>a</sup> sequenza, ma questa non segnala l'inizio di un nuovo filo narrativo e non manca un intertitolo.<sup>98</sup> Nell'atto "Pinocchio e la Balena" (come risulta dopo la suddivisione dell'atto originale) abbiamo allora una storia lunga e intensamente drammatica che si distingue notevolmente dai primi 17 minuti del film. Questo atto è particolare anche perché la storia raccontata non è tratta dal romanzo di Collodi.

L'ultima parte del film, "Pinocchio nel Paese dei balocchi", non contiene rotture, ma ha una netta divisione tematica dopo la 58<sup>a</sup> sequenza (il ritorno di Pinocchio) che crea due blocchi narrativi. La seconda parte non è inclusa nella didascalia che introduce l'atto: Pinocchio non si trova più nel Paese dei balocchi, ma è da un po' di tempo ritornato alla falegnameria e alla vita quotidiana.

Ritengo probabile che la struttura originale di *Pinocchio* fosse costituita da sei atti con una lunghezza da circa quattro a nove minuti, e che questi atti fossero costituiti di brevi catene di causa ed effetto. Tale struttura sarebbe stata una soluzione adatta alle competenze del

---

<sup>98</sup> La didascalia n. 38, che appare prima della sequenza, descrive l'azione che segue dopo la rottura.

pubblico dell'epoca, che conosceva meglio il cortometraggio, un formato cinematografico che quasi immediatamente mostrava l'esito delle azioni sullo schermo. Un *Pinocchio* costituito di brevi episodi avrebbe facilitato il passaggio dal cortometraggio al lungometraggio per gli spettatori, e gli avrebbe fornito una varietà di divertimento (umorismo, dramma, sentimentale, avventura ecc).

Il primo lungometraggio di Cines aveva allora affinità con i cortometraggi e il programma di varietà che miravano a concatenare vari stati d'animo, ma è opportuno considerare il film anche come una continuazione dei lungometraggi precedenti che erano costituiti da brevi episodi senza un soggetto in comune. Gli episodi venivano proiettati in spettacoli diversi. In teoria un esercente avrebbe potuto continuare tale prassi e proiettare *Pinocchio* a puntate o, se lo avesse ritenuto opportuno, l'avrebbe potuto mostrare come spettacolo unico con delle pause. Non è allora detto che il film fosse proiettato in modo simile da una città all'altra. Inoltre gli esercenti non costituivano un gruppo omologo; il proprietario del baraccone ambulante e il responsabile della sala cinematografica urbana avrebbero scelto tattiche diverse per venire incontro al loro pubblico.<sup>99</sup>

Come abbiamo visto nel cap. 2.5, lo spettacolo cinematografico degli anni Dieci, aveva un carattere molto diverso del cinema nostro, che incorpora in sé tutti gli elementi dello spettacolo audio-visivo. Nelle sale cinematografiche cento anni fa c'erano invece degli elementi essenziali dello spettacolo che, per uno spettatore d'oggi, sarebbero sembrati propri di una realtà più vicina al teatro o al *performance art* che non alla dimensione cinematografica: c'era l'oratore che inaugurava lo spettacolo e leggeva e commentava le didascalie ad alta voce, dietro le tende c'erano forse attori che recitavano o balbettavano le battute, sicuramente le acrobazie e gli sguardi spaventati di Guillaume si trasformavano in piroette e inquietanti passi sul pianoforte. Il film era, in altre parole, affiancato da un paratesto mutabile ed elementi non testuali che ne condizionavano la lettura.<sup>100</sup> Per facilitare la realizzazione di questo spettacolo cinematografico-teatrale, le case produttrici dell'epoca potevano fornire agli esercenti libretti descrittivi del soggetto del film. Gli esercenti potevano a loro volta usare il testo ufficiale nei commenti del film durante lo spettacolo, o potevano distribuirlo come un libretto teatrale al pubblico prima della proiezione.

Cambiamenti della proiezione e degli elementi del contesto di ricezione potevano influire fortemente la lettura del film, ma era anche possibile modificare il testo

---

<sup>99</sup> Il cinema ambulante esisteva in Veneto fino verso il 1912-13, in altre zone, p.e. la Romagna, invece, scomparve quasi completamente dopo il 1908 (Rafaelli, 1992: 26).

<sup>100</sup> Il cinema muto ha in questo senso dei punti in comuni con le rappresentazioni teatrali, che, pure partendo dallo stesso manoscritto, possono realizzare esiti molto diversi l'uno dall'altro.

cinematografico stesso: in Italia negli anni Dieci la legislazione che proteggeva i diritti dell'autore del film era ancora assente.<sup>101</sup> Per rendere più stabile questa situazione, fu stabilito un *Registro pubblico generale delle opere protette*<sup>102</sup> dove i realizzatori o, più spesso, i distributori cinematografici, potevano registrare le pellicole e ottenere i diritti su esse. Bernardini costata che la tutela della legge cominciò ad essere richiesta propri per i primi lungometraggi arrivati sul mercato italiano nel 1911.<sup>103</sup> Dal 1912 le incertezze di interpretazione delle leggi in materia, avrebbero però causato l'entrata dei lungometraggi nel mercato in vendita libera, e per qualche tempo si rinunciò al sistema delle concessioni in esclusiva (Bernardini, 1982: 118 e 130).

Sappiamo che il *Pinocchio* fu distribuito in Inghilterra in una versione ridotta e in Francia come film a tre puntate, e da questo fatto possiamo dedurre che il distributore italiano, SPEC (o i collaboratori inglesi e francesi), abbia modificato il prodotto per adattarlo al pubblico straniero, che nell'inizio degli anni Dieci non era ancora abituato al lungometraggio.<sup>104</sup> Può essere che un adattamento sia avvenuto anche in Italia, dopo la rinuncia del sistema delle concessioni in esclusiva. Tale speculazione potrebbe fornirci una spiegazione delle rotture della pellicola di *Pinocchio* e delle sue didascalie assente. *Pinocchio* era regolarmente in programmazione anche nel 1913, è quindi probabile che un alto numero di didascalie desse fastidio al pubblico, ormai abituato al lungometraggio e alla

---

<sup>101</sup> "Fino al 1914, la legge che regolava in Italia il diritto d'autore e la protezione delle opere dell'ingegno rimase quella del Testo Unico del 19 settembre 1882, n. 1102, con il relativo regolamento di esecuzione. Questa legge [...] non prevedeva nemmeno la tutela della fotografia [ma] venne però a un certo punto interpretata in senso estensivo e applicata di fatto, grazie a una serie di circolari ministeriali, anche alla fotografia e al film.[...] Alla tutela dell'opera cinematografica come tale si arriverà solo con il decreto legge sul diritto d'autore del 7 novembre 1925 (convertito in legge nel 1926)" (Bernardini, 1982: 116). In Italia ci furono molti adattatori che traducevano, modificavano e riducevano i film stranieri, soprattutto dopo che cambiò la pratica di fornire al distributore estero le didascalie già tradotte (dalla fine degli anni Dieci). Tra i più noti vi sono Guglielmo Giannini e Gaetano Campanile-Mancini (Redi, 1998). Giannini cercava addirittura di aver il riconoscimento giuridico di coautore dei film adattati, e ha, imprudentemente, difeso la pratica di cambiare le didascalie, i personaggi e la fine di un film "brutto" o "cretino" per renderlo "bello, interessante, intelligente" (Raffaelli, 2003: 39). Un altro testimone di tale pratica è Roberto Omegna, proprietario di un cinema torinese nell'inizio del Novecento: "Quei film, che non mi sembravano abbastanza interessanti, venivano da me rimaneggiati mediante montaggio. Per esempio aggiunsi all'*Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* due innamorati che si salutavano e abbracciavano. Annunciavo al pubblico i film con grandi cartelli dove promettevo "centomila" e "duecentomila" fotografie. Fu un successo. Tutti accorrevano. La folla si assiepava davanti all'Edison. I tram si fermavano. Le proiezioni duravano sei mesi" ("L'ultima intervista con Omegna", a cura di Mario Verdono, in "Cinema", Milano, n. 4, 1948, riportato in (Bernardini, 1980: 178).

<sup>102</sup> Il registro è stato conservato negli archivi della Proprietà letteraria artistica e scientifica presso la residenza del Consiglio dei misteri, ma è probabilmente stato trasferito all'Archivio di Stato, dove non è stato possibile rintracciarlo. La documentazione riguardante depositi effettuati all'epoca del cinema muto (prima degli anni 1925-30) risulta allora scomparsa (Bernardini, 1982).

<sup>103</sup> La richiesta fu volta a tutelare soprattutto il sistema di distribuzione, che con i primi lungometraggi si realizzò attraverso concessionari esclusivi.

<sup>104</sup> I film a puntate era più consueto nella Francia rispetto all'Italia. In Italia il formato dei film a puntate era di solito di 2-3 episodi, mentre in Francia era di 8-12. Il film a puntate italiano è tra altro uno dei capitoli meno conosciuti della storia del cinema muto italiano (Dall'Asta, 1997).



decodificazione del racconto per immagini. Le rotture della copia restaurata, che appunto si trovano all'inizio di nuovi episodi narrativi, possono perciò essere spiegate da una pratica di smontare e rimontare le pellicole. Può essere che la ristrutturazione del film (la divisione in tre atti e l'eliminazione degli intertitoli) sia stata realizzata dal proprietario della "nostra" versione di *Pinocchio* per cambiare il ritmo e la dinamica del film per adeguarlo al gusto del suo nuovo pubblico.

La struttura del film è allora una questione più complessa di quanto è sembrato dopo un esame sommario, e il concetto d'originalità diventa un po' vago visto che potevano esistere più varianti di uno stesso testo filmico.<sup>105</sup> Forse è più appropriato accettare il carattere originale di più testi invece di riservare il termine ad un'unica pellicola?<sup>106</sup> Abbiamo anche visto come le proiezioni del film potevano divergere anche se il testo era inalterato. È però importante non sopravvalutare il grado di variazione nella proiezione del film; nel periodo in questione poche persone consideravano il cinema come arte, e probabilmente gli esercenti erano più intenti al guadagno che a migliorare un prodotto già funzionale.

Il ritmo del montaggio del film è, dal punto di vista dello spettatore moderno, lento, ma va notato com'è modificato nelle sequenze dove Pinocchio è spedito a casa come un proiettile (nella 39ª e la 40ª sequenza). Qui la successione rapida delle inquadrature intensifica l'azione drammatica, inoltre di nascondere che l'attore è stato sostituito da una bambola. Nel film ci sono anche altri trucchi melissiani tipici del genere fantastico del cinema muto: la Fata appare e svanisce magicamente grazie al *frame stop*, e l'uso di sovrimpressioni permette al ragazzo borghese di nascere dal vecchio corpo legnoso di Pinocchio.

La scala di piani applicata nel film svela l'influenza della tradizione teatrale: l'uso della figura intera è frequente, ci sono alcuni piani americani, pochi primi piani e nessuno primissimo piano.<sup>107</sup> Le figure intere che si muovono dentro il quadro, definito dall'immobile macchina da presa, somigliano attori su un palco, è tale organizzazione spaziale era probabilmente un vantaggio per la parte del pubblico che era ancora ancorata nella tradizione teatrale e che aveva poca esperienza con il linguaggio cinematografico. Per loro sarebbe stato

---

<sup>105</sup> Secondo Boledi e Pavesi, esiste anche un'altra versione restaurata di *Pinocchio*, nella quale hanno fatto particolare riguardo ai colori (Boledi/Pavesi, 2000).

<sup>106</sup> Ci possiamo porgere la stessa domanda circa la produzione cinematografica d'oggi, dove il film spesso esiste in versioni DVD diversi. Le aggiunte, rivolte agli appassionati di cinema, possono riguardare la storia o essere paratestuali. Per quanto riguarda l'autenticità dei film muti: è difficile distinguere le didascalie originali da quelle aggiunte, perché prima del 1914 non esisteva la distinzione tra positivo e negativo, e si usavano lo stesso tipo di performance. Questo rende più difficile la restaurazione dei film (Redi, 1998: 340).

<sup>107</sup> I cambiamenti dei piani si realizzano o grazie ad una nuova ripresa (la mdp è messa più vicina all'oggetto), o perché gli attori si muovono da un piano all'altro. Per esempio nella 5ª sequenza Pinocchio corre da "campo lunghissimo" al "figura intera". Il primo piano è usato nei momenti più drammatici: quando la Balena cattura Pinocchio, e quando Pinocchio si specchia e scopre che sta diventando un asino.

un piacevole shock vedere la drammatica sequenza dove la Balena inghiotta Pinocchio (la 29<sup>a</sup>): la bocca gigantesca della Balena si avvicina Pinocchio (e l'obiettivo della macchina da presa) sempre di più, affinché non venga sostituita da un'inquadratura che, in campo lunghissimo, mostra la Balena che mastica la sua preda. Questa tecnica di montaggio fu probabilmente realizzata per intensificare il dramma e per non far vedere il momento difficilmente rappresentabile quando Pinocchio sparisce dentro la bocca del mostro (che, se fatto male, avrebbe rovinato tutta la drammaticità dell'episodio). Lo spettatore potrebbe però essere convinto di aver visto l'esito fatale della caccia, grazie alla logica causale dell'evento stesso e al montaggio finale, che prima ci presenta le didascalie che annunciano l'azione (*Gli Indiani che pure hanno visto la Balena corrono per prenderla.../...ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito*. Le didascalie n. 28 e 29), e che poi espone la bocca mostruosa che si avvicina al burattino, per concludere con l'inquadratura della Balena in campo lungo.

### 5.2.3 Le didascalie

In questo capitolo intendo identificare, descrivere e analizzare le didascalie di *Pinocchio* in rapporto con le inquadrature, applicando i termini di Raffaelli che denominano le didascalie secondo la loro funzione (v. cap. 4.3).

Nel film ho trovato 5 scritte in scena, nessuna scritta per sovrimpressione, e 51 didascalie-inquadrature (esclusi i titoli di testa non originali).

In *Pinocchio* vi sono 50 didascalie di cui "significato fa corpo con quello del racconto per immagini", definizione che esclude soltanto l'ultima didascalia del film (Raffaelli, 1992: 233). Ho trovato 31 didascalie narrative e 16 didascalie locutive, e nessuna tematica.<sup>108</sup> Delle didascalie narrative 27 sono descrittive, due sono identificatrici, due hanno la doppia funzione sintetizzante/descrittrice, mentre una è sintetizzante/identificatrice. Delle didascalie locutive ci sono 13 dialogiche, due che esprimono un'invocazione, e una mentale.

Inoltre deduco, basandomi su analisi di punteggiatura e struttura narrativa, che sette delle 12 didascalie perdute fossero narrative, il quale ci dà 38 didascalie narrative su 60, 16/60 locutive e 5/60 sconosciute. L'esame conferma dunque l'asserzione di Raffaelli, che ritiene le didascalie narrative la categoria predominante nei film muti (Raffaelli, 1992: 240). Possiamo

---

<sup>108</sup> Nei casi dove i valori ideologici si manifestano sono identificabili attraverso le azioni e le didascalie che le descrivono, non da didascalie tematiche che esprimono in modo esplicito tali valori. Un esempio è la n. 35, che esprime un atteggiamento razzista, o almeno uno stereotipo banale, a confronto degli indiani di America.

anche constatare che *Pinocchio* ha un sistema narrativo semplice (è lineare senza storie parallele e *flashbacks*), perciò non ci sono tante variazioni dei tipi di didascalie.<sup>109</sup>

Nel film ci sono due sistemi di didascalie, evidenziabili secondo la variazione di funzione e forma. Il primo gruppo, composto da soltanto tre didascalie, ha una cornice elaborata e contiene un testo che funge da titolo degli atti, mentre il secondo gruppo, la gran maggioranza delle didascalie, non ha tale decorazione. Il significato di queste ultime si unisce a pari livello con le immagini in movimento, e insieme raccontano la storia del film.

Sembra che le cornici del primo gruppo siano standardizzate e non uniche per questa pellicola: gli elementi ornamentali sono puramente decorativi e non hanno un valore espressivo specifico del soggetto del film.<sup>110</sup> Il testo proprio del film è in questi casi probabilmente stato inserito nei fotogrammi in una seconda fase. La grafia applicata è massiccia con lettere maiuscole, la quale contrasta l'eleganza delle cornici, ma è in compenso facile da leggere per il pubblico nella sala. La grafia delle didascalie senza cornice è assai semplice, e somiglia alla grafia di un giornale qualsiasi. La scala delle lettere varia secondo la lunghezza del testo, non del suo significato: la grafia non ha dunque una funzione espressiva di per sé. Le didascalie senza cornice sono tutte numerate e contengono anche il numero del film e il nome della casa produttrice.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Altri film, per esempio *Intolerance* (Griffith, 1916), che ha quattro storie parallele, hanno una struttura narrativa complessa che esige una tipologia minuziosa per le forme e le funzioni delle didascalie (Mareš, 1998). Tale tipologia è costruita da Mareš.

<sup>110</sup> Nel primo gruppo troviamo le due didascalie che introducono gli atti e l'ultima didascalia che marca la fine del film. Le prime due hanno una cornice decorativa in stile art nouveau, che è costituita da un simmetrico e stilizzato motivo floreale. Le linee si ripetono ritmicamente inquadrando il logo della casa produttrice (la rappresentazione stilizzata del simbolo di Roma; i fratelli Romolo e Remo che succhiano il latte della lupa. Le figure sono rappresentate sopra un quadro con l'iscrizione "CINES"). A sinistra del logo c'è la lettera "E", al lato destro c'è scritto il numero del film, "672". Il testo della didascalia è scritto con lettere maiuscole e centralizzate: prima il nome del film e del protagonista in lettere leggermente più spesse di quelle sottoposte, che denominano l'atto in questione. La didascalia "FINE" è invece una rappresentazione classicistica dove il testo è integrato nell'immagine simmetrica che copre la maggior parte del fotogramma. Sotto un architrave stilizzato ci sono due angeli che portano un medaglione all'asse centrale della struttura architettonica, marcata con una grottesca maschera teatrale. Quattro piccole sfere formano gli angoli della parola "FINE" dentro il medaglione. La simmetria delle sfere è ripetuta in due collane di fogli, che collegano l'architrave e il medaglione, e nei due cavalli alati alla base del cerchio. I pegasei richiamano il motivo organico dei pianti, in quanto hanno delle linee organiche come base della loro struttura. Il medaglione e gli animali sono posti su quello che sembra essere la continuazione della struttura architettonica e la sua fantasia geometrica, ma visto che il fotogramma non è stato riprodotto fedelmente, è difficile stabilirlo con certezza.

<sup>111</sup> Le caratteristiche delle didascalie di *Pinocchio* corrispondono alle osservazioni di Farinelli e Mazzanti: "Per i primi vent'anni del muto le didascalie utilizzavano quasi solamente il *lettering*. Normalmente i caratteri erano molto squadrati, privi di grazie, cioè di quei motivi che danno raffinatezza grafica ad un carattere; il testo, di solito abbastanza breve, invadeva quasi completamente l'area del fotogramma, lasciando pochissimo spazio libero. Questa sovrabbondanza di segni, era, alle volte, confermata dai marchi delle case di produzione che, fino al 1913, spesso occupavano parte della didascalia" (Farinelli/Mazzanti, 1998: 320). Redi informa che la numerazione delle didascalie era "un'indicazione per il montatore dei positivi, cui le diverse inquadrature e i diversi titoli giungevano separati" (Redi, 1998: 339).

La numerazione delle didascalie va da 1 a 59, ma non tutte le didascalie sono presenti nella versione restaurata, dove ce ne sono rimaste 48. Ritengo che la pellicola originale contenesse 60 didascalie marcate con *CINES* + il numero, e che la didascalia n. 60 concludesse la narrazione, magari con la morale esplicita della storia; mi sembra troppo strano che non vi sia un commento della metamorfosi magica di Pinocchio in un "ragazzo per bene" prima della didascalia *FINE*. Nel film esaminato mancano allora 12 didascalie del secondo gruppo.

Una versione non modificata del film avrebbe contenuto, secondo la mia ricostruzione della struttura del film (v. cap. 5.2.2), sei didascalie che titolano gli atti invece delle due che ci sono pervenute. Nella versione restaurata manca, indipendentemente dalla validità della mia ipotesi, la "didascalia-titolo" del primo atto. I titoli di testa (il nome del film, degli attori ecc.) non sono originali, ma questo non significa necessariamente che le didascalie siano state perdute: i titoli di testa sono diventati comuni soltanto dopo il primo ventennio del cinema muto; prima i nomi dei principali collaboratori venivano pubblicati (non sempre) tramite gli stampati pubblicitari (Raffaelli, 1992: 236).

Le funzioni principali delle didascalie consistono nello specificare e integrare il racconto per immagini: rendono palesi le intenzioni dei personaggi, riferiscono le battute e i pensieri, spiegano lo svolgimento delle azioni, chiariscono il rapporto fra causa ed effetto, identificano il tempo e il luogo, sintetizzano le azioni della storia. Hanno inoltre il compito di coinvolgere il pubblico e intensificare le emozioni espresse dalle immagini; lo vediamo quando il narratore implicito si rivolge direttamente al pubblico nella didascalia interpellativa n. 39 (*I Canadesi ammazzano tutti gli Indiani, e rimandano Pinocchio a casa...come vedrete.*), e quando avverte al protagonista di ciò che sta per accadere (nella n. 27: "*Scappa! Scappa! Ecco la balena!*" e nella n. 50: *È suonata la mezzanotte! Lucignolo t'aspetta!*).

Non vi sono variazioni notevoli nella distribuzione dei vari tipi di didascalie nel film, e durante il testo vi sono delle caratteristiche ricorrenti che gli garantiscono una certa uniformità.<sup>112</sup>

La proiezione degli intertitoli varia secondo la loro lunghezza: un testo breve, come la didascalia n. 30 (*Nel ventre della Balena.*), dura due secondi, mentre una più lunga, la n. 15 (*La Fata Turchina salva Pinocchio e gli regala quattro monete d'oro, da portare a Babbo*

---

<sup>112</sup> L'uso della sospensione è per esempio ricorrente in tutto il testo cinematografico, e la minaccia presente nella didascalia n. 14 ("*Ed ora non ci scappi più! T'impare (?)mo noi ad abbaiare!*") ritorna nella n. 36 ("*Comando io!! Lasciate libero quest'uomo!!*") e nella n. 37 ("*Vattene alla pelle mia ci penso io!*"). L'espressione "ecco" è anche ripetuto nelle didascalie n. 27, 44 e 51.

*Geppetto.*), è mostrata per ben sette secondi. La durata dell'esposizione è allora proporzionata al tempo stimato necessario per la lettura, non al ritmo del contesto iconico.

In *Pinocchio* le didascalie sono, di regola, prospettive, inserite quindi prima delle immagini a cui si riferiscono; l'unico esempio di una didascalia retrospettiva, è la n. 59 (*... il buon Geppetto si commove e lo perdona ancora.*).

Le didascalie n. 3 (*...e lavora, lavora...*) e n. 18 (*Cammina....cammina...*) rappresentano un caso anomalo, visto che interrompono delle azioni lunghe e ne fanno una descrizione verbale. Sono esempi delle didascalie considerate superflue da Mareš, ma che secondo Bordewijk hanno la funzione di prolungare e intensificare l'emozione espressa della sequenza. La didascalia n. 18 ha probabilmente prolungato la sensazione di meraviglia sollecitata dall'universo fiabesco di Acchiappacitrulli, e ha inoltre fornito un'indicazione della dimensione temporale e spaziale.

Gli argomenti critici di Mareš vanno, nonostante la convincente analisi di Bordewijk, esaminati con più attenzione. La situazione descritta da Mareš (v. cap. 4.3), la ritroviamo in *Pinocchio*: la parola esprime gli elementi sostanziali del racconto mentre l'immagine che segue dimostra ciò che è stato detto; sono le parole che garantiscono la comprensione delle immagini, che sono subordinate rispetto alla didascalia-inquadratura. Questo non significa però che c'è un "*mistrust* in the communicative force of the images itself" (Mareš, 1998: 425).<sup>113</sup> Propongo di capovolgere il problema: la convinzione che le parole possano garantire la comprensione giusta, non è la prova di una mancanza di fiducia delle capacità comunicative dell'immagine stessa, ma indica invece che il cinema muto probabilmente mirasse ad altro. Ritengo che un film muto, organizzato come *Pinocchio*, non possa soltanto essere considerato una narrazione per immagini, ma anche come un racconto letterario (orale e scritto) mostrato e illustrato tramite le immagini in movimento. Conseguentemente non si tratta necessariamente di diffidenza verso le immagini in movimento, ma possibilmente di un'altra maniera di ragionare e di organizzare la narrazione. Possiamo dunque considerare le sequenze filmiche di *Pinocchio* come illustrazioni delle didascalie del medesimo testo, ma possiamo anche considerare tutto il film come un'illustrazione "viva" delle *Avventure di Pinocchio*, o, meglio, come la realizzazione cinematografica delle interpretazioni personali (da parte dei collaboratori del film) del romanzo e delle immagini popolari di Pinocchio.

Manzoli e Menarini condividono la posizione di Mareš quando affermano che *Pinocchio* ha "brani di racconto ridondanti: ad un certo punto, per esempio, una didascalia ci

---

<sup>113</sup> Va sottolineato che Mareš usa l'apostrofe quando parla di *mistrust*, prendendo così una certa distanza dall'espressione, che ha un valore negativo.

avverte che Lucignolo ha convinto Pinocchio a seguirlo nel paese dei Balocchi, nei trenta secondi successivi vediamo Lucignolo e Pinocchio confabulare, in una scena statica, di nessun valore spettacolare o plastico e di nessuna utilità per lo scorrimento del racconto" (Manzoli/Menarini, 1997). La staticità della 49<sup>a</sup> sequenza è avvertibile, ma per me la scena è fondamentalmente descrittiva. Il tempo, che scorre troppo lento per Manzoli e Menarini, mi permette di esplorare l'ambito con lo sguardo e conoscere meglio i vicini della falegnameria. È il regista che ci invita a fare queste osservazioni: ha fatto un uomo entrare dal lato destra dell'inquadratura e poi camminare nella profondità del campo, dove ci sono movimenti e attività che catturano l'occhio. Un ragazzo entra poi da sinistra, passa addirittura davanti Pinocchio e Lucignolo, e ripete il percorso dell'uomo. Pinocchio e Lucignolo si spostano a sinistra per facilitare la vista della gente che è continuamente in movimento dietro di loro. Tutti questi movimenti tolgono l'attenzione dai due protagonisti e conduce lo sguardo dello spettatore nella profondità del campo. Alla fine Lucignolo si gira e svanisce pure lui tra la folla.<sup>114</sup> Un'altra lacuna statica, dal punto di vista drammaturgico, troviamo nella 5<sup>a</sup> sequenza, dove ci vengono mostrate la piazza e le attività dei mercanti per circa 15 secondi prima dell'entrata di Pinocchio e i suoi inseguitori nel campo profondo. Ritengo che il regista, in tutte e due queste sequenze, abbia tentato di descrivere il paesino e i suoi abitanti, e in questo gusto risento l'eco del cinema neonato che girava le piazze e documentava la quotidianità della gente (v. cap. 2.5).

In *Pinocchio* il montaggio delle didascalie locutive con le immagini non è molto raffinato; anzi, affermerei che evidenziano in modo trasparente l'appartenenza del film al cosiddetto cinema primitivo. Il regista non alterna le didascalie locutive con un primo piano del locutore e del destinatario per identificarli, e non applica la tecnica del campo/controcampo per costruire il ritmo del dialogo. Per collegare le immagini e il testo, o presenta prima la didascalia locutiva e poi mostra chi parla, o interrompe l'inquadratura dove i personaggi parlano, inserisce la didascalia che contiene la battuta, e mostra di nuovo i parlanti.<sup>115</sup> La didascalia n. 32,<sup>116</sup> l'unica che contiene due battute, denomina ben due volte i

---

<sup>114</sup> Ritrovo la stessa sensibilità per i giochi dei piani nella 22<sup>a</sup> sequenza: Pinocchio vede all'inizio soltanto il teschio e i topi morti nella vetrina, poi, alzando lo sguardo, scorge il Gatto e la Volpe che si abbuffano nella trattoria. Anche noi spettatori dobbiamo, con l'aiuto della didascalia n. 22, invadere il piano più profondo dell'inquadratura con i nostri sguardi per cogliere il pieno senso della sequenza.

<sup>115</sup> Lo vediamo nella n. 13 ("*Bravo ragazzo! hai fatto il tuo dovere, ti lascio libero!*"), nella n. 14 ("*Ed ora non ci scappi più! T'impare (?)mo noi ad abbaiare!*"), nella n. 32 ("*Oh babbo mio! e come tu (?)e qui?*" - "*Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena m'ha inghiottito!*") e nella n. 44 ("*Svegliatevi amici! Ecco il nostro fratello Pinocchio!*").

<sup>116</sup> La n. 32: ("*Oh babbo mio! e come tu (?)e qui?*" - "*Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena m'ha inghiottito!*")



destinatari, forse per evidenziare quanto è affettuoso l'incontro tra Pinocchio e Geppetto, forse per farci capire chi parla per prima e chi risponde. Questo non è chiaro dalle immagini, e senza le denominazioni "babbo mio" e "figlio mio" le battute tra gli interlocutori potrebbero essere invertite senza problemi.

Non vi sono esempi di didascalie diverse che contengono le battute di uno stesso dialogo e, conseguentemente, non ci sono esempi di un montaggio che mostra in alternanza gli interlocutori, ne dubito anche l'esistenza nel materiale perso, considerando la tecnica di montaggio già discussa, e la trascuratezza della dimensione spaziale nel montaggio del volo fantastico di Pinocchio attraverso l'Atlantico (la 39<sup>a</sup> sequenza).

La difficoltà di capire bene chi è il locutore delle didascalie è un problema che si crea quando il film è spostato fuori dall'originale contesto di fruizione. Come abbiamo visto nel cap. 2.5, i problemi erano già previsti e risolti tramite uno o più oratori, o con la presenza degli attori dietro le tende. Noi, invece, non possiamo dire con certezza chi dei due assassini parli nella didascalia n. 14; nella n. 27 e 50 deduco che il locutore sia un narratore onnisciente, e nella n. 51 e 56 è difficile categorizzare la didascalia (è una didascalia locutiva dialogica o mentale?) e perciò identificare chi parla (Pinocchio, Lucignolo o il narratore onnisciente?).<sup>117</sup> La fragilità della connessione fra la battuta scritta e il suo annunciatore è palese anche dove le immagini che seguono la didascalia locutiva mostrano prima altre azioni, poi il personaggio che parla. Nelle didascalie n. 56 e 57 la distanza temporale fra la didascalia locutiva all'immagine di chi parla, è così lunga che il carattere orale della didascalia oscilla e si trasforma invece in una sorta di titolo dell'inquadratura seguente.<sup>118</sup>

Per rafforzare il legame tra le battute scritte e i personaggi parlanti, vi è un forte coordinamento del significato delle didascalie e la gestualità dei personaggi. Lo vediamo per esempio nell'inquadratura dopo la didascalia n. 2, dove Geppetto imita i movimenti tipici della commedia d'arte per sottolineare che intende *fare un magnifico burattino*, e dopo la n. 58 (*Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!..ma..*), dove Pinocchio fa una pantomima per visualizzare il significato della didascalia: fa il segno di "botte"<sup>119</sup>, si inchina con la mano sul capo per mostrare che è lui che riceverà i colpi, poi alza le spalle per esprimere noncuranza, e alla fine si avvicina di nuovo la porta per entrare.

---

<sup>117</sup> La n. 14 (*"Ed ora non ci scappi più! T'impare (?)mo noi ad abbaiare!"*), la n. 27 (*"Scappa! Scappa! Ecco la balena!"*), la n. 50 (*"È suonata la mezzanotte! Lucignolo t'aspetta!"*), la n. 51 (*"Ecco la diligenza."*), la n. 56 (*"Anche lui ha la stessa malattia!"*).

<sup>118</sup> Per la n. 56 v. sopra. La n. 57 (*"Pinocchio ti salvo per la seconda volta! Ma sii buono."*).

<sup>119</sup> L'agitare la mano a taglio è un gesto informale usato soprattutto con i bambini per minacciare una punizione (Diadori, 1990).



Gli autori del film hanno anche cercato di collegare le didascalie insieme tra loro e costituirne un testo congruente; un aspetto interessante, perché evidenzia le affinità letterarie del testo cinematografico. Un modo di connettere le didascalie narrative tra loro, è di usare dei puntini che formano un ponte attraverso le immagini:

*Gli indiani che pure hanno visto la Balena, corrono per prenderla... (Cines 28)*

*...ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito. (Cines 29)*

Questa tecnica è usata frequentemente nel film (nelle didascalie n. 2+3, 19+20, 22+23, 28+29, 45+46, 47+48 e 58+59). Il sistema non è stato usato in modo conseguente. La didascalia n. 20 finisce con un punto, mentre la n. 21 marca inizialmente una sospensione con tre puntini. Nelle n. 18+19 e nelle n. 58+59 abbiamo una variazione del sistema, perché la prima didascalia finisce con dei puntini mentre la seconda usa invece i connettori "e" e "ma" per richiamare la didascalia precedente.

La sospensione attraverso puntini viene anche utilizzata per segnalare un cambiamento della modalità di comunicazione all'interno di una didascalia. Nella n. 39, l'unico esempio di una didascalia-interpellazione, il narratore si rivolge all'improvviso direttamente al pubblico: *I Canadesi ammazzano tutti gli Indiani, e rimandano Pinocchio a casa...come vedrete*. La funzione di questa didascalia è sicuramente di aumentare la tensione e le aspettative per la scena che segue. Un altro tipo di cambiamento del modo di comunicare, sempre segnalato con dei puntini, troviamo in una didascalia "mista" che inizialmente è locutiva ma che si trasforma in narrativa: *"Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!..ma..."* (la n. 58). La didascalia contiene anche due voci diverse; i pensieri di Pinocchio sono interrotti dal narratore onnisciente.

I puntini possono inoltre essere utilizzate per descrivere un'azione monotona e lunga, come nelle didascalie n. 3 e 18 (citate sopra).

Il sistema di collegare le didascalie adiacenti con puntini e con i connettori "e" e "ma", ci permette di ricostruire la tipologia di alcune didascalie assenti esaminando quelle pervenuteci, perciò ritengo che le didascalie n. 4 e 42 siano narrative. Assumo che anche le n. 1,9,16 e 42 siano narrative (perché sono le prime didascalie di un nuovo atto) e che le n. 41 e 60 siano narrative anch'esse (perché concludono un atto). Non è verosimile che una didascalia

locutiva introduca o concluda un atto: quelle che sono presenti nel film esaminato sono tutte narrative.<sup>120</sup>

Il narratore onnisciente che si è svelato in alcune didascalie locutive, è la stessa voce delle didascalie narrative.<sup>121</sup> È un narratore che introduce i personaggi prima della loro apparizione sullo schermo, è uno che conosce le intenzioni di tutti, dove si trovano, quanto tempo è passato e che cosa accadrà. Non cerca di nascondere la sua conoscenza, anzi, gioca su questo fatto e cerca di intensificare la drammaticità e rendere insostenibile le attese degli spettatori. I verbi della narrazione sono di solito nel tempo presente, ma un'eccezione curiosa si manifesta nel passaggio, apparentemente immotivato, dal passato remoto, al presente e di nuovo al passato remoto nella n. 17, 18 e 19.<sup>122</sup> Ritengo che il tempo presente della narrazione scritta rispecchi la modalità di percezione delle immagini cinematografiche degli anni Dieci; per lo spettatore ideale probabilmente potevano sembrare presenti e immediate, vive per un attimo e poi svanite (per noi invece, appaiono come frammenti fragili di un passato lontano). Perciò, il narratore non iniziava il racconto con il tipico "c'era una volta" della favola, ma mostrava un altro mondo, parallelo a quello reale, abitato da personaggi familiari. Vi era allora una collaborazione tra le intenzioni comunicative da parte del narratore e le conoscenze pregresse del pubblico, che secondo Bordewijk trovava piacevole la rievocazione del familiare e andava al cinema con le attese di vedere le storie conosciute in una forma nuova. Le didascalie riassuntive venivano inserite per preparare il pubblico all'episodio noto che stava per iniziare (v. cap. 4.3).

Alla fine bisogna dire qualche parola riguardo alle scritte in scena. Abbiamo già visto nel *découpage* che ci sono cinque scritte in scena durante il film, e che alcune di esse ripercorrono in più inquadrature, sequenze e atti. Quattro delle scritte hanno la funzione di identificare gli ambienti ("Maestro Geppetto falegname", "Teatro dei Burattini",

---

<sup>120</sup> L'identificazione della didascalia n. 1 è più complicata: La prima didascalia che appare nel film è marcata con Cines 2, conseguentemente sarebbe stata una Cines 1. Il testo della n. 2 è però un'introduzione perfetta alla sequenza che segue, quindi non è probabile che la n. 1 si riferisca a queste immagini. La n. 1 non è neanche il titolo dell'atto, poiché queste didascalie non sono numerate. Resta allora soltanto la possibilità che la n. 1 evochi la sequenza inaugurale dove Guillaume si trasforma in Pinocchio. Ad un livello ancora più dettagliato possiamo vedere che l'ortografia delle didascalie non è congruente: nella n. 27 "balena" è scritta con la "b" minuscola, mentre nella n. 28 è scritto con la maiuscola; la n. 7 è l'unica didascalia locutiva (dove il parlante è un personaggio, non il narratore) che non contiene le virgolette; nella n. 58 le virgolette sono messe all'inizio della battuta, non alla fine (forse perché la didascalia, la n. 58, si trasforma da locutiva a narrativa: "*Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!..ma...*"); nella n. 53 ci sono le virgolette anche se la didascalia non è locutiva, ma narrativa identificatrice: ("*All'asilo*"). Ho considerato la possibilità che potrebbe essere un'esclamazione (tipo: "Andiamo all'asilo!"), ma lo ritengo poco probabile: non vi è un punto esclamativo (che invece in altre didascalie è usato in modo abbondante), e le immagini seguenti non mostrano un parlante, ma delle azioni dentro l'asilo.

<sup>121</sup> Le altre voci delle didascalie locutive sono di Pinocchio, di Geppetto, della Fata, di Lucignolo, del contadino, degli assassini, del giudice di Acchiappacitrulli, e di Arlecchino.

<sup>122</sup> La n. 17 (*Dopo aver camminato mezza giornata, arrivarono alla città Acchiappacitrulli.*), la n. 18 (*Cammina....cammina...*), la n. 19 (*E al campo dei miracoli gli fecero seminare le monete...*).

"Acchiappacitrulli", "Trattoria"), mentre una, che purtroppo non è più leggibile, aveva una funzione ben diversa. Questa scritta in scena si trova nel tribunale di Acchiappacitrulli, più esattamente nel punto più alto dell'asse verticale che parte dal posto dell'accusato, prosegue lungo il nasone di Pinocchio e il banco del giudice, attraversa l'onorevole giudice stesso e la busta del leone sopra di lui. Del motto di giustizia c'è rimasto soltanto il punto interrogativo alla fine; lascio a voi indovinare quale possa essere stata la domanda che piombò sul burattino in attesa di una condanna che gli avrebbe strappato una fontana di lacrime.

## 6 CONFRONTO FRA IL FILM E IL ROMANZO

### 6.1 Trasposizione e alternazione

Per tradurre un romanzo in un film, o, in altre parole, per fare una trasposizione cinematografica, i cineasti devono scegliere le azioni e descrizioni che vanno tolte, mantenute e modificate, oltre che considerare quale immagine vogliono trasmettere dei personaggi e dell'ambiente. Tali scelte, che determinano l'espressione finale del film, dipendono da tanti fattori: come il testo letterario è stato interpretato precedentemente e dai cineasti stessi, qual è l'intenzione espressiva del film, chi costituisce il suo pubblico privilegiato, in quale ambiente culturale e artistico si realizza (dove? quando? chi?), quali sono i mezzi tecnici ed economici a disposizione e via scorrendo. Alcune delle caratteristiche di *Pinocchio* sono strettamente legate al contesto di produzione: essendo realizzato nel 1911, è di conseguenza un film muto in bianco e nero. I realizzatori, basandosi su pratiche precedenti, hanno scelto di inserire delle didascalie e di colorare la pellicola tramite imbibizioni per arricchire l'espressività. La macchina da presa, essendo poco movibile, ha condizionato la messa in scena e i movimenti degli attori, mentre la limitazione della lunghezza di pellicola ha imposto una selezione delle storie presenti nel romanzo. Partendo da queste premesse, gli autori cinematografici hanno fatto le loro scelte artistiche.

Con questo in mente, possiamo mettere a confronto *Pinocchio* di Antamoro e *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. Vediamo inizialmente cosa è stato detto a proposito della relazione fra il film e il romanzo dagli studiosi di cinema Luigi Boledi, Matteo Pavesi, Giacomo Manzoli e Roy Menarini. Nelle loro analisi, nonostante siano di recente data e d'alta qualità, sono riscontrabili gli echi del linguaggio moralistico proprio della "questione della fedeltà" (v. cap. 3): sostengono per esempio che "il testo di Collodi pare esistere quasi esclusivamente per essere *tradito*, come fosse un catalogo dal quale estrarre alcuni episodi particolarmente popolari", che Antamoro e Guillaume *manipolano* la traccia di Collodi (Manzoli/Menarini, 1997), e che il film mostra una "palese *infedeltà* al racconto di Collodi" (Boledi/Pavesi, 2000: 68) (i corsivi sono miei). L'uso dei termini con una connotazione negativa non è però sovrabbondante nei saggi citati, dove il film è anche descritto con termini neutrali. Boledi e Pavesi ritengono che il soggetto del film sia "liberamente ispirato al romanzo omonimo di Carlo Collodi" (ignorando però che Collodi non lo chiamava *Pinocchio*, ma *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*), e Manzoli e Menarini lo descrivono

come una "libera riduzione da Collodi" e non un "semplice adattamento per il grande schermo" (*ibid*).<sup>123</sup>

Nel seguente paragone fra il film e il romanzo, ho scelto di non analizzare tutto il film, ma di sceglierne soltanto un episodio. L'episodio è già riportato nel cap. 5.1.2, dove ho riferito il commento di Asor Rosa circa l'analisi di Garroni e la divisione delle *Avventure di Pinocchi* in due romanzi. Come abbiamo già visto, Asor Rosa evidenzia un'anomalia nello svolgimento della vicenda fra i capp. XII e XIX, la quale lo spinge ad ipotizzare che la connessione fra la prima e la seconda parte del romanzo non sia stata costruita tutta *a posteriori*, come invece aveva ritenuto Garroni (Asor Rosa, 1995: 895). Analizzo l'episodio in questione con l'intenzione di identificare una presumibile strategia del regista per adattare il testo letterario ad un pubblico cinematografico. È stata applicata una tattica precisa per evitare che gli spettatori si sentissero traditi non vedendo realizzate le immagini che si erano costruite attraverso la lettura personale del libro o nel confronto ad altre trasposizioni delle storie di Pinocchio?

È interessante osservare che lo stesso svolgimento narrativo messo in luce da Asor Rosa è nel film mutato rispetto alla narrazione del romanzo; dunque, anche il regista ha notato i problemi circa l'anomalia e li ha risolti, separando le due azioni e cambiando il carattere di alcuni dei personaggi coinvolti.<sup>124</sup> Nel film l'identità dei ladri nel pollaio, che poi cercano di uccidere Pinocchio, non è svelata, mentre nel romanzo gli assassini sono il Gatto e la Volpe; inoltre i ladri nel pollaio non sono gli imbroglioni che impiccano il burattino.<sup>125</sup> Gli spettatori del film che conoscono il dramma del romanzo identificherebbero i ladri-assassini come il Gatto e la Volpe o no? Nel romanzo l'identità degli assassini non è svelata ai lettori in modo esplicito, ma è invece il lettore attivo, che attraverso vari indizi, deduce chi sono gli infami.

---

<sup>123</sup> Sembra che Manzoli e Menarini stimino più una "libera riduzione" che un "semplice adattamento", allora una gerarchia di valori che capovolge "l'ideale della fedeltà".

<sup>124</sup> Riporto una sintesi degli svolgimenti narrativi per facilitare la comprensione dell'analisi: 1) Nel libro il burattinaio Mangiafuoco dà a Pinocchio cinque monete d'oro da portare a Geppetto. Sulla strada Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe, che lo persuadono a seminare le monete al Campo dei miracoli. Prima di arrivare si fermano alla trattoria, e il Gatto e la Volpe spariscono senza pagare il conto. La notte Pinocchio va solo nel bosco. I ladri lo assaltano, non riescono ad aprire la bocca del burattino dove sono nascosti le monete, e lo impiccano per ritornare e prendere i soldi. La Fata salva Pinocchio. Pinocchio incontra di nuovo il Gatto e la Volpe e va con loro. È derubato. Pinocchio va dal giudice, è messo in prigione. Pinocchio è liberato, ruba dell'uva, è catturato in una trappola a scatto. Il contadino lo costringe a fare il cane da guardia, Pinocchio avverte di un tentato furto ed è liberato. 2) Nel film la concatenazione degli eventi è capovolta: Pinocchio ruba le mele, viene catturato in una trappola a scatto ed è costretto a fare il cane da guardia. Due ladri travestiti tentano un furto, Pinocchio glielo impedisce ed è liberato. Va solo nel bosco la notte. I ladri attaccano Pinocchio, non trovano i soldi. Per vendetta lo impiccano. La Fata salva Pinocchio e gli dà quattro soldi da portare a Geppetto. Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe e va con loro al Campo dei miracoli. È derubato. Pinocchio vede i ladri all'osteria, entra, cerca di riavere i soldi, ma è arrestato e messo in prigione.

<sup>125</sup> Nel romanzo Pinocchio "vidi riunite a consiglio quattro bestiuole di pelame scuro, che parevano gatti. Ma non erano gatti: erano faine" (Collodi, 1883, cap. XXII: 106).

Visto che è più facile ricordarsi di ciò che si scopre autonomamente, piuttosto di quello che viene spiegato da altri, è probabile che il lettore attivo proietti la sua scoperta sul film senza tener conto del fatto che l'identità dei ladri è cambiata rispetto al romanzo. Inoltre, i ladri presentati nel film somigliano al Gatto e la Volpe descritti nel libro: i vestiti dei ladri nel film sono quasi uguali al travestimento del Gatto e la Volpe nel romanzo, dove sono "due figuracce nere tutte imbacuccate in due sacchi da carbone [...] di cui si vedevano soltanto gli occhi attraverso i buchi dei sacchi".<sup>126</sup> I ladri del film sono, in modo analogo, vestiti in nero, con mantelli neri (la fodera è però di colore chiaro), i visi sono nascosti dai sacchi neri con dei buchi per gli occhi. Sembrano due boia. Diversamente dal romanzo, non sono però presentati come due animali: si vede chiaramente che le mani che prendono il burattino e che lo minacciano con i coltellacci sono umani. Se l'intenzione del regista fosse stata quella di essere assolutamente "fedele" al romanzo, avrebbe potuto senza problemi fare indossare agli attori dei costumi da animali sotto gli abiti neri e fargli svelare una zampa di gatto o una coda da volpe, ma Antamoro scelse di non farlo.<sup>127</sup> Egli volle invece semplificare la struttura intricata del romanzo e creare dei nessi chiari di causa ed effetto, forse perché, come ha mostrato Asor Rosa, non è facile capire perché il Gatto e la Volpe scelgano di interrompere il viaggio al Campo dei miracoli, e lasciare Pinocchio alla trattoria per poi attaccarlo nel bosco. Penso che il regista abbia tentato di non rompere la relazione fantasmatica fra il lettore e il romanzo, e contemporaneamente semplificare al massimo la comprensione del film, visto che gli spettatori non erano molto abituati al nuovo mezzo di comunicazione e al linguaggio filmico. *Pinocchio* fu inoltre il primo lungometraggio di Cines, e imponeva quindi uno sforzo maggiore di decodificazione da parte del pubblico.

Ipotizzo che il regista abbia costruito due possibili letture della sequenza in questione per consentire agli spettatori due letture coerenti, ma diverse l'una dall'altra. Una parte degli spettatori conoscenti del romanzo, avrebbe inconsciamente fatto una lettura indipendentemente da ciò che effettivamente le veniva mostrato nella sala: avrebbe riconosciuto gli assassini di Pinocchio come il Gatto e la Volpe travestiti (come sono nel romanzo), ma facendo questo avrebbe allora anche accettato che i ladri mascherati erano il Gatto e la Volpe, cosa che non avviene nel romanzo. Gli spettatori che invece non

---

<sup>126</sup> (Collodi, 1883: cap. XIV: 63-64)

<sup>127</sup> I realizzatori del film sono stati molto attenti quando hanno fatto l'adattamento del romanzo al film. Nel romanzo Mangiafuoco dà cinque monete d'oro a Pinocchio, ma dopo il cenone del Gatto e della Volpe alla trattoria gliene rimangono quattro. Le quattro monete sono sepolte al Campo dei miracoli, come succede anche nel film. Quanto fu eliminata la descrizione della cena alla trattoria (dove il Gatto, la Volpe e Pinocchio mangiano insieme), e ideata la sequenza dove Pinocchio scopre i due ladri "far baldoria con i suoi denari" nell'osteria (la didascalia n. 22), il regista tenne conto della moneta sprecata alla trattoria del romanzo, e alla Fata fa regalare solo quattro monete a Pinocchio.

conoscevano la storia originale, o che non se la ricordavano bene, potevano invece godersi le sequenze drammatiche della caccia, dell'impiccamento e dell'imbroglio al Campo dei miracoli senza affrontare ulteriori complicazioni di lettura per capire l'identità degli assassini. Per loro gli assassini non erano il Gatto e la Volpe, ma personaggi con un'identità sconosciuta. La conferma della mia ipotesi dipende dal modo in cui il Gatto e la Volpe sono presentati nella didascalia n. 16, che purtroppo non esiste nella versione restaurata del film.<sup>128</sup> Secondo Ernesto Laura esiste una versione di *Pinocchio* con didascalie in spagnolo, le quali avrebbero potuto fornirci la didascalia in questione.<sup>129</sup>

Ritengo fra l'altro che anche un lettore poco attento riesca a capire chi sono gli assassini nel romanzo. Collodi ci ha fornito un indizio evidente: Pinocchio morde uno degli assassini, e sputa a terra uno zampetto di gatto.<sup>130</sup> Incontra di nuovo il Gatto e la Volpe vicino alla Quercia grande, dove sono ovviamente ritornati per cercare i soldi che dovrebbero essere caduti dalla bocca dal cadavere. Pinocchio vede che al Gatto manca una zampa, ma non riesce a capire che il Gatto e l'assassino sono la stessa persona.<sup>131</sup> Inoltre c'è anche un lungo discorso ironico, in cui il Gatto e la Volpe convincono Pinocchio di essere dei gentiluomini benefattori. Il sapere narrativo è dunque maggiormente distribuito nei confronti del lettore rispetto al protagonista del romanzo. I lettori bambini (o adulti), messi in questa posizione di onniscienza, provano empatia per Pinocchio, capiscono che è un ragazzo ingenuo, e sono così predisposti a perdonargli i suoi errori futuri.

Tramite l'analisi ho cercato di trovare una spiegazione del cambiamento d'identità che alcuni personaggi hanno subito durante il processo di trasposizione. Come possiamo considerare l'eliminazione di alcuni personaggi del romanzo? Ovviamente personaggi che non svolgono un ruolo principale del romanzo, possono essere tolti semplicemente per abbreviare la storia, e nei casi dove vi sono più personaggi che svolgono la stessa funzione narrativa, si possono eliminare alcuni senza modificare la struttura narrativa notevolmente. In *Pinocchio* è però stato tolto il Grillo parlante, che nel romanzo invece svolge un ruolo importante. Asor Rosa evidenzia che l'insetto antropomorfo costituisce, insieme ad altri animali parlanti, un gruppo di figure fantastiche che hanno la funzione ammonitoria in comune: "sono

---

<sup>128</sup> Questa didascalia dovrebbe presentare il Gatto e la Volpe che appaiono per la prima volta nella sequenza che segue. Se la didascalia presa in considerazione dichiarasse che "Pinocchio incontra *gli assassini smascherati* che lo convincono che le monete seppellite possano crescere in alberi di soldi", è ovvio che l'ipotesi non troverebbe conferma. Se invece la didascalia informasse che "Pinocchio incontra *il Gatto e la Volpe* che lo convincono che le monete seppellite possano crescere in alberi di soldi", può anche darsi che la mia ipotesi risulterebbe più probabile.

<sup>129</sup> (Laura, 1994)

<sup>130</sup> (Collodi, 1883; cap. XIV: 65)

<sup>131</sup> (*ibid*; cap. XVIII: 86)



camuffature di una medesima voce, che al limite potrebbe essere quella dell'autore o, forse più esattamente, di un anonimo soggetto astratto, che è il super-ego morale del racconto" (Asor Rosa, 1995: 901). A differenza degli altri animali parlanti, il Grillo riappare in tutto il romanzo.<sup>132</sup> Tolta questa voce ammonitrice dell'universo di Pinocchio, il film manca di una delle caratteristiche fondamentali del romanzo: l'aspetto didattico e moralistico.

La versione cinematografica delle *Avventure di Pinocchio* non mira ad istruire i giovani italiani, ma è un film fantastica che racconta una storia d'avventura. L'eliminazione e cambiamento dei personaggi ha allora abbreviato la storia e modificato il genere dell'opera modello, adattandoli meglio al pubblico *target*, che era costituito sia da ragazzi che da adulti.

L'aspetto fantastico è presente anche nel romanzo, ma non è l'unica sua caratteristica. Asor Rosa ha evidenziato che sui livelli dei personaggi, delle azioni e della struttura spaziale e temporale, ci sono due modalità rappresentative diverse, una realistica e una fantastica, e che queste modalità si saldano con la massima naturalezza e facilità (*ibid*). Nel romanzo il mondo realistico e il mondo fantastico si uniscono in uno, particolarissimo e molto collodiano: "questo mondo è al confine tra umano e soprannaturale, come accade anche nella fiaba tradizionale, ma l'elemento soprannaturale, il tratto di inverisimiglianza fantastica, che caratterizza la fiaba, è da lui permanentemente radicato nella materialità e nella corporalità del mondo reale, diversamente da quanto accade il più delle volte nella fiaba e soprattutto, ovviamente, nella fiaba di magia" (*ibid*: 908). Anche la tipica fiaba tradizionale è inserita nel romanzo, ma si trova limitata all'incipit del *Pinocchio 2*, "l'unico punto", secondo Asor Rosa, "in cui la Fata si comporta in modo tutto scontato", probabilmente perché "il Collodi, nel ricominciare dopo la lunga interruzione, si sente spinto a battere una strada più convenzionale" (*ibid*: 907). Nel film, invece, i "salti" fra il reale e il fantastico sono più misurati e precisati; sono messi in atto come interruzioni magiche del mondo reale e realizzati grazie a trucchi melissiani. Il film non ripete, dunque, la "struttura di compromesso" e l'ambiguità su cui si basano *Le avventure di Pinocchio*. *Pinocchio* è in dialogo non soltanto con il romanzo di Collodi, ma anche con la tradizione fiabesca "convenzionale".

L'oscillazione fra le due modalità temporali, caratteristica del romanzo, è presente anche nel film, anche se non molto marcata. La dimensione non realistica del tempo è rintracciabile nell'intervallo temporale che serve per raggiungere il Paese degli indiani; ci vogliono 99 giorni di nuoto per arrivarci, un arco temporale preciso, ma irreali. La

---

<sup>132</sup> Il Grillo parlante è presente (in varie forme) o denominato nei capp. IV, V, VII, XII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XXXVI.

disposizione degli eventi nel film è sempre lineare e realistica; vi sono dei salti in avanti per sintetizzare la storia, ma non vi sono salti in dietro, *flashbacks* o ripetizione dello stesso evento.

Nel film la storia si svolge in varie fasi del giorno, e i tempi sono marcati o attraverso i comportamenti dei personaggi (è per esempio logico che è giorno quando Pinocchio si sveglia all'asilo), con l'aiuto delle didascalie, o tramite la colorazione della pellicola. Come nel libro, le azioni più drammatiche si svolgono spesso durante la notte, ma con due eccezioni importanti: è giorno quando la Balena caccia e inghiotte il burattino, e quando scoppia la guerra tra gli indiani e i soldati canadesi. È invece notte quando i piedi di Pinocchio prendono fuoco, quando i ladri tentano il furto alla fattoria e impiccano Pinocchio, quando il Gatto e la Volpe rubano le monete seminate, e quando Pinocchio scappa dalla prigione, dal campo degli indiani e da casa per incontrare Lucignolo.

Il tempo nel film è a volte usato in modo simbolico. Nell'ideologia cristiana la luce è il simbolo della salvezza e della vita, mentre il buio, appartenente alle forze oscure, è connesso al perdersi, al peccato e alla morte. I punti d'incrocio tra giorno e notte sono di conseguenza possibili metafore di un'oscillazione dell'equilibrio fra il Bene e il Male, e sono percettibili come le soglie dei due mondi dicotomi. Nella mitologia settentrionale i fantasmi e vampiri si svegliavano appunto a mezzanotte per governare i loro regni oscuri, le principesse trasformate riprendono l'aspetto proprio, e gli animali stregati iniziano a parlare. All'alba ballano gli elfi finché i primi raggi del sole non fanno sparire il mondo dei troll e le creature magiche. In *Pinocchio* la Fata appare per la prima volta appunto all'alba, trova lo sfortunato burattino e lo salva dalla morte. Pinocchio si salva una seconda volta quando, con la prima luce del mattino, riesce ad entrare nel campo dei soldati canadesi. È pure all'alba che fa conoscenza con il Paese dei balocchi, ma questa volta la via di salvezza non c'è: l'aurora conclude la notte malefica solo per far emergere un paese straordinario e stregato. Il viaggio nel paese dove si gioca sempre, inizia proprio a mezzanotte.

Al contrario di ciò che accade nel romanzo, il buio del film non è accompagnato da tempeste, lampi e tuoni. Ciononostante, la tematica della morte è ripresa anche nel film, dove Pinocchio si imbatte due volte con il pericolo di essere ucciso nel buio (l'impiccagione nel bosco e l'inseguimento degli indiani) e la sua impiccagione è descritta brutalmente realistico. Asor Rosa, in un approccio psico-analitico al romanzo, tenta di stabilire una connessione fra la "ossessione mortuaria" e Carlo Collodi stesso:

Carlo Collodi sembra perseguitato da una vera e propria ossessione mortuaria, che egli riversa continuamente nelle avventure del suo burattino" (Asor Rosa, 1995: 929).

Non possono essere sottovalutati o accantonati nella costruzione del personaggio Pinocchio questo elemento del buio, della "notturnità", e il terrore dell'oscurità, che accompagna il rapporto di qualsiasi bambino con le tenebre primordiali. Collodi di questo doveva sapere qualcosa [...] Evidentemente, come accade in tutti temperamenti estroversi, ironici, dissacratori, c'è un versante del carattere collodiano che dà sull'umor nero, la "melancolia", il ripiegamento e la depressione. Insomma, un Collodi saturnico accanto - o dentro - un Collodi motteggiatore e teatrante, macchiettista e "freddurista". Tutto ciò confina, come è noto, con la perversione e la perversione, com'è noto, alimenta, più facilmente di una qualsivoglia "normalità" (ammetto che esista), stati fantastici e allucinatorii (*ibid*: 946).

Penso che si possa trovare una spiegazione della tematica della morte senza mettere le etichette "pervertito" e "depresso" su Lorenzini; una semplice ricerca nella tradizione popolare e nella produzione del romanzo *feuilleton* precedente potrebbe rivelare delle affinità interessanti. Il romanzo a puntate aveva legami stretti con il romanzo nero e gotico, e sfruttava "quella specie di curiosità morbosa che suscitano talvolta gli spettacoli terrificanti".<sup>133</sup> Renato Palazzi riconosce l'influsso della commedia dell'arte, più specificamente di Pulcinella, nelle *Avventure di Pinocchio* e nel "senso della morte che incombe sull'intera vicenda, quel ricorrente taglio "nero", quel via vai di bare ed assassini, da grottesco o da farsa macabra" (Palazzi, 1982: 10).

## 6.2 I luoghi dialogici

### 6.2.1 L'attore

Nell'esame dei personaggi di *Pinocchio* in confronto ai loro antecedenti delle *Avventure di Pinocchio* la mia prima osservazione è che la vasta gamma di creature fantastiche e realistiche è stata ridotta drasticamente. Gli animali parlanti, che nel romanzo intervengono per ammonire o aiutare il burattino, non vi sono più. La riduzione del sistema degli animali ha fatto rafforzare tali funzioni della Fata, trasformandola in una figura diversa della sua "sorella" del romanzo. Il Grillo parlante, il Serpente con la coda fumante, il mostro verde, i conigli neri, la Lumaca e i loro simili sono personaggi importanti del romanzo non

---

<sup>133</sup> Eugène Sue (1965): *I misteri di Parigi*, Casini, Firenze (vol. 1: 4) cit. in Colombo, 1998: 50.

soltanto perché fungono da ammonitori o aiutanti, ma anche perché aprono le porte alla fantasia consentendo alle avventure di Pinocchio di prendere strade imprevedute e affascinanti. Forse che la loro eliminazione fosse risentita e abbia spinto il regista ad andare oltre delle descrizioni del romanzo quando ha popolato Acchiappacitrulli con tutti quelli animali antropomorfi?<sup>134</sup>

La Fata del film, rimasta l'unica speranza di salvezza per il nostro piccolo eroe, è una tipica fata di favola, sempre sorridente e bella, mentre la Fata del romanzo è misteriosa e ha tante apparizioni diverse: "la bella Bambina si trasformerà ora in fata, ora in capretta, ora in mamma, ora in sorellina, mutevole ectoplasma senza identità stabile e precisa, il cui solo denominatore costante resta quell'aura azzurra che porta sempre con sé, quell'alone cromatico di segno esclusivamente emotivo" (Palazzi, 1982: 10). Nel film il suo attributo è invece la bacchetta; l'aura azzurra non è trasportata alla pellicola tramite colorazione, il colore azzurro qui significa "notte". Palazzi rivela anche dei lati scuri della fatina:

La Fata, spirito o demone non sempre così dolce e gentile, anch'essa è pronta a trasformarsi in capretta, si circonda di lumache, cani-lacché e conigli neri, e dimostra più volte di esercitare poteri magici su vari animali: e questi poteri, secondo un principio fondamentale della magia, sembrano derivarle proprio da un'enigmatica, fantastica contiguità (*ibid.*: 12).

Ricordiamo che il primo incontro fra Pinocchio e la Fata non fu molto cordiale, anzi, poteva essere un sinistro scenario di una novella gotica: lei, in forma di una bambina defunta, aspetta il proprio funerale, lui cerca invece disperatamente di fuggire dai suoi inseguitori e di tenersi in vita. La Bambina che parla dall'oltretomba non ha nessun'intenzione di salvare il burattino, e neanche l'autore gli mostrava pietà: intendeva invece finire la storia di Pinocchio là, senza fare alla Fata nemmeno un'azione di benevolenza. La trasformazione della cattiva Bambina in una fata generosa e materna è allora il risultato dell'"emergenza narrativa" causata dall'impensata continuazione del *feuilleton*. La Fata di Collodi continua però a mostrarsi capricciosa nelle puntate seguenti: lascia aspettare tutta la notte sotto la casa l'affamato e stanco burattino per poi offrirgli pane "di gesso, un pollastro di cartone e le quattro albicocche di alabastro, colorite al naturale"<sup>135</sup> (Asor Rosa, 1995). Nel film la Fata è un personaggio piatto e uniforme; non è più la Fata di Collodi, ma è una figura fiabesca presa dalla cultura

---

<sup>134</sup> Manzoli e Menarini ritengono che il film si ispirasse dalle illustrazioni di Attilio Mussino, pubblicate da Bemporad proprio nel 1911. Nelle illustrazioni precedenti di Ugo Fleres (*Giornale dei bambini*, 1881), di Enrico Mazzanti (Paggi, 1883) e di Carlo Chiostrì (Bemporad, 1901), i cittadini di Acchiappacitrulli sono animali realistici (Manzoli/Menarini, 1997).

<sup>135</sup> (Collodi, 1883; cap. XXXIX: 161)

popolare tramite un processo di dialogismo interdiscorsivo. La Fata in *Pinocchio*, essa ammonitrice o aiutante, ha una capacità importante: si può materializzare dal nulla e può sparire senza una traccia, un dono magico che viene celebrato parecchie volte tramite trucchi e effetti speciali. Nel romanzo accade il contrario: l'elemento soprannaturale è invece più nascosto, è "permanentemente radicato nella materialità e nella corporalità del mondo reale" (*ibid*: 908).

Un'altra trasformazione di un personaggio del romanzo la troviamo nel caso del Pesce-cane, che è diventato una balena. Siamo di fronte ad una trasposizione di associazioni, non di una traduzione letterale. I cineasti hanno cercato di visualizzare l'essenza del personaggio Pesce-cane, che non sta nella sua appartenenza alla sottoclasse degli Squaloidei, ma nell'essere un gigantesco e pericoloso mostro acquatico.<sup>136</sup> L'influenza di *Moby Dick, or the Whale* (Herman Melville) è palese, e viene identificata da tutti coloro che hanno descritto il film, mentre Manzoli e Menarini spiegano la trasformazione anche in termini psicanalitici.<sup>137</sup> Asor Rosa vede gli antecedenti del Pesce-cane nella storia di Giona, in Luciano di Samosata, e soprattutto nei *Cinque canti* di Ludovico Ariosto, con quali *Le avventure di Pinocchio* si lega strettamente con un filo intertestuale.<sup>138</sup> Le loro voci echeggiano poi dal romanzo al *Pinocchio* di Antamoro.

Cosa succede quando Pinocchio stesso approda al cinema? Vediamo prima qual è il suo *identikit* nel romanzo: È un modesto pezzo di legno, in apparenza adatto a riscaldare la minestra o ad essere trasformato in una gamba da tavolino, ma nasconde in sé il "principio vitale" di Pinocchio.<sup>139</sup> Egli rivela il suo carattere capriccioso ancora prima che la sua forma è stata definita dal falegname Geppetto, che nel pezzo da catasta trova un burattino già pronto per esplorare il mondo. Sarà un tipo di cladogenesi che ha fatto evolvere l'albero del genere Pino in questo fantoccio inconsueto? Il corpo di Pinocchio ha preservato una caratteristica dei piante (in situazioni particolarmente emozionanti gli cresce il naso), ma viene riconosciuto o come burattino o come ragazzino a seconda dei casi e delle situazioni in cui si trova. Il protagonista delle *Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* non è però "un burattino e/o

---

<sup>136</sup> Lo stesso atteggiamento è rintracciabile nelle illustrazioni di Enrico Mazzanti, dove il Delfino (cap. XXIV: 121) e il Pesce-cane (capp. XXXIV: 205, XXXV: 216) non sono ritratti in modo realistico, ma come mostri marini.

<sup>137</sup> "Secondo una delle ipotesi più accreditate, nel ventre del grande pesce a Pinocchio è inflitta un'esperienza fetale: Il pesce-cane appare come una versione infinitamente fonda della madre, qualcosa di casualmente gravido, gestante degli abissi, bocca divorante navi e vegliardi e burattini, orifizio che, negli stessi singulti della decadenza, assonnatamente genera. Chiaro che una balena è animale più adatto a svolgere questa funzione del pesce-cane, ed è curioso notare come l'immaginazione collettiva, appropriandosi di una storia e facendone mito, sia rapida e precisa nel correggere le "imperfezioni" dell'autore (esautorato)" (Manzoli/Menarini, 1997).

<sup>138</sup> La citazione di Ariosto è stata identificata da Vittorio Frosini nel 1971 (Asor Rosa, 1995).

<sup>139</sup> (*ibid*: 933)

un ragazzo, ma un burattino-ragazzo, o forse piuttosto un ragazzo-burattino".<sup>140</sup> Pinocchio è piccolo e leggero, ha un'età difficilmente determinabile, porta un "vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d'albero e un berrettino di midolla di pane".<sup>141</sup> Tratti particolari: ha capelli dipinti, è senza orecchie, e ha il vizio di mentire per salvaguardarsi da situazioni spiacevoli.

Secondo Asor Rosa la doppia natura del protagonista è un'importante chiave di lettura:

La metafora pedagogica è trasparente: nel burattino si può riconoscere qualsiasi ragazzino, che, per indisciplina, insofferenza, svogliatezza e predisposizione illimitata all'immaginario, si rifiuta di crescere e di diventare uomo [...] Se è vero che il burattino nasconde un bambino, che deve essere persuaso a diventare un uomo, e se è vero che la dura corazza lignea è metafora della resistenza che qualsiasi bambino oppone a qualsiasi processo di educazione, allora, per la proprietà transitiva che congiunge ogni procedura di tipo logico, se ne deve concludere che ciò che Pinocchio deve combattere e superare è il bambino che è in lui, che ciò che è di ostacolo alla sua trasformazione in ragazzo e quindi in un uomo è una sviluppatissima, quasi indomabile vocazione infantile presente nel protagonista (*ibid.*: 928).

Le osservazioni di Asor Rosa sono molto interessanti, e colgono in sé sia una descrizione accurata del personaggio, sia una comprensione delle intenzioni e delle strategie dell'autore.<sup>142</sup> Per Asor Rosa Pinocchio è un bambino nascosto in un burattino con gambe. È un tipo energico con dei poteri fisici straordinari, ma sente anche la sofferenza (e il piacere), si può ammalare (ma guarisce prestissimo), ha fame e sete, si stanca e ha bisogno di riposo. Renato Palazzi vede invece Pinocchio come un parente dei tipi fissi del teatro popolare:

Arlecchinesca e pulcinellesca, quando non addirittura direttamente ispirata dal "mal de la loa" ruzantiano, la fame atavica da cui Pinocchio sembra perennemente tormentato, il sogno ossessivo e ricorrente del cibo, la sua prefigurazione fantastica e alienante, che richiama alla memoria sin troppo celebri "lazzi" (Palazzi, 1982: 10).

---

<sup>140</sup> (*ibid.*: 907)

<sup>141</sup> (Collodi, 1883; cap. VIII: 36)

<sup>142</sup> Trovo invece un punto debole nell'analisi della natura burattinesca di Pinocchio: per trovare una definizione di "burattino", Asor Rosa non si rivolge alla storia del teatro popolare italiana, ma consulta invece un dizionario e dichiara che Pinocchio non è il tipo fantoccio tirato da fili ("Burattino" è definito "fantoccio, con la testa di legno, coperto da un ampio vestito aperto verso il basso, in cui viene introdotta la mano del burattinaio, che con la dita, muove le braccia e la testa"), (Asor Rosa, 1995: 908). Esiste però forme intermedie dei due fantocci: "Un burattino" con le gambe non è una assurdità. Ricordiamo infatti che tra i Comici dell'Arte nel Cinquecento esisteva una simile maschera e alla Biblioteca nazionale di Firenze è custodito un antico copione a lui intestato: *Le avventure di Burattino* (Monaco, 1982: 7). I termini "burattino" e "marionette" sono a volte applicati liberamente su fantocci con e senza fili. Forse anche Collodi avesse fatto confusione fra loro, come sostengono Palazzi e Calendoli (Palazzi, 1982: 10. Calendoli, 1994).

Palazzi riconosce le maschere della commedia dell'arte anche nella gestualità, nella "istintiva disponibilità alla corsa e alla capriola, all'acrobazia e allo sberleffo" di Pinocchio, e nella "sua innata tendenza all'insofferenza e al rifiuto che si esprimono, più che in aperta ribellione ai codici comportamentali prefissati, in un'eterna predisposizione alla trasgressione e al disadattamento" (*ibid*).

Asor Rosa descrive la genesi di Pinocchio come una commedia delle "parti" umani, che si animano l'una dopo l'altra ancora prima del completamento della fabbricazione (Asor Rosa, 1995). Questo gioco burlesco, oltre ad essere divertente, introduce il protagonista del *feuilleton* ai lettori e gli fa capire chi è. La strategia è ripresa nel film, ma con un'aggiunta importante: nell'*incipit* dove Pinocchio e Geppetto si presentano per inaugurare lo spettacolo, il burattino appare prima che sia descritta la sua nascita. La sequenza che mostra la fabbricazione del burattino segue subito dopo. È una descrizione lunga che viene prolungata ulteriormente con la didascalia n. 3 (*...e lavora, lavora...*), la quale indica quanto era importante mostrare la doppia natura di Pinocchio e come la sua natura vegetale si umanizza tramite un gioco dei parti del corpo umano. Le immagini ci presentano il protagonista nelle varie fasi della sua realizzazione: prima come ciocco accanto alla pentola, poi negli stati intermedi (con il viso legnoso sotto l'attrezzatura del falegname; con capo umano, braccio legnoso e corpo ancora non definito; come burattino compiuto ma ancora non tutto vestito e dipinto), e alla fine come il burattino che abbiamo già incontrato nel paratesto del film.

Il carattere vegetale del corpo è precisato nei punti di congiungimento delle gambe, che sembrano essere di legno (difatti prendono fuoco quando il burattino le riscalda sopra le braci, e vengono poi ricostruite da Geppetto). Il corpo di Pinocchio è anche agile e snello, quasi super-umano poiché sopravvive l'impiccagione (con l'aiuto della Fata) e attraversa l'Atlantico su una palla di cannone senza problemi. Ha tanta energia (corre, salta, nuota 99 giorni senza fermarsi), e, come nel romanzo, è un ragazzo sensibile che esprime le sue emozioni in modo palese: quando è addolorato, il pianto è espresso con tutto il corpo (p.e. nella 36<sup>a</sup> sequenza), egli esprime la gioia saltellando entusiasticamente (p.e. nella 59<sup>a</sup> sequenza) e il ribrezzo, la sorpresa e la rabbia con una mimica veramente fenomenale! (p.e. la 22<sup>a</sup> sequenza). Il nasone di Pinocchio non cresce nel film, ma ciononostante è riconosciuto come il marchio d'origine più importante di Pinocchio.

L'ottima recitazione di Ferdinand Guillaume porta avanti le fantastiche avventure di Pinocchio, e dà profondità e multiformità al protagonista. Il comico ha evidentemente studiato la gestualità e i movimenti dei pupazzi e burattini per interpretare Pinocchio: le mani e le gambe del protagonista fanno mosse ampie e brusche come se fossero davvero diritte da fili.



Un richiamo più palese alla commedia dell'arte è presente nella recitazione di Augusto Mastripietri (Geppetto), che in due occasioni imita in modo scherzoso i mossi tipici dei burattini (nella 2<sup>a</sup> e nella 59<sup>a</sup> sequenza). La rappresentazione dei burattini del teatro (dalla 43<sup>a</sup> alla 47<sup>a</sup> sequenza) è invece un richiamo interdiscorsivo esplicito della recitazione della commedia dell'arte, e crea la figura dialogica riconfigurazionale (v. cap. 4.4).

È probabile che Guillaume abbia studiato non soltanto la gestualità della commedia dell'arte e le descrizioni di Pinocchio nel romanzo di Collodi, ma anche le illustrazioni di E. Mazzanti: il burattino in alcuni delle illustrazioni ha forte affinità con il personaggio cinematografico.<sup>143</sup> Manzoli e Menarini trovano invece somiglianze fra il Pinocchio del film e il burattino delle illustrazioni di Attilio Mussino (pubblicate proprio nel 1911), e ipotizzano "un'operazione combinata, un tentativo di utilizzare il personaggio in chiave "multimediale" fra cinema, letteratura e illustrazione, con la Cines e Bemporad che cercano di sfruttare reciprocamente la forza di questo marchio-Pinocchio che deve essere immediatamente riconoscibile e perciò fissato in un aspetto stabile" (Manzoli/Menarini: 1997). Oltre alle somiglianze fra i due personaggi e i vestiti, vi è affinità nell'organizzazione spaziale nella scena del tribunale di Acchiappacitrulli: anche Mussino usa il naso di Pinocchio per costruire un asse verticale simile a quello descritto nel cap. 5.2.3.

I movimenti burattineschi di Pinocchio e il fatto che il suo interprete ha 22 anni, fanno sì che il Pinocchio cinematografico ha più affinità con una marionetta che un bambino. Pinocchio viene anche raffigurato come un eroe del *western*, e in una descrizione dell'*outlaw* ritroviamo alcune delle caratteristiche del "ragazzo-burattino":

L'*outlaw* [...] esprime le aspirazioni dell'individuo e le inedite esigenze della gioventù; si incarna nell'avventuriero, nell'esploratore, nel pistolero e nel solitario [...] egli sta per quella parte dell'immaginazione americana che dà valore alla volontà di autodeterminarsi e alla libertà degli impicci (Casetti/de Chio: 1994: 174).

Il socievole e affettuoso Pinocchio non è certamente un pistolero solitario, ma le altre caratteristiche gli stanno abbastanza bene: sia Pinocchio sia l'*outlaw* americano può essere

---

<sup>143</sup> L'illustrazione nel cap. XXII (p. 108) mostra il Pinocchio-cane che avverte del tentato furto, ritroviamo nella 12<sup>a</sup> sequenza: ciò che mi colpisce è che in tutte e due casi Pinocchio, in piedi, si tira avanti a tal punto che la corda al suo collo diventa strettissima e che il corpo si china verso terra. Tutta l'espressività e l'intensità del disegno è concentrata in questo movimento - l'artista non ha disegnato altri personaggi o elementi drammatici. Nel film la drammaticità è rafforzata dal buio e dall'azione che si sta svolgendo, ma le posizioni di Pinocchio e l'organizzazione dello spazio e dell'ambiente sono uguali all'illustrazione di Mazzanti. L'illustrazione del cap. XXXI (p. 178) ha catturato un modo tipico del personaggio di mostrare affetto: con un abbraccio "da distanza" i corpi formano una piramide (i piedi e i petti sono distanti gli uni dagli altri, mentre le guance si toccano), posizione rintracciabile nella 1<sup>a</sup>, nella 13<sup>a</sup>, nella 15<sup>a</sup> e nella 37<sup>a</sup> sequenza del film.

descritto come un "ragazzino che si rifiuta di crescere e diventare uomo". Il Pinocchio eroe del *western* è allora una realizzazione di un lato del carattere già esistente nel Pinocchio di Collodi.

Il Pinocchio cinematografico ha anche delle caratteristiche che non hanno origine nel romanzo, ma che sono proprie del suo interprete. Comand ha identificato l'attore, e soprattutto lo star, come un fonte per il processo dialogico; posizione analitica condivisa da Stam:

In the cinema the performer also brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles (Stam, 2000: 60).

Bisogna allora chiedersi chi è l'uomo nei panni di Pinocchio. Ferdinand Guillaume (1887-1977) era d'origine francese. Nacque a Bayonne durante una tournée del circo della famiglia e cresceva nel mondo della varietà, dove faceva l'acrobata, l'equilibrista, il saltatore, il cavallerizzo e il musicista (con il fratello faceva acrobazie incredibili, come il salto mortale mentre suonava il violino!). Fu scoperto da Antamoro della Cines nel 1908 e fece in seguito numerosi filmini di acrobazie e gag. La carriera cinematografica iniziò in maniera vera e propria nel 1910 con il personaggio di Tontolini, che diventò Polidor quando Guillaume iniziò a lavorare per Pasquali Film di Torino. Guillaume portava con sé la prassi circense di collaborare con i familiari: erano star del cinema muto anche sua moglie, Matilde, suo fratello Natale e la moglie di Natale, Lea Giunchi (che fa la Fata in *Pinocchio*). Ferdinand recitò in numerosissime commedie come il buffone Polidor, fece l'autore, lo sceneggiatore, il regista, il produttore cinematografico e il direttore di teatro. Aveva una carriera lunga e collaborò anche con Fellini: in *Le notti di Cabiria* (1957) fa il prete, e in *La dolce vita* (1960) fa il clown musicale (Marlia, 1997 e Mosconi, 2000)<sup>144</sup>.

Guillaume aveva allora una competenza circense da una vita e la portava con sé al cinema (o come avrebbe detto Comand, aveva una valenza dialogica che riversava in *Pinocchio*, e il testo assumeva di conseguenza un *surplus* semantico). Boledi e Pavesi hanno identificano le varie maschere di Guillaume nel film:

---

<sup>144</sup> Non è soltanto Fellini di aver citato e onorato il divo cinematografico Ferdinand Guillaume: durante la visione del *Pinocchio* di Roberto Benigni (2002) mi è colpito come la recitazione di Benigni somigliava a quella di Guillaume. Pensavo che magari Benigni lo avesse usato come modello, un'ipotesi che è stata confermata da Stefano Bartezzaghi, presente sul set del film di Benigni. La presenza di Guillaume nella *Dolce vita* è esempio dell'intertestualità della celebrità in cui "la presenza di una celebrità della televisione o di un famoso intellettuale evoca un genere un ambiente culturale" (Comand, 2001: 49).

Antamoro rappresenta l'appropriazione di una maschera (Pinocchio) da parte di un'altra maschera (Polidor). Un'osmosi che il *Pinocchio* del mille-novecentoundici ci ricorda più volte: dall'esordio "teatrale" in cui si presenta al pubblico Polidor-Pinocchio rimarcando la messa in scena delle due maschere, alla sequenza dello specchio d'acqua nel paese dei balocchi in cui la maschera di Polidor-Pinocchio, deformata e ribaltata, si radoppia certificando per l'ennesima volta il gioco delle parti. È un equilibrio incerto, eppure perfettamente riuscito. Il Pinocchio-Polidor o Polidor-Pinocchio è una maschera inconsueta, se mantiene i tratti giocosi dell'infanzia; è altresì vero che li cuce su un corpo e un volto di uomo maturo. D'altra parte ciò non pregiudica la riuscita del travestimento ma ne accentua anzi gli aspetti grotteschi, come già accade in certe comiche polidoriane basate sul regresso all'infanzia (si vede ad esempio *Polidor ritorna scolaro*, con il nostro eroe costretto a tornare sui banchi di scuola da una moglie tirannica) o su farsistici mascheramenti (*Polidor apache*, *Polidor cambia sesso...*). Così come nel *Pinocchio*, va qui in scena una sorta di travestimento "trasparente" - di cui nasce anzi il meccanismo del gag - . Polidor assume cioè diverse sembianze, appropriandosi via via di alcuni ruoli tipizzati ma lasciando trasparire, in filigrana, i tratti caratteristici della *prima* maschera (Polidor stesso, immediatamente riconoscibile per tratti somatici, postura, mimica facciale...) (Boledi/Pavesi, 2000: 71).

Boledi e Pavesi evidenziano come le maschere di Polidor arricchiscono e mutuano il testo di base, che "non è stato utilizzato come un pre-testo per altre narrazioni ma come un'icona su cui far convergere un mondo espressivo" (*ibid*: 70). Gli studiosi trovano in *Pinocchio* una conferma della "disposizione intertestuale del cinema muto italiano e in particolare del genere comico [che tende] ad assorbire, ricontestualizzandoli, stimoli provenienti dai contesti più disparati" (*ibid*: 71).

Il Pinocchio di Antamoro ha allora maschere sopra altre maschere, che si sono inserite tramite processi dialogici; interdiscorsivo per la tradizione del circo e della commedia dell'arte, intertestuale per *Le avventure di Pinocchio* e i film precedenti di Polidor. Accanto alle letture di Pinocchio come bambino e come maschera della commedia dell'arte, è allora plausibile considerare Pinocchio come un clown. Possiamo dire che il burattino, come i primi comici del cinema francese e italiano, è un "augusto", un pasticcione e una vittima - quello che prende gli schiaffi. Pinocchio si ribella però anche a questo ruolo, e alla fine delle avventure porta l'ultima sua maschera: quella del "ragazzo per bene".

## 6.2.2 L'ambiente

*Pinocchio*, essendo una trasposizione cinematografica delle *Avventure di Pinocchio*, è in un rapporto onnitestuale con il romanzo, e riporta la maggior parte degli ambienti collodiani alla propria narrazione. Alcuni luoghi, come l'Isola delle Api industriali e il circo, sono stati eliminati, mentre gli ambienti principali sono presentati nel film sotto i loro nomi originali.

Il Paese degli indiani, località delle avventure più eroiche del film, porta un nome sconosciuto per i lettori delle *Avventure di Pinocchio*. Manzoli e Menarini, cercando di "comprendere in che modo si sia potuta concepire una versione tanta bizzarra del romanzo di Collodi", sostengono che "non si tratta di mettere in luce una serie di varianti rispetto al referente letterario [...]: molto semplicemente, si tratta di capire come mai il film sia stato concepito in questa maniera" (Manzoli/Menarini, 1997). È vero che non ci sono degli indiani nelle *Avventure di Pinocchio*, ma secondo me, la sequenza *western* in *Pinocchio* non è così bizzarra come possa sembrare inizialmente. La sorprendente deviazione al Paese degli Indiani non è per niente tutta inventata da Antamoro e Guillaume, perché esiste già come un possibile svolgimento narrativo nel romanzo. Di fatti il Colombo rivela a Pinocchio che Geppetto si è costruito una barchetta per attraversare l'Oceano e cercare Pinocchio nel nuovo mondo:

Si fabbricava da sè una piccola barchetta per traversare l'Oceano. Quel pover'uomo sono più di quattro mesi che gira per il mondo in cerca di te: e non avendoti potuto mai trovare, ora si è messo in capo di cercarti nei paesi lontani del nuovo mondo (Cap. XXIII: 114).

Per rendere il film più avventuroso ed esotico, il regista di *Pinocchio* ha allora sviluppato il motivo del viaggio al nuovo mondo (dunque in America), e nella "parentesi *western*" vi sono alcuni degli elementi tipici di questo genere cinematografico: indiani selvaggi che minacciano l'ordine vengono eliminati da bianchi soldati coraggiosi. Gli indiani in *Pinocchio* sono violenti e selvatici, ingenui e superstiziosi; non è un caso che sono gli unici a stupirsi della natura vegetale di Pinocchio.<sup>145</sup> Le descrizioni del campo degli indiani, degli indiani stessi e dei loro avversari, rappresentano degli stereotipi, formatosi dalla mitizzazione dell'incontro tra Colombo e gli indiani, e confermati tramite la produzione letteraria. Siamo allora di fronte ad un dialogismo interdiscorsivo che trasmette certi atteggiamenti culturali

---

<sup>145</sup> Cfr. la didascalia n. 35: (*Pinocchio che era di legno è creduto un mago e fatto capo degli Indiani*)

alle proprie espressioni artistiche, formando un genere letterario e cinematografico. I testi che incorporano in sé gli elementi interdiscorsivi, riaffermano l'ideologia della società, e, a loro volta citati, la trasmettono ad altri testi.<sup>146</sup>

Il mare che porta Pinocchio in America è un elemento importante anche nel romanzo. L'elemento liquido è stato analizzato attentamente da Asor Rosa, che conclude:

L'acqua è l'elemento in cui si tuffa per salvarsi, in cui si rigenera, in cui si ritrova il babbo perduto. La dimensione mitica del racconto ha qui preso il sopravvento su di un processo di localizzazione più ovvio e naturale. Tuttavia, questo non provoca nessuna tentazione di esotismo. L'accenno contenuto nelle parole del Colombo [...] non viene sviluppato. Le nuotate di Pinocchio sono tutte sotto la riva [...] (Asor Rosa, 1995: 905).

Abbiamo già visto come l'attrazione dell'esotismo si è invece realizzato in *Pinocchio*, perciò mi limito ad affermare che l'acqua rappresenta salvezza anche nel film: all'inizio è una vasca che salva il burattino,<sup>147</sup> più tardi è il vasto mare che lo porta in salvo dalla prigione.

L'ambiente del film è anche usato come luogo per autocitazione e per costruire un paratesto del film. Il teatro dei burattini con la banda e l'enunciatore entusiasta, fa pensare alla tradizione dello spettacolo popolare e il cinema ambulante, e può allora essere percepito come un'autocitazione cinematografica della propria storia e del contesto di fruizione.<sup>148</sup> Un gioco consistente nel rappresentare la struttura che rappresenta (il teatro), quelli che rappresentano (gli attori burattini), ciò che viene rappresentato (lo spettacolo) e chi ne costruisce il pubblico, è già presente nel romanzo:

Sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella, che bisticciavano fra di loro e, secondo il solito, minacciavano da un momento all'altro di scambiarsi un carico di schiaffi e di bastonate.

La platea, tutta attenta, si mandava a male dalle grandi risate, nel sentire il battibecco di quei due burattini, che gestivano e si trattavano d'ogni vitupero con tanta verità, come se fossero proprio due animali ragionevoli e due persone di questo mondo (cap. X: 41).

---

<sup>146</sup> Boledi e Pavesi hanno ritrovato la sequenza dello scontro fra gli indiani d'America e i rangers canadesi in un altro film comico degli anni Dieci: *Le avventure straordinarissime di Saturnio Farandola* di Marcel Fabre (Ambrosio, 1914) (Boledi/Pavesi, 2000). Fu realizzato un *Tontolini apache* (di soltanto 159 m) in dicembre del 1910 (Marlia, 1997), e un *Polidor apache* del 1912, tutte e due con Ferdinand Guillaume come protagonista.

<sup>147</sup> Cfr. la didascalia n. 6: (*Pinocchio se la scampa prendendo un bagno*)

<sup>148</sup> La descrizione del teatro in piazza corrisponde alle foto storiche in Bernardini (2001) e alle illustrazioni di Attilio Mussino per l'edizione delle *Avventure di Pinocchio* del 1911. Si veda: (Asor Rosa, 1995. Caraglio, 1989).

La "cornice enunciativa" (v. Comand in cap. 4.4) presente nel romanzo è riportata al film: gli spettatori storici di *Pinocchio*, seduti nella buia sala cinematografica, venivano a confronto con un contesto di ricezione quasi identico alla propria: il film fa vedere, in primo piano, il pubblico teatrale che guarda il palco illuminato dove recitano i burattini. Anche nel teatro sullo schermo fa buio, vi sono musica e gente che ride e chiacchiera, infatti sono questi gli elementi più visibile nella sequenza cinematografica. La macchina da presa è messa fra gli spettatori in modo che occupino la maggior parte dell'inquadratura, mentre Pinocchio e gli altri burattini si trovano nella profondità del campo e sono difficilmente distinguibile gli uni dagli altri. Per facilitare la lettura delle azioni sul palcoscenico, il regista l'ha illuminato bene lasciando il pubblico teatrale nel buio. L'organizzazione dello spazio e la figurativizzazione dello spettatore implicito indicano che i drammatici eventi sul palco non sono la cosa più importante in questa sequenza, ma che il regista invece abbia voluto esplicitare l'atto comunicativo.<sup>149</sup>

*Le avventure di Pinocchio* richiamano le tradizioni dello spettacolo popolare anche in altre occasioni: per introdurre l'episodio al circo, Collodi imita un cartellone pubblicitario e annuncia il debutto del "famoso ciuchino Pinocchio, detto La stella della danza".<sup>150</sup> Nel film tale sequenza non è riportata, ma qui l'ambiente teatrale è invece usato per la costruzione di un paratesto cinematografico. Le primissime immagini del film mostrano l'entrata dell'attore Ferdinand Guillaume sul palcoscenico dove il sipario è chiuso. L'attore saluta cordialmente gli spettatori cinematografici (noi) e poi il pubblico nel teatro (questa volta sono fuori campo), fa una piroetta all'indietro e si trasforma in Pinocchio.<sup>151</sup> L'incipit è analizzato da Manzoli e Menarini:

[...] più che una cornice o un preludio in senso stretto, potrebbe essere visto come una specie di "paratesto". Non potendo Guillaume e Mastripietri accompagnare ogni spettacolo, presentando il film al pubblico prima della sua proiezione vera e propria, trovano educato accompagnarlo ed introdurlo attraverso le proprie immagini filmiche, utilizzando però moduli ampiamente sperimentati nel Varietà, dove l'artista, prima del numero, si presenta o viene presentato al pubblico assieme allo spettacolo che andrà ad eseguire. (Manzoli/Menarini, 1997).

---

<sup>149</sup> Durante tutto il film vi sono interpellazioni che rompono la finzione e mettono in gioco la natura della comunicazione, ma l'intensa gesticolazione e gli sguardi rivolti alla macchina da presa servono soprattutto per facilitare la comprensione del film.

<sup>150</sup> (Collodi, 1883; cap. XXXIII: 192).

<sup>151</sup> Il gesto, che si ripete in altri film di Guillaume, è la "firma" dell'attore-autore (Manzoli/Menarini, 1997).

Prima di entrare nell'universo di finzione dietro il sipario, Pinocchio presenta anche Geppetto e segna agli spettatori cinematografici di aspettare e non andare via. Il rivolgersi al pubblico è anche fatto, in modo simmetrico, alla fine del film. Qui Pinocchio e Geppetto non sono sul palco, ma nella falegnameria trasformata in un soggiorno borghese. L'ambiente ha cambiato natura ancora una volta tramite un'iris, che lo trasforma in un tipo di quadro espositivo (sottolineato con la presentazione dei personaggi in figura media). Gli attori si rivolgono di nuovo al pubblico cinematografico con sguardi, gesti e battute decifrabili per chi sa leggere sulle labbra.

Le scene del film sono girate sia all'aria aperta (il 53%) sia al chiuso (il 47%), e la grande varietà di ambienti indica che la realizzazione del primo lungometraggio di Cines fu complessa, e che il progetto era ambizioso.<sup>152</sup> Il fatto che la maggior parte del film è stata girata all'aperto in località naturali non costruite per il film, crea una certa atmosfera di realismo, caratteristica che vale anche per alcune delle località interne.<sup>153</sup> Sulle strade e nella piazza del paesino si svolgono quelle che sembrano essere attività quotidiane: vediamo vecchi e giovani con carri e animali (asini, mucche, capre e cavalli), ragazzi che giocano, gente curiosa che si affaccia dai balconi, altri che fanno due chiacchiere durante una pausa di lavoro, le donne e le ragazzine che filano la lana e vendono frutta e ceramica al mercato, e gli eleganti signori con le loro dame che fanno una passeggiata nel sole fuori la scuola. Quando Pinocchio demolisce il mercato, le ragazzine corrono via spaventate ed eccitate, e un uomo furioso, con l'asciugamano al collo e il sapone in viso, è appena uscito dal negozio del barbiere per capire chi è il fracassone. Qualche volta i cittadini operosi, per esempio le donne e le ragazze davanti al Teatro dei Burattini, sono messi in primo piano in maniera espositiva, il quale indica che il realismo forse è un po' forzato. La messinscena di *Pinocchio* ha infatti dei tratti in comune con i quadri e le fotografie naturalistiche dell'Ottocento che danno un'immagine idealizzata dai contadini (tipicamente ritrattati in costumi folcloristici di festa

---

<sup>152</sup> Le località del film sono: in un teatro; nella falegnameria; sul viottolo fuori la falegnameria; in piazza; in una casa borghese (o in un negozio); fuori la scuola; al muro vicino alla scuola, nella campagna del contadino; in un albero, nella fattoria; in un bosco; su una strada; nella città Acchiappacitrulli; nel Campo dei miracoli; fuori e dentro la trattoria; nel tribunale; nella prigione; sulla spiaggia accanto alla prigione; sul mare; alla spiaggia del paese degli Indiani; nel ventre della Balena; nel campo degli indiani e dei soldati Canadesi; sulle colline; nella capanna dei burattini; sul palco e dietro la scena del teatro dei burattini; sul ponte fuori il paesino, nel Paese dei balocchi; all'asilo; in una stalla. Nonostante il vasto numero, le località delle prese potevano in realtà essere poche. Se osserviamo nitidamente le piazze e le strade urbane, vediamo che la posizione della macchina da presa è sempre diversa, il quale ci impedisce di capire se le sequenze fossero state girate nella stessa località o no. Il Campo dei miracoli, per esempio, può benissimo essere stato ambientato nel campo dove Pinocchio viene impiccato.

<sup>153</sup> Non ho fatto un paragone con foto dell'epoca, ma la fattoria, la stalla, l'inventario della falegnameria (poi trasformata in casa benestante) e i mobili della casa o bottega borghese (che Pinocchio disordina durante la fuga da casa) sembrano abbastanza autentici. Bernardini ha riportate foto autentiche delle fiere, teatri e cinema dell'epoca in (Bernardini, 2001).



mentre fanno il lavoro quotidiano, o, aggiunto un tocco di pathos, affrontando eroicamente la Morte o la solitudine della selvatica Natura). Se esaminiamo attentamente il film, vediamo che quasi tutte le donne del ceto basso indossano lo stesso costume folcloristico; una manifestazione visiva di un interdiscorsivismo che si attua fra sistemi espressivi diversi.

Ricordiamo che l'osservazione di Marlia circa il realismo nelle commedie italiane riguarda anche il genere d'avventura (v. cap. 2.6). Una volta definite le regole del mondo fantastico, tutti gli eventi si svolgevano in una cornice realistica.<sup>154</sup> Ritengo allora che il realismo in *Pinocchio* sia la continuazione della pratica cinematografica precedente, piuttosto che il risultato di una scelta basata sugli studi della struttura ambientale del romanzo. Le cupe sfumature realistiche che Asor Rosa ha trovato nelle *Avventure di Pinocchio* sono assenti nel film, che nonostante gli aspetti realistici, ci fornisce un prospetto idealizzato del paesino toscano. Il Pinocchio del film non affronta il freddo bestiale della "nottataccia d'inferno",<sup>155</sup> non conosce la miseria cruda e la fame da lupi: nel suo mondo la pentola sopra il fuoco è vera, non è un *trompe-l'oeil*, e Pinocchio ruba l' uva per divertirsi con i suoi compagni di classe, non perché era impossibile "reggersi ai morsi terribili della fame".<sup>156</sup> Il mondo realistico di *Pinocchio*, nonostante le sue impronte artificiose, è contrastato dagli ambienti fantastici e allegorici, ma le due sfere, che nel romanzo si mescolano in una, rimangono distinte, e i confini sono marcati con la magia della Fata o con azioni assai irreali (come il volo di Pinocchio sulla palla di cannone).

Il Paese dei balocchi, riconosciuto da Asor Rosa come una variante del mito del Paese di Bengodi, appartiene alla realtà non realistica del film e sembra essere la realizzazione dei sogni di Pinocchio e Lucignolo. Il burattino ignora però la presenza dei ragazzi asinini nella folla celebrativa, ma vedendo i disegni dei ciuchi e i ragazzi con orecchie da asino all'asilo, il dubbio cresce pure in lui. Il suo primo incontro con Acchiappacitrulli suscita inizialmente la stessa meraviglia e stupore, ma egli si rende presto conto della condizione pessima degli abitanti - poveri animali zoppicati che chiedono l'elemosina. Le immagini dei due ambienti corrispondono alle descrizioni nel romanzo<sup>157</sup> e, di conseguenza, anche alla morale esplicita,

---

<sup>154</sup> In *Pinocchio* questa osservazione è riconoscibile nella descrizione del Paese dei balocchi: la sequenza in piazza sembra essere girata nella stessa località usata per il mercato del paesino, e se avessimo tolto i quadri dalle pareti dell'asilo, sarebbe assomigliata ad una casa qualsiasi.

<sup>155</sup> Proprio questa espressione è centrale per il dibattito della natura delle varie edizioni delle *Avventure di Pinocchio*. Collodi la usava nel *Giornale per i bambini* e in tutte le edizioni pubblicate prima della morte, tranne quella del 1883, dove si tratta di una semplice "nottaccia d'inverno" (cap. VI: 26). La cosa particolare è che Pinocchio riprende la costruzione "nottata d'inferno" nel capitolo seguente (cap. VII: 30), e che questa descrizione è rimasta la stessa in tutte le edizioni (Asor Rosa, 1995: 892).

<sup>156</sup> (Collodi, 1883; cap. XX: 101)

<sup>157</sup> Ci sono delle differenze fra il romanzo e il film. Nel Paese dei balocchi del film vi sono anche ragazze e adulti nella folla celebrativa, il quale non accade nel libro. La descrizione nel libro (nei capp. XVIII e XXXI) fa

nel primo caso (i ragazzi che non studiano diventano stupidi come asini), e al messaggio allegorico nel secondo (la città rappresenta pericoli, non dà protezione o giustizia).

L'Acchiappacitrulli del film è però descritto con un tocco di spirito che nel romanzo è assente. Fa ridere che il cuoco dell'osteria è rappresentato come un porco, e che l'elefante (un cliente molto esotico!) inizialmente bevendo tutto contento da una botte, si innervosisce troppo per il caos suscitato da Pinocchio (fuori da sé avendo ritrovato il Gatto e la Volpe come eleganti signori), e lo prende letteralmente a botte, cacciandolo fuori dell'osteria. La rissa tra l'elefante e il burattino svela il gusto dell'epoca per lo *slapstick*<sup>158</sup> e la violenza. Lo stesso umor lo troviamo nel duello fra Pinocchio e il Capitano Fracassa, dove Pinocchio rompe tutte le regole della cavalleria tentando di buttare una sedia al rivale.<sup>159</sup> La severità, che solitamente caratterizza un tribunale, è messa in ridicolo tramite gli animali buffi che ne costituiscono la giuria (riconosciamo gli ospiti dell'osteria; l'elefante è ancora arrabbiato).<sup>160</sup> L'immagine degli animali antropomorfi a cavallo di cavalli veri, crea ugualmente uno scontro comico fra realismo e irrealtà, e l'esposizione, quasi surrealistica, dei topi morti e il teschio nella vetrina dell'osteria, suscita lo stesso effetto.<sup>161</sup>

Il dialogismo fra *Pinocchio* e *Le avventure di Pinocchio* si situa allora su vari livelli, dai più palesi, come la citazione degli ambienti nel romanzo, ai più sottili, come il gioco dei ruoli comunicativi e gli echi del surrealismo e dell'atteggiamento antiurbano di Collodi.

Possiamo anche percepire le tracce di un dialogismo intertestuale linguistico (fra *Pinocchio* e il romanzo di Collodi, e fra il film in questione e altri testi cinematografici precedenti) nella messinscena della sequenza del Teatro dei burattini, dove la "cornice enunciativa" inquadra un'autocitazione del contesto di fruizione cinematografica e teatrale. Si può anche dire che si tratta, in modo più generale, di un dialogismo interdiscorsivo con la tradizione teatrale. La stessa osservazione possiamo fare circa il richiamo al naturalismo della pittura ottocentesca e alla produzione cinematografica precedente, che si manifesta nell'organizzazione degli ambienti esterni di *Pinocchio*.

---

notare più il gioco dei ragazzi e l'insopportabile rumore che vi risulta, non il benvenuto ai nuovi arrivati, l'azione più importante nel film.

<sup>158</sup> *Slapstick*: "quel tipo di comicità immediata, priva di sottigliezza, basata su effetti assai rozzi e primordiali, riservata ad un pubblico prettamente popolare e di gusti semplici" (Marlia: 116).

<sup>159</sup> Per realizzare lo *slapstick* il regista ha modificato gli eventi descritti da Collodi: nel romanzo è la felice celebrazione dell'incontro fra Pinocchio e i suoi fratelli di legno che fa il burattinaio "prendere fuoco", mentre nel film, l'interruzione della commedia è causata dalla rissa.

<sup>160</sup> La scritta in scena sopra il giudice avrebbe avuto la stessa funzione di ridicolizzare.

<sup>161</sup> Vi è un aspetto del surrealismo anche nelle *Avventure di Pinocchio*: Asor Rosa ha trovato un eco delle "scritture automatiche" del surrealismo nei discorsi "detti tutti d'un fiato" di Pinocchio (Asor Rosa, 1995: 939).

### 6.2.3 Gli eventi e le trasformazioni

Il *tópos* dell'"inseguimento" (o della "corsa" o della "fuga"), centrale nelle *Avventure di Pinocchio*, è presente anche nel film. Un'osservazione di Asor Rosa circa il romanzo può infatti essere applicata direttamente sul film: "Non appena Pinocchio è "creato" e ha smesso di esercitare la serie iniziale delle sue "impertinenze" e monellerie a danno di Geppetto, non aspetta un solo momento ad esercitare tutta intera la sua libertà: infila la porta di casa e fugge [...]" (Asor Rosa, 1995: 911). Situazioni simili si ripetono infinite volte nel romanzo e nel film, perché "il burattino cerca d'allontanarsi il più rapidamente possibile da ogni pericolo o minaccia [...] Il medesimo dinamismo Pinocchio lo dimostra quando dalla terra passa all'acqua" (*ibid*: 912). Nel film Pinocchio scappa da casa e corre in piazza, scappa dal maestro di scuola, cerca di scappare dal contadino e dagli assassini, corre piangendo allontanandosi dal Campo dei miracoli, fugge nuotando dalla prigione e dalla Balena, scappa dagli indiani e dal terrificante Capitan Fracassa, tenta di evitare il bastone di Geppetto, si allontano assai velocemente da casa per incontrare Lucignolo, e, alla fine, essendo scampato da una vita asinina, corre a casa.

È interessante vedere che il grande *leitmotiv* collodiano ha un suo corrispondente nel film muto: "Fin dalle origini l'inseguimento si rivela uno dei più efficaci espedienti del cinema. La spiegazione è ovvia: se il cinema è movimento, che cosa meglio dell'inseguimento, ovvero movimento accelerato (cioè allo stato puro), si poteva prestare ad essere filmato?" (Marlia, 1997: 113). Il matrimonio fra *Le avventure di Pinocchio* e il cinema muto aveva allora ottime *chance* per essere felice.

Se esaminiamo attentamente il film, vediamo che vi possiamo rintracciare anche piccole particolarità ed eventi del romanzo. Ricordiamo l'episodio delle *Avventure di Pinocchio* dove un carabiniere improvvisamente interrompe una delle fughe del burattino:

Il carabiniere, senza punto smoversi, lo acciuffò pulitamente per il naso (era un nasone spropositato, che pareva fatto apposto per essere acchiappato dai carabinieri), e lo riconsegnò nelle proprie mani di Geppetto [...] (Collodi, 1883; cap. III:17).

L'esatta azione è ripetuta nel film, ma in un altro ambiente e da un personaggio diverso. L'immagine del nasone usato come maniglia è trasformata e riappare nella 9<sup>a</sup> sequenza del film, dove, invece del carabiniere, è un compagno di classe che "acchiappa" il "nasone spropositato", costringendo Pinocchio a chinarsi.

Altri eventi nel *Pinocchio*, non presenti nel romanzo, appaiono grazie a processi dialogici, sia interdiscorsivi sia intertestuali. Nella 39<sup>a</sup> sequenza un'acrobazia è tolta dallo spettacolo circense e inserita nel campo dei soldati canadesi per facilitare il ritorno di Pinocchio a casa: Pinocchio si mette nella bocca di un cannone e vola a cavallo della palla attraverso l'Oceano, come ha fatto prima di lui il famoso barone von Munchausen.<sup>162</sup> L'inconsueto ritorno a casa richiama anche una scena del romanzo: il burattino in groppa al Colombo si reca al mare per cercare il suo babbo.<sup>163</sup> Vi sono anche altre occasioni per vedere come motivi chiave del romanzo non sono citati letteralmente nel film, ma ripresi grazie a ciò che chiamerei una "trasposizione di associazioni". La guerra tra i pellerossa e le Giubbe rosse della 38<sup>a</sup> sequenza può esserne esempio; sequenza che è una possibile traduzione e intensificazione del "gran combattimento" tra Pinocchio e i suoi compagni di classe<sup>164</sup> che non appare nel film. In questo processo di trasposizione è importante dialogare con l'immaginario popolare e non mettere in contrasto le immagini cinematografiche con le visualizzazioni già formatesi, o, nei termini di Comand, non rompere l'orizzonte d'attese dello spettatore stabilito tramite dei processi di dialogismo extradiegetico.

Per paragonare la struttura narrativa delle *Avventure di Pinocchio* con quella del film muto, riporto l'analisi compiuta da Asor Rosa a tale proposito. Egli, analizzando gli eventi e le trasformazioni sul livello fenomenologico e formale, ha evidenziato un meccanismo di "seduzione-colpa-punizione-pentimento-seduzione" (*ibid*: 900):

1) C'è qualcosa o qualcuno che risveglia in Pinocchio il desiderio di un bene gratificatorio, che appare in veste di sogno indeterminato e affascinante (la ricchezza, il benessere, il non-lavoro, il non-studio, ecc.) [Tentazione, Tentatori]; 2) Pinocchio, nel tentativo di dar corpo al desiderio, commette una o più infrazioni [Colpa]; 3) Pinocchio subisce le conseguenze della propria colpa [Punizione, Punitori]; 4) Pinocchio sfugge alle conseguenze della punizione, anche per l'intervento di qualche alleato esterno [Salvazione, Aiutanti]; 5) Pinocchio si pente amaramente del proprio operato e - ciò che è più importante - si confessa pubblicamente [Pentimento, Confessione]; 6) Pinocchio, rimesso in equilibrio dai suoi protettori ed amici, soggiace ad una nuova fase di seduzione [Tentazione, Tentatori]...; e così via. Da un certo punto in poi, nell'asse educativo, entra, come promessa forte di premio, l'"umanizzazione": si chiarisce a questo punto, meglio che in precedenza, che la condizione burattinesca è una condizione *naturale* inferiore, che di fatto predispone alla tentazione e alla colpa. La metafora pedagogica è trasparente: nel burattino si può riconoscere qualsiasi ragazzino, che, per indisciplina,

<sup>162</sup> Aroldi e Colombo trovano sorprendente l'assenza di una citazione di Raspe (*Le avventure del Barone di Munchausen*) nelle *Avventure di Pinocchio* (Aroldi/Colombo, 1994). Il film ha invece fatto il collegamento dei due testi.

<sup>163</sup> Asor Rosa ha identificato il legame tra questo episodio e il *Viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia* di Selma Lagerlöf.

<sup>164</sup> (Collodi, 1883: cap. XXVII)

insofferenza, svogliatezza e predisposizione illimitata all'immaginario, si rifiuta di crescere e diventare uomo (*ibid*: 927).

Lo schema poteva benissimo essere un riassunto di *Pinocchio*, dove tutti gli episodi, tranne l'inserimento *western*, hanno tale struttura: il primo tentativo di fuga dalla piazza, la fuga da scuola con i compagni di classe, il viaggio al campo dei miracoli, l'entrata al teatro dei burattini, l'avventura nel Paese dei balocchi. Il film si conclude in modo esemplare con la trasformazione del burattino in un ragazzo vero, cioè la realizzazione del premio desiderato. È interessante vedere come il piccolo *western* inserito a metà del film, non sia costruito secondo la solita struttura. Qui siamo di fronte ad una struttura narrativa basata su un motivo di viaggio, separazione e riunione:

1) Pinocchio sfugge alle conseguenze della punizione (dalla prigione) [Salvezza] e inizia un viaggio (nuota 99 giorni) [Trasferimento]; 3) incontra una minaccia (la Balena) [Oppositore] che lo cattura [Privazione]; 4) incontra Geppetto [Riunione]; 5) scappano e ottengono la libertà [Restituzione] ma vengono catturati [Oppositore, Privazione]; 6) Pinocchio compiange Geppetto e lo libera [Tragitto psicologico]; 7) tenta di fuggire la minaccia [Oppositore, Allontanamento]; 8) incontra i soldati canadesi [Aiutanti/Protettori, Salvezza]; 9) i soldati uccidono gli indiani [Vittoria]; 10) Pinocchio fa di nuovo un viaggio [Ritorno] e incontra Geppetto [Riunione, Celebrazione].

Tale struttura, tipica del racconto del *Far West*, è applicata al film tramite un processo di dialogismo interdiscorsivo e intertestuale. Il regista ha usato la tradizione del racconto orale e la produzione letteraria e cinematografica precedente come modelli per il proprio testo, in cui il senso primigenio dell'enunciato riportato è riconosciuto e rispettato.

Nel libro la maturazione di Pinocchio che porta alla trasformazione finale, inizia con la fuga eroica dal Pesce-cane, e va avanti come conseguenza della malattia di Geppetto. Nel film gli eventi sono ancora una volta tradotti e ricontestualizzati: vediamo anche qui i primi segni di cambiamento in Pinocchio durante la fuga della Balena, ma è soprattutto la visione del "Geppetto-arrosto" che spinge Pinocchio ad assumere responsabilità. Per la prima volta il nostro amico non scappa da una situazione preoccupante: libera invece suo padre e rimane solo nel campo dei nemici.

Il messaggio principale di *Pinocchio* è semplice: se fai il cattivo, sarai punito; se fai il bravo, sarai premiato, ma anche se hai fatto il cattivo puoi essere premiato qualora il caso chiedi perdono. Un ragazzo bravo è ubbidiente, lavora e va a scuola. Esiste una "provvidenza" che premia i bravi, mentre i cattivi non vengono aiutati: la Fata ridà le sembianze di bambino

soltanto a Pinocchio, mentre Lucignolo rimane asino (ricordiamo che *Pinocchio vuol diventare un ragazzino per bene, ma il suo amico Lucignolo lo decide a partire con lui per il paese dei Balocchi*<sup>165</sup>). Il sistema dicotomico della natura dell'uomo si manifesta anche nella rappresentazione stereotipica degli indiani (selvaggi, superficiali e aggressivi) e dei soldati canadesi (organizzati, potenti e decisi). Il conflitto tra i due valori opposti è risolto con l'estinzione del Male (gli indiani sono uccisi tutti), ma anche con un semplice allontanamento di quest'ultimo. Nell'universo di finzione esistono allora sempre dei pericoli latenti: i due assassini non sono mai stati catturati, il terribile burattinaio Mangiafuoco continua a girare le piazze con i suoi burattini stregati, il conduttore del carro porta probabilmente ancora ragazzi svogliati al Paese dei balocchi per trasformarli in asini, e i carabinieri e i giudici continuano a punire gli innocenti e lasciare andare i ladri.

La morale delle *Avventure di Pinocchio* è resa concreta da Asor Rosa: "Il codice morale di Collodi è altrettanto elementare: il disordine, alla lunga, porta danno; bisogna inquadarsi, come che sia, perché i rischi in caso contrario sono di punizione sociali pesantissime; avere il cuore buono significa rispettare e amare il babbo e la mamma, non rubare, aiutare quelli che stanno peggio di noi, lottare con decisione per la sopravvivenza, non dare ascolto né ai cattivi maestri né ai cattivi compagni" (*ibid*: 927).

La morale del film corrisponde allora a quella del romanzo, che a sua volta rispecchia i valori della società borghese cattolica, dunque sia il romanzo sia il film si allineano agli orientamenti sociali e culturali dell'epoca. Il rapporto dialogico fra il film e il romanzo è un esempio di omnitestualità, e *Pinocchio* prende la struttura narrativa per innestarla nel proprio testo. Gli eventi e le trasformazioni nelle *Avventure di Pinocchio* formano la base di un nuovo testo, nel quale sono anche inseriti frammenti provenienti da altri discorsi e testi.

#### **6.2.4 Le didascalie e il testo del romanzo**

Durante l'esame delle didascalie ho fatto alcune osservazioni circa il loro rapporto con *Le Avventure di Pinocchio*. Siccome non sono una linguista, non ho potuto fare un'analisi accurata del linguaggio in *Pinocchio*, e ho invece cercato di rintracciare il testo letterario nel film e individuare alcune strategie della costruzione delle didascalie.

---

<sup>165</sup> La didascalia n. 49.

Innanzitutto si può fare un'osservazione basilare del rapporto fra la lingua del romanzo e la lingua del film: la prima è un italiano "arricchito" con toscanismi, mentre l'ultima è un italiano "pulito". Ornella Castellani Pollidori descrive la lingua delle *Avventure di Pinocchio* così:

La lingua di *Pinocchio* [il romanzo] offre un esemplare spaccato del fiorentino vivo di tono medio d'un secolo fa: "di tono medio", in quanto non concede nulla né al forbito (salvo rarissimi sprazzi di letterarietà voluta ed ironica), né al veramente popolare; al tempo stesso "vivo", per le continue incursioni nel registro parlato, di tipo più o meno familiare (Pollidori, 1983: LXV).

I toscanismi del romanzo non vi sono nelle didascalie di *Pinocchio* per il semplice motivo che il film non proviene da Firenze, ma è prodotto a Torino<sup>166</sup> con l'intento di una distribuzione nazionale. Ho anche osservato che vi è anche un cambiamento del registro dal romanzo al film. Nel parlare con suo padre, Pinocchio è passato dal voi al tu: nel romanzo è usato il pronome personale di seconda persona plurale: *Oh! babbino mio! Finalmente vi ho ritrovato! Ora non vi lascio più, mai più, mai più!*<sup>167</sup>, mentre nel film la battuta corrispondente contiene il pronome di seconda persona singolare: *"Oh babbo mio! e come tu sei qui?" [...]*<sup>168</sup>

Ho anche notato dei tratti in comune fra la strategia comunicativa del romanzo e delle didascalie. La tecnica del *suspense*, usato frequentemente nel romanzo *feuilleton*, ha un equivalente nelle didascalie, dove l'uso di puntini lascia sospeso il testo e introduce le immagini (v. cap. 5.2.3), mentre l'interpellazione nella didascalia n. 39 (*I Canadesi ammazzano tutti gli Indiani, e rimandano Pinocchio a casa...come vedrete.*) corrisponde al rivolgersi direttamente ai lettori nel romanzo (v. cap. 5.1.4).

Ho identificato tre strategie principali di trasporre il testo letterario alle didascalie, e le ho chiamate "citazione e sintetizzazione", "rimando e riformulazione" e "invenzione". Vi sono anche delle combinazioni tra esse.

Con "citazione e sintetizzazione" intendo il portare una certa quantità del testo, sia nella sua interezza, sia in modo parziale, dal romanzo ad una didascalia. È il caso della didascalia n. 7 (*Babbo mio! mi hanno mangiato i piedi!*), che è ovviamente stata pescata dal romanzo:

- Aprimi! - intanto gridava Geppetto dalla strada.

---

<sup>166</sup> (Laura, 1994)

<sup>167</sup> (Collodi, 1883; cap. XXXV: 210)

<sup>168</sup> La didascalia n. 32.



- Babbo mio, non posso - rispondeva il burattino piangendo e ruzzolandosi per terra.
  - Perché non puoi?
  - Perché mi hanno mangiato i piedi.
- (Cap. VII: 29)

Sia l'espressione "babbo mio", sia l'esclamazione "mi hanno mangiato i piedi", che nella didascalia costituiscono una sola battuta, sono prese dal romanzo, ma provengono da frasi diverse. L'autore della didascalia ha allora portato "una versione sintetizzata" del testo di base, ovviamente per costruire una didascalia breve, leggibile e precisa. La stessa tecnica è applicata nella didascalia n. 13 ("*Bravo ragazzo! hai fatto il tuo dovere, ti lascio libero!*").

La didascalia n. 24 ("*Quel povero diavolo è stato rubato di quattro monete d'oro: pigliatelo, dunque, e mettetelo subito in prigione!*") è anche una citazione, ma qui tutto il testo originale è riportato. La battuta è presa dal cap. XIX (p. 95).

Secondo la strategia di "rimando e riformulazione" il testo del romanzo va riferito, ma senza citarlo parola per parola. Lo vediamo nella didascalia n. 2 (*Da un bel ciocco di legno il buon falegname Geppetto vuol fare un magnifico burattino...*), che è un riassunto di ciò che ha detto il falegname stesso:

- Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. (Collodi, 1883; cap. II: 10)

Le espressioni *un bel ciocco di legno*, *il buon falegname* e *un magnifico burattino* non sono citate dal romanzo, anche se hanno una forte affinità con il linguaggio di Collodi.<sup>169</sup> Per verificare l'identità del nuovo testo e creare un ponte con il testo precedente, l'autore delle didascalie ha allora imitato lo stile di Collodi in una delle primissime didascalie del film. La modificazione dell'espressione *pezzo di legno* è probabilmente fatta perchè nel film ci voleva veramente un "ciocco" di legno per la fabbricazione di Pinocchio, che fu interpretato da un uomo, non da un bambino.

Un altro esempio della tecnica di "rimando e riformulazione", è la didascalia n. 32 ("*Oh babbo mio! e come tu (?) e qui?*" - "*Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena*"),

---

<sup>169</sup> Collodi usa espressioni come *pezzo di legno*, *il buon vecchio* (per Geppetto), *un burattino meraviglioso*. Descrive non Pinocchio, ma il servo della Fata con l'aggettivo *magnifico* (*un magnifico Can-barbone*), e le nuove orecchie di Pinocchio come *un magnifico paio di orecchi asinini*. Per denominare la Fata usa espressioni come *la buona Fata*, *la buona donnina*, *la buona donna*. L'aggettivo *bello* (in tutte le sue forme) appare 120 volte nel romanzo.

*m'ha inghiottito!"),* che condensa ben quattro pagine di dialogo in due frasi inventati (cap. XXV: 210-214). L'espressione "Oh! babbino mio!" è invece una citazione (p. 210).

Le didascalie del *western* sono inventate, ma l'episodio contiene anche didascalie che richiamano il romanzo, come la n. 32 (appena citata). Forse è fatto per facilitare l'inserimento del *western* nella struttura narrativa? Il linguaggio tipico del *western* è, a sua volta, portato ad un episodio presente anche nel romanzo: nella didascalia n. 51 ("*Ecco la diligenza.*"), la "diligenza" indica il carro che porta al Paese dei balocchi.

Nella didascalia n. 14 ("*Ed ora non ci scappi più! T'impare (?)mo noi ad abbaiare!*") vi è una combinazione di citazione e d'invenzione: la prima parte della didascalia è presa dal cap. XV (p. 68), mentre l'espressione *t'impariamo noi ad abbaiare* non esiste nel romanzo.

È interessante vedere come le espressioni del romanzo sono, di volta in volta, conservate, modificate o eliminate. Riporto un elenco di alcune delle didascalie di *Pinocchio* e le osservazioni che ho fatto a proposito del linguaggio in rapporto con *Le avventure di Pinocchio*:

La n. 3 ....e lavora, lavora...

Tale ripetizione di un verbo è caratteristica del linguaggio nel romanzo.

La n. 6: *Pinocchio se la scampa prendendo un bagno: il povero Geppetto, accusato di tutti i danni, viene arrestato.*

Una forma simile ma non uguale della costruzione *se la scampa* ritroviamo nel cap. XXIV dove Pinocchio dice: "Anche per questa volta l'ho scampata bella!" Nel romanzo il verbo non è riflessivo. *Il povero Geppetto* è ripetuto quattro volte nel libro.

La n. 7: *Babbo mio! mi hanno mangiato i piedi!*

L'espressione *babbo mio* è usato 4 volte nel romanzo. *Babbo* ricorre 70 volte, *padre* ricorre 11 volte, il sinonimo papà non è stato usato.

La n. 15: *La Fata Turchina salva Pinocchio e gli regala quattro monete d'oro, da portare a Babbo Geppetto.*

Le denominazioni *Fata Turchina* e *Babbo Geppetto* sono nuove. Nel romanzo ci sono le costruzioni *del suo babbo Geppetto* e *al suo babbo Geppetto*, ma qui si tratta delle costruzioni con un sostantivo che non fa parte del nome proprio.

La n. 17: *Dopo aver camminato mezza giornata, arrivarono alla città Acchiappacitrulli.*

Le flessioni dei verbi della prima citazione sono diverse dal romanzo al film: *arrivarono* e *arrivano*.

La n. 18: *Cammina....cammina...*

Si veda la n. 3.

La n. 20: *....e di notte il Gatto e la Volpe rubano le monete al povero Pinocchio.*

L'espressione *il povero Pinocchio* esiste nel romanzo nelle forme *il povero Pinocchio*, *il suo povero Pinocchio*, *quel povero Pinocchio* e occorre 18 volte. Come esclamazione (*povero Pinocchio!*) occorre 5 volte.

La n. 21: *....che la mattina, accortosi essere stato truffato si dispera.*

Nel romanzo l'espressione *essere truffato* non è usato, neanche il verbo *truffare* o il come *truffo*. Collodi usa *essere derubato*. L'uso di varianti di *disperare* è frequente nel romanzo: come verbo riflessivo (*disperarsi*) appare 6 volte, come nome (*disperazione*) 9, come aggettivo (*disperato*) 5 volte, come avverbio (*disperatamente*) 2 volte.

La n. 22: *Pinocchio vede il Gatto e la Volpe far baldoria con i suoi denari....*

Nel romanzo il nome *soldi* è usato più frequente che *denari* (24 contro 4). L'espressione *fare baldoria* non esiste.

La n. 23: *....e corre nella trattoria domandando giustizia, ma è arrestato.*

L'espressione del romanzo *chiedere giustizia* è stata sostituita con *domandare giustizia*. Il nome *trattoria* non esiste nel romanzo, dove *osteria* è usato conseguentemente.

La n. 25: *Pinocchio fugge e cade in mare.*

Il verbo *fuggire* occorre 13 volte nel romanzo; *cadere* 10 volte. Nel romanzo Pinocchio non cade nel mare. La costruzione *gettarsi in/nel mare* dove Pinocchio è l'agente, occorre 4 volte, 2 volte è il paziente (*è stato gettato in mare*).

La n. 27: *"Scappa! Scappa! Ecco la balena!"*

Nel libro l'imperativo di scappare non è stato usato, e la Balena è un Pesce-cane.

La n. 30: *Nel ventre della Balena.*

Il nome *ventre* non occorre nel romanzo.

La n. 32: *"Oh babbo mio! e come tu (?)e qui?" - "Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena m'ha inghiottito!"*

Nel libro sono usate 3 volte l'espressioni *oh babbo/babbino mio*.

La n. 33: *"Fuggiamo da questa parte!"*

L'imperativo *fuggiamo* non è stato usato nel romanzo, neanche l'espressione *da questa parte*.

La n. 36: *"Comando io!! Lasciate libero quest'uomo!!!"*

Il verbo *comandare* appare 2 volte, ma non come enunciato da chi comanda. Il nome *comando* è stato usato 2 volte.

La n. 40: *"Pinocchio mio ancora non torni?"*

L'espressione *Pinocchio mio* è usato 3 volte. Il verbo *tornare* appare 78 volte nel romanzo, ma Geppetto non fa la domanda riferita dalla didascalia.

La n. 45: *Pinocchio recitando con i fratelli di legno, s'azzuffa sul serio con il Capitan Fracassa....*

Il verbo *recitare* occorre 3 volte, come nome (*recita*) 2. La costruzione *affuzzarsi* è anche assente. Il Capitan Fracassa non è denominato nel romanzo.

La n. 46: *....e dal Burattinaio Mangiafuoco vien fatto prigioniero!*

La costruzione *il Burattinaio Mangiafuoco* occorre 3 volte nel romanzo, anche in un'introduzione di capitolo. L'espressione *fatto prigioniero* e il nome *prigioniero* non esistono.

La n. 48: *....e tornato a casa fa conoscenza col bastone di Babbo Geppetto.*

I nomi *conoscienza/conoscenza* e le espressioni *fare conoscenza/conoscenza* non esistono nel romanzo. Nel romanzo Geppetto non ha un bastone che usa per punizione.

La n. 49: *Pinocchio vuol diventare un ragazzino per bene, ma il suo amico Lucignolo lo decide a partire con lui per il paese dei Balocchi.*

Nella didascalia Pinocchio è passivo e Lucignolo attivo, nel romanzo sono attivi tutte e due. L'espressione *ragazzino per bene/perbene* è usata quattro volte nel romanzo, insieme con *vuol diventare* è invece usato *un bravo ragazzo*.

La n. 50: *È suonata la mezzanotte! Lucignolo t'aspetta!*

L'espressione *suonare la mezzanotte* appare 3 volte. Nel romanzo la partenza al Paese dei balocchi non è però specificata a essere svolta alla mezzanotte, soltanto a quando si era *fatta notte e notte buia*.

La n. 57: *"Pinocchio ti salvo per la seconda volta! Ma sii buono."*

La Fata nel romanzo non dice che salva Pinocchio, neanche è usato l'imperativo *sii*. Il verbo *salvare* appare 14 volte, come aggettivo *salvo* 6 volte, come *salvato* 1 volta.

La n. 58: *"Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!..ma..."*

L'espressione *povero me* è stata usata 5 volte nel romanzo. *Botte* in senso di "colpi" non è usato nel romanzo.

Sembra che gli autori delle didascalie abbiano sfogliato il libro scegliendo e togliendo nomi, espressioni, battute e modi di dire, contemporaneamente che hanno aggiunto liberamente frammenti estranei del romanzo. L'intenzione dialogica e il grado di distanza verso l'enunciato riportato cambiano continuamente.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Tale caratteristica vale anche per gli altri luoghi dialogici nel film, e se le consideriamo insieme possiamo vedere che gli atteggiamenti enunciazionali non sono gli stessi. La sentenza dell'onorevole giudice di Acchiappacitrulli, per esempio, è citata alla lettera, il quale crea la figura dialogica d'allineamento sul piano linguistico, mentre sul livello iconografico vi è l'atteggiamento enunciazionale diverso: la traduzione del Giudice gorilla nel Giudice cane crea qui la figura dialogica della riconfigurazione.

## 7 CONCLUSIONE

Collodi descrisse il paesaggio, i personaggi e le avventure di Pinocchio in modo che lettori, bambini e adulti, italiani e stranieri, potessero proiettarci le immagini della propria infanzia e del paesaggio domestico. Le storie del burattino sono infatti ambientate in paesi diversissimi nelle tante traduzioni, riduzioni e versioni del romanzo, e l'immagine di Pinocchio stesso si è mutuata continuamente dalle prime pubblicazioni e rappresentazioni fino ad oggi, adeguandosi alle nuove culture e al nuovo pubblico.

*Pinocchio* di Antamoro è la prima trasposizione cinematografica del romanzo, e nella mia tesi ho mostrato come l'immagine del burattino fu influenzata dalla tradizione popolare italiana (soprattutto la commedia dell'arte), dalle prime illustrazioni del libro, e dal bagaglio artistico del suo interprete, il clown Ferdinand Guillaume. Il romanzo non è l'unica fonte ispiratrice del film, che incorpora in sé anche altre espressioni culturali dal campo della letteratura, del cinema e dello spettacolo popolare. In *Pinocchio* vi sono rimandi ad altri testi e altri discorsi; caratteristica che vale anche per il romanzo, dove vi è un gioco libero di frammenti altrui. Il romanzo contiene in realtà due romanzi: l'autore l'aveva concluso, ma continuava il racconto dopo tante richieste.

Un paragone fra il romanzo e il film basato sulla nozione di fedeltà, avrebbe nascosto il processo dialogico e svalutato questi aspetti del film, perciò ho considerato *Pinocchio* un'opera autonoma invece di una riduzione del romanzo. L'approccio è stato proficuo e ha permesso di analizzare non solo i componenti narrativi comuni al film e al romanzo (come i personaggi, gli ambienti, gli eventi e le trasformazioni), ma anche il contesto della ricezione cinematografica, che ha influito l'organizzazione di *Pinocchio*. Un film muto senza musica può essere difficilmente comprensibile, o come nel caso di *Berlino - sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann, una vera tortura; non è il caso di *Pinocchio*, ciononostante non vedere il film nel suo contesto originale, significa purtroppo perdere degli elementi importanti per il godimento e per l'interpretazione.

La struttura del film richiedeva un approccio critico particolare, visto che il film pervenutoci non è il testo integrale, ma il risultato di uso, modificazione e restaurazione. Ho ipotizzato che le rotture del film fossero fatte volutamente dal proprietario, intento a rilanciarlo e adattarlo ad un pubblico con maggior competenza nella lettura cinematografica. La struttura della pellicola originale era allora diversa di quella che ci è pervenuta, ma questo

non significa necessariamente che la storia del film sia cambiata notevolmente, bensì che il film fosse suddiviso in modo diverso.

Anche la struttura del romanzo rispecchia la produzione e il contesto di fruizione: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* furono inizialmente un romanzo a puntate, che mirava a divertire e istruire i giovani lettori, ma anche ad aumentare la vendita del giornale. Le strutture del romanzo e del film hanno allora dei tratti in comune: sono racconti filati con una struttura a catena. Infatti, anche i film muti potevano essere esibiti a puntate, come un tipo di "feuilleton cinematografico" - come era il caso della distribuzione di *Pinocchio* in Francia. Il film e il romanzo hanno allora delle caratteristiche in comune poiché sono entrambi prodotti della cultura popolare in una fase iniziale d'industrializzazione.

La loro parentela con la cultura popolare è rintracciabile su vari livelli testuali: le storie raccontate sono di un burattino, allora di un attore del teatro popolare. La morale dei testi è cattolica, ma le espressioni artistiche sono prese in prestito da altre sfere: dalla fiaba, dal romanzo gotico, dal teatro, dalla cultura della fiera e dei *vaudeville*. *Pinocchio* era rivolto ad un pubblico composto di ragazzi e adulti, e Antamoro ha di conseguenza voluto divertire piuttosto che istruire. Il film prende qui una propria strada: l'intento educativo è meno pregnante, il lungometraggio è una commedia, un film d'avventura che contiene un piccolo *western*.

Il successo del personaggio creato da Lorenzini è rintracciabile nei titoli dei testi esaminati: la prima parte del *feuilleton* si intitolò *La storia di un burattino*, la seconda parte *Le avventure di Pinocchio*, i romanzi stampati mantenevano entrambi i titoli, mentre il primo film fu semplicemente chiamato *Pinocchio*. Tali modificazioni sono importanti, perché i titoli diventano sempre più specifici: all'inizio si tratta di un burattino qualsiasi, poi è segnalato che il fantoccio ha un nome proprio, e man mano che il personaggio diventava sempre più noto, non bisognava dire altro che *Pinocchio*. Il pezzo di legno si è trasformato in una *star* di fama mondiale e ha definitivamente realizzato i dolci sogni di Geppetto:

Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare? (cap. I: 10)

*Pinocchio* ha, in effetti, acquistato una vita al di là del romanzo di Collodi e delle intenzioni del suo babbo - è rientrato nella cultura popolare dove nacque, ed è ora uno dei protagonisti più famosi della nostra mitologia globalizzata. Il burattino, che nasconde un

bambino che deve essere persuaso a diventare un uomo, è diventato un mito, e possiamo ritrovare lui e il suo paesino toscano ovunque, perché, alla fine, tutto il mondo è paese.



## BIBLIOGRAFIA

### Testi primari

Antamoro, Giulio (1911/1994): *Pinocchio*, Roma, Studio Cine.

Collodi, Carlo (1883/2002): *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.

Collodi, Carlo (1983): *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Verona, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

Collodi, Carlo: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* sul sito web <http://www.italica.rai.it/principali/argomenti/altro/pinocchio2/indice.htm>

### Testi secondari

Abbruzzese, Alberto (2002): "Cinema e romanzo: dal visibile al sensibile" in Moretti, Franco (a cura di), (2002): *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi (pp. 775-801).

Andrew, Dudley (2000): "Adaptation" in Naremore, James (a cura di, 2000): *Film Adaption*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press (pp. 28-37).

Annibaletto, Stefano (1992): *Pinocchio al cinema*, Firenze, La Nuova Italia.

Annibaletto, Stefano (1994): "Pinocchio dal libro al film: un modello di analisi comparata" in Flores d'Arcais, Giuseppe (a cura di), (1994): *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del Convegno Internazionale di Studio del 8-9-10 novembre 1990*, Firenze, La Nuova Italia (pp. 45-49).

Aroldi, Piermarco/Colombo, Fausto/Gasparini, Barbara (1994): *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, RAI.

Asor Rosa, Alberto (1995): "Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi" in Asor Rosa, A. (a cura di), (1995): *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi (pp. 879-950).

Bachtin, Michail (1979): *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Bazin, André (2000): "Adaptation, or the Cinema as Digest" in Naremore, James (a cura di), (2000): *Film Adaption*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press (pp. 19-27).

- Bendazzi, Ginnalberto (1992): *Cartoons. Cento anni di cinema d'animazione*, Venezia, Marsilio.
- Bernardini, Aldo (1980): *Cinema muto italiano I. Ambiente, spettacoli, spettatori. 1896-1904*, Bari, Laterza.
- Bernardini, Aldo (1981): *Cinema muto italiano II. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905-1909*, Bari, Laterza.
- Bernardini, Aldo (1982): *Cinema muto italiano III. Arte, divismo e mercato 1910/14*, Bari, Laterza.
- Bernardini, Aldo (2001): *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, Udine, La Cineteca del Friuli.
- Bernardini, Aldo (2002): *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Udine, La Cineteca del Friuli.
- Boledi, Luigi/Pavesi, Matteo (2000): "Avventure di Pinocchio" in Mosconi, Elena (a cura di), (2000): *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castor (pp. 69-74).
- Bordewijk, Cobi (1998): "...And she wept for her lost happiness. Seeming Redundancy of Prospective and Retrospective Intertitles in Early Silent Films" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum (pp. 159-165).
- Brunetta, Gian Piero (1972): *Intellettuali, cinema e propaganda tra due guerre*, Bologna, Pàtron.
- Brunetta, Gian Piero (1976): *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli.
- Brunetta, Gian Piero (2003): *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi.
- Calendoli, Giovanni (1994): "Pinocchio nella storia dei burattini e delle marionette" in Flores d'Arcais, Giuseppe (a cura di), (1994): *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del Convegno Internazionale di Studio del 8-9-10 novembre 1990*, Firenze, La Nuova Italia.
- Caraglio, Vittorio (a cura di), (1989): *Attilio Mussino lo zio di Pinocchio*, Cuneo, l'Arciere.
- Casetti, Francesco/di Chio, Federico (1994): *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Cesarini, Remo/De Federicis, Lidia (a cura di), (1981): *Il materiale e l'immaginario. Vol. 7*, Torino, Loescher.
- Cherchi Usai, Paolo/Iacob, Livio (a cura di), (1985): *I comici del muto italiano*, Udine, Griffithiana.

- Cirasola, Nico (a cura di), (1982): *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Colombo, Fausto (1998): *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani.
- Comand, Mariapia (2001): *L'Immagine Dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris.
- Corti, Maria (1997): *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- Couégnas, Daniel (2002): "Dalla Bibliothèque blue a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa" in Moretti, Franco (a cura di), (2002): *Il romanzo. Volume secondo. Le forme*. Torino, Einaudi (pp. 413-439).
- Dall'Asta, Monica (1997): *Quale dei due? Za-la Mort e il film a episodi italiano* in "Fotogenia" 4/5 (1997/98), Bologna, Editrice CLUEB.
- Dall'Asta, Monica/Pescatore, Guglielmo/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1995): *Il colore nel cinema muto. Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul Cinema Udine 23/25 marzo 1995*, Bologna, Squadro Stamperia d'Arte.
- Degenhardt, Inge (1998): "Writing in Silent Movie: Magic or Loss?"s in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum.
- De Vincenti, Giorgio (2002): "Un falso problema: la "fedeltà"" in Perniola, Ivelise (a cura di), (2002): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio.
- Diadori, Pierangela (1990): *Senza parole. 100 gesti degli italiani*, Roma, Bonacci.
- Eynard, Roberto/Aglí, Francesco (1976): *Tantilibri per tantibambini*, Torino, SEI.
- Faeti, Antonio (1982): "Dall'isola della Dissipazione al golfo della Costanza. Breve itinerario tra i libri italiani per l'infanzia nei cento anni prima di Pinocchio" in Bonardi, Carlo/Giorgetti, Dala (a cura di), (1982): *Prima di Pinocchio. Libri tra due secoli. Libri per bambini e ragazzi nel mondo tra il 1781 e il 1881*. Firenze, Le Monnier.
- Farinelli, Gian Luca/Mazzanti, Nicola (1998): "Il restauro delle didascalie" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum (pp. 317-331).
- Fanciulli, Giuseppe (1970): *Scrittori e libri per l'infanzia*, Torino, SEI.
- Flores d'Arcais, Giuseppe (a cura di), (1994): *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del Convegno Internazionale di Studio del 8-9-10 novembre 1990*, Firenze, La nuova Italia.
- Fossati, Giovanni (1996): *When the Cinema was Coloured*

- Garroni, Emilio (1976): *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.
- Giorgetti, Dala/ Bonardi, Carlo (a cura di), (1982): *Prima di Pinocchio. Libri tra due secoli. Libri per bambini e ragazzi nel mondo tra il 1781 e il 1881*. Firenze, Le Monnier.
- Jan, Isabelle (1970): *Genitori, ragazzi e libri. Origini e sviluppi della letteratura dell'infanzia*. Roma, Arnando Arnando.
- Laura, Ernesto (1994): "Pinocchio nel cinema mondiale: una panoramica" in Flores d'Arcais, Giuseppe (a cura di), (1994): *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del Convegno Internazionale di Studio del 8-9-10 novembre 1990*, Firenze, La Nuova Italia (pp. 11-17).
- Manzoli, Giacomo/Menarini, Roy (1997): *Pinocchio, comico muto* in "Fotogenia" *Storia e teorie del cinema* no 4/5 (1997/98), Bologna, Editrice CLUEB.
- Manzoli, Giacomo (2003): *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci.
- Marlia, Giulio (1985): "Ferdinand Guillaume, in arte Polidor" in Cherchi Usai, Paolo/Iacob, Livio (a cura di), (1985): *I comici del muto italiano*, Udine, Griffithiana.
- Marlia, Giulio (1997): *Polidor. Storia di un clown*, Empoli, Ibiskos Editrice.
- Melossi, Erica (1995): "I grandi illustratori delle *Avventure di Pinocchio*", in Asor Rosa, A. (a cura di), (1995): *Letteratura italiana. Le opere. Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi (pp. 953-954).
- Menarini, Alberto (1955): *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema*, Milano-Roma, Bocca.
- Monaco, Massimo J. (a cura di), (1982): *Pinocchio, burattino e marionette. Cento anni di tradizione, di animazione, di sperimentazione*, Firenze, La Casa Usher.
- Moretti, Franco (a cura di), (2002): *Il romanzo. Volume primo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Moretti, Franco (a cura di), (2002): *Il romanzo. Volume secondo. Le forme*, Torino, Einaudi.
- Morris, Pam (ed.), (1994): *The Bakhtin reader*, London, Edward Arnold.
- Mosconi, Elena (a cura di), (2000): *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castor.
- Mosconi, Elena (2000): *Ferdinand Guillaume: Appunti per una biografia familiare* in Mosconi, Elena (a cura di), (2000): *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castor.
- Naremore, James (a cura di), (2000): *Film Adaption*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Olivieri, Fabio (1991): *La Gestualità dei Siciliani*, Palermo, Krea.

- Palazzi, Renato (1982): "La vocazione teatrale di Pinocchio" in Monaco, Massimo J. (a cura di), (1982): *Pinocchio, burattino e marionette. Cento anni di tradizione, di animazione, di sperimentazione*, Firenze, La Casa Usher.
- Panetta, Walter/Marinelli, Marco/Baudo, Giuseppe (a cura di), (1996): *Tutto storia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini S.p.A.
- Perniola, Ivelise (a cura di), (2002): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio.
- Petrini, Enzo (1982): "Prima di Pinocchio" in Giorgetti, Dala/ Bonardi, Carlo (a cura di), (1982): *Prima di Pinocchio. Libri tra due secoli. Libri per bambini e ragazzi nel mondo tra il 1781 e il 1881*, Firenze, Le Monnier.
- Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum.
- Pollidori, Ornella Castellani (1983): "Introduzione" in Collodi, Carlo: *Le avventure di Pinocchio*, Verona, Fondazione Nazionale Carlo Collodi (pp. XIII-LXXXIV).
- Popovic, Anton (1979): "Testo e metatesto" in Preivignano, Carlo (1979): *La semiotica nei paesi slavi*, Milani, Feltrinelli.
- Preivignano, Carlo (1979): *La semiotica nei paesi slavi*, Milani, Feltrinelli.
- Raffaelli, Sergio (1992): *La lingua filmata, didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.
- Raffaelli, Sergio (1998): "Sulla lingua dei film muti in Italia" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum (pp. 187-197).
- Raffaelli, Sergio (2003): *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Ray, Robert B. (2000): "The Field of *Literature and Film*" in Naremore, James (a cura di), (2000): *Film Adaption*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press (pp. 38-53).
- Redi, Riccardo (1998): "La fabbrica delle didascalie. Chi, come e dove" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum (pp. 339-344).
- Redi, Riccardo (1999): *Cinema muto italiano 1896-1930*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero.

- Reyes, Aurelio de los (1998): "Le didascalie del cinema messicano" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum (pp. 305- 315).
- Rondolino, Gianni (1998): "Cinema scritto e cinema orale" in Pitassio, Francesco/Quaresima, Leonardo (a cura di), (1998): *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto. Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Udine, Forum.
- Segre, Cesare (1984): *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Segre, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Smith, H.L. (1971): *Uomini, ragazzi e libri. Generi di scelta della letteratura per l'infanzia*, Roma, Armando Armando.
- Stam, Robert (2000): "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" in Naremore, James (a cura di), (2000): *Film Adaption*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press (pp. 54-76).
- Valentini, Paola (2002): *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero.
- Vanoye, Francis/Goliot-Lété, Anne (1998): *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau.
- Zanotto, Piero (1990): *Pinocchio nel mondo*, Milano, Edizioni Paoline.

## Siti internet

- Fossati, Giovanni (1996): *When the Cinema was Coloured* al sito  
<http://evora.omega.it/%7Edemos/faol/Colour/GiovannaFossati.pdf>
- Manzoli, Giacomo/Menarini, Roy (1997): *Pinocchio, comico muto* in "Fotogenia" *Storia e teorie del cinema* no 4/5 (1997/98), Bologna, Editrice CLUEB al sito  
<http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num045/ita045.htm>
- Mosconi, Elena (2000): *Ferdinand Guillaume: Appunti per una biografia familiare* al sito  
<http://www.cinetecamilano.it/editoria/polidor/polidor1.html>  
<http://www.arabafelice.it/dominae/scheda.php?id=1038936682>  
<http://www.archivioimmaginicinema.com/catalogominipostertutti.htm>  
<http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/cercaoltre.asp>  
<http://www.ilnarratore.com/collectman/show.php?type=author&language=it&aid=153&tpl=/i>  
[ta/autore.tpl.html](http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen)  
<http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen>

[http://www.scoutingresources.org.uk/jungle\\_index.html](http://www.scoutingresources.org.uk/jungle_index.html)

<http://www.sti.uniurb.it/ferretti.L4.pdf>

[http://www.viandante.it/\\_MondoFav/LettInfanzia.php](http://www.viandante.it/_MondoFav/LettInfanzia.php)



# APPENDICE

## Découpage di *Pinocchio*

Nel découpage ho riportato le didascalie e ho suddiviso il film in sequenze che contengono le inquadrature presenti tra due intertitoli. Nei casi dove uno o più intertitoli mancano, i limiti della sequenza sono determinati dalla posizione della rottura. Le rotture ho marcato nel découpage con delle frecce e una breve spiegazione. Le durate delle sequenze e degli intertitoli sono individuate, e per ognuna sequenza ho in modo conciso presentato l'ambiente, i personaggi, la fase del giorno (indicata dalla colorazione della pellicola) e le azioni. Ho anche indicato altre particolarità come interpellazione e scrittura in scena. Le sequenze e gli intertitoli sono numerati secondo la loro posizione nel film, e gli intertitoli hanno inoltre un numero originale applicato dalla casa produttrice, il quale ho riportato in corsivo sopra il testo dell'intertitolo (sempre in corsivo).

Lo scopo principale del découpage è di evidenziare la struttura del testo filmico e di fare una trascrizione delle didascalie e delle azioni principali. Per rendere l'analisi più leggibile, ho soltanto definito in modo approssimativo la scala dei piani dell'inquadratura e i (pochi) movimenti della macchina da presa. Non ho fatto distinzione tra la figura intera e la figura tagliata dalle caviglie, perché i lati dei fotogrammi non corrispondono alla pellicola originale. L'incidenza angolare della mpd non varia durante il film (tranne un caso specifico che commenterò più avanti), e per questo motivo non ho approfondito il tema. Ho anche escluso di definire la dislocazione dei personaggi e degli oggetti nelle inquadrature, e non ho evidenziato le tecniche applicate per creare fluidità nei passaggi da un montaggio all'altro (il raccordo di direzione, di sguardo e di posizione dei personaggi, ecc.).

### La 1<sup>a</sup> sequenza

1 inquadratura. 0'23"

(In un teatro. Pellicola inizialmente rossa. Figura intera.) Il presentatore sul palcoscenico si rivolge al pubblico con dei gesti amichevoli, inaugura lo spettacolo (interpellazione). Con due capriole da fermo si trasforma nel protagonista stesso del film, Pinocchio. Apre il sipario e cerca di trarre fuori un timido Geppetto. Si abbracciano. Pinocchio segnala al pubblico di aspettare, i due personaggi vanno dietro il sipario, e le tende si chiudono.

↔ *Manca l'intertitolo paratestuale e l'intertitolo Cines 1.*

### La 1<sup>a</sup> didascalia:

0'07"

*Cines 2*

*Da un bel ciocco di legno il buon falegname Geppetto vuol fare un magnifico burattino....*

La 2<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura. 01'07"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Figura intera.) Al falegname viene l'idea di ricavare un burattino da un grosso pezzo di legno (interpellazione). Inizia il lavoro.

La 2<sup>a</sup> didascalia: 0'02"  
*Cines 3*

*....e lavora, lavora....*

La 3<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature. 0'46"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Piano americano. Figura intera.) Geppetto modella il viso e le braccia (interpellazione). Il burattino si anima e fa una linguaccia. Il falegname continua eccitato la fabbricazione.

↔ *Manca l'intertitolo Cines 4*

La 4<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature. 0'55"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Figura intera. Sulla strada; scritta in scena: "Mastro Geppetto falegname". Figura intera.) Geppetto dipinge i capelli di Pinocchio. Pinocchio gli ruba la parrucca e scappa da casa. (Pellicola gialla chiara. Mdp: movimento panoramico sin-destr a seguire gli attori.) Crea caos sulla strada.

↔ *Manca l'intertitolo Cines 5.*

La 5<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature. 0'53"  
(Nel paesino, in piazza. Campo lungo → figura intera.) Descrizione della piazza. Pinocchio, inseguito da Geppetto, dai carabinieri e dai cittadini, rovina le bancarelle nella piazza e l'inventario di una casa.

La 3<sup>a</sup> didascalia: 0'06"  
*Cines 6*

*Pinocchio se la scampa prendendo un bagno: il povero Geppetto, accusato di tutti i danni, viene arrestato.*

La 6<sup>a</sup> sequenza: 6 inquadrature 1'32"  
(Nel paesino: sulla strada; fuori la falegnameria. Figura intera. Scritta in scena: "Mastro Geppetto falegname". Mdp: movimento panoramico sin-destr a seguire gli attori. Nella falegnameria. Pellicola rossa.) Pinocchio scappa dalla finestra e cade in una vasca. Piange e accusa Geppetto dei danni. Il falegname è arrestato, Pinocchio ritorna a casa, inseguito dalle donne. Le sue gambe prendono fuoco mentre dorme. (Alternanza della profondità del campo, ma sempre figura intera. Interpellazione.)

La 4<sup>a</sup> didascalia: 0'02"  
*Cines 7*

*Babbo mio! mi hanno mangiato i piedi!*

La 7<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'17"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Pellicola rossa. Figura intera.) Geppetto ritorna a casa, rimprovera Pinocchio e gli promette di creargli nuovi piedi.

↔ *Manca l'intertitolo Cines 8.*

La 8<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura. 0'15"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Pellicola rossa. Piano americano.) Geppetto crea dei nuovi piedi a Pinocchio (interpellazione).

↔ *Manca l'intertitolo Cines 9?*

- La 9<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'53"  
(Nel paesino: sulla strada. Figura intera → piano americano → figura intera.) Pinocchio gioca con i suoi compagni di classe e gli convince di non andare a scuola. Gettono i libri al maestro che li chiama e scappano in campagna.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 10.*
- La 10<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'23"  
(In campagna. Figura intera.) Pinocchio e i suoi compagni rubano le mele.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 11.*
- La 11<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'45"  
(In campagna e nella fattoria. Figura intera.) Il contadino si è accorto del furto e i ragazzi scappano. Pinocchio è catturato in una trappola a scatto (interpellazione). Il contadino costringe Pinocchio a fare il cane da guardia nella fattoria.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 12.*
- La 12<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'28"  
(Nella fattoria, la notte. Pellicola azzurra. Figura intera. Mdp: due carrellate a seguire i ladri. Sin-destr e destr-sin.) Vengono dei ladri, e Pinocchio avverte del tentato furto.
- La 5<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 13 (Pellicola rossa)*  
*"Bravo ragazzo! hai fatto il tuo dovere, ti lascio libero!"*
- La 13<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'36"  
(Nella fattoria e in campagna, notte. Pellicola azzurra. Figura intera.) Pinocchio viene liberato dopo aver avvertito il contadino di un tentato furto. I ladri inseguono Pinocchio.
- La 6<sup>a</sup> didascalia: 0'04"  
*Cines 14 (Pellicola rossa)*  
*"Ed ora non ci scappi più! T'impare(?)mo noi ad abbaiare!"*
- La 14<sup>a</sup> sequenza: 6 inquadrature 1'01"  
(Nel bosco, notte. Pellicola azzurra. Figura intera → Piano americano.) I ladri assaltano e impiccano Pinocchio. (Nel bosco all'alba. Pellicola viola.) Appare la Fata.
- La 7<sup>a</sup> didascalia: 0'07"  
*Cines 15 (Pellicola rosa)*  
*La Fata Turchina salva Pinocchio e gli regala quattro monete d'oro, da portare a Babbo Geppetto.*
- La 15<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 1'01"  
(Nel bosco, giorno. Figura intera.) La Fata libera Pinocchio e lo ammonisce a comportarsi meglio. Gli regala delle monete e si smaterializza (frame-stop). Pinocchio vuole ritornare a casa.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 16.*
- La 16<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'35"  
(In campagna, giorno) Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe, che gli convincono ad andare con loro. (La 1<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup> inquadratura è normale. Figura intera. Nella 2<sup>a</sup>, dove gli animali convincono Pinocchio di seminare le monete, è mascherato con un'iris ovale. Piano americano.)
- La 8<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 17*

- Dopo aver camminato mezza giornata, arrivarono alla città Acchiappacitrulli.*
- La 17<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'19"  
(Alle mura della città, giorno. Campo lungo → figura intera. Scritta in scena: "Acchiappacitrulli".) Arrivano in una città abitata da animali. Continuano il viaggio. (Gli attori hanno costumi da cavallo, da gatto, da falco, da pecora, da scimmia ecc. Ci sono anche cavalli veri che tirano carri. Alcuni animali sono a cavallo.)
- La 9<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 18*  
*Cammina....cammina...*
- La 18<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'19"  
(In Acchiappacitrulli: sulla strada. Figura intera.) Pinocchio si stupisce degli animali feriti. Alcuni chiedono l'elemosia.
- La 10<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 19*  
*E al campo dei miracoli gli fecero seminare le monete...*
- La 19<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 1'08"  
(In campagna. Pellicola verde. Figura intera.) Seminano le monete.
- La 11<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 20 (Pellicola rossa)*  
*....e di notte il Gatto e la Volpe rubano le monete al povero Pinocchio.*
- La 20<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'19"  
(In campagna, notte. Pellicola blu. Figura intera.) Il furto.
- La 12<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 21 (Pellicola rossa)*  
*....che la mattina, accortosi essere stato truffato si dispera.*
- La 21<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'30"  
(In campagna, all'alba. Fotogrammi gialli. Campo lungo → figura intera → campo lungo.) Pinocchio corre al posto dove ha seminato le monete, non le trova, piange e corre via. (Interpellazione?)
- La 13<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 22 (Pellicola rossa)*  
*Pinocchio vede il Gatto e la Volpe far baldoria con i suoi denari....*
- La 22<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'20"  
(In Acchiappacitrulli. Fotogrammi rossi. Piano americano.) Pinocchio si ferma davanti alla finestra dove sono esibiti dei topi morti e un teschio. Vede il Gatto e la Volpe mangiare.
- La 14<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 23*  
*....e corre nella trattoria domandando giustizia, ma è arrestato*
- La 23<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 01'02"  
(In Acchiappacitrulli: nella trattoria, sulla strada (scritta in scena poco leggibile: "Trattoria"), nel tribunale. Figura intera.) Il furioso Pinocchio entra, aggredisce i truffatori, distrugge un fiasco di vino e disturba gli altri ospiti. Viene preso a botte dall'elefante infuriato e cacciato fuori. È arrestato
- La 15<sup>a</sup> didascalia: 0'06"  
*Cines 24*

- "Quel povero diavolo è stato rubato di quattro monete d'oro: pigliatelo, dunque, e mettetelo subito in prigione!"*
- La 24<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'56"  
(In Acciappacitrulli: nel tribunale. Scritta in scena non leggibile. Figura intera → figura media → figura intera. Nella prigione. Figura intera → piano americano.) Il giudice dichiara la sentenza. Pinocchio viene messo in cella. Decide di fuggire.
- La 16<sup>a</sup> didascalia: 0'01"  
*Cines 25*  
*Pinocchio fugge e cade in mare.*
- La 25<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 1'03"  
(In Acchiappacitrulli: nella prigione. Sulla spiaggia la notte; pellicola azzurra. Figura intera.) Pinocchio usa le lenzuola come corda, e dal muro esteriore della prigione cade nel mare. Inizia a nuotare. (Mdp: movimento panoramico a sin-destr a seguire Pinocchio.)
- La 17<sup>a</sup> didascalia: 0'04" (Pellicola rossa)  
*PINOCCHIO E LA BALENA*
- La 18<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 26*  
*Dopo 99 giorni di nuoto, Pinocchio è arrivato vicino al paese degli Indiani.*
- La 26<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'07"  
(Sul mare. Pellicola azzurra. Figura intera) Pinocchio nuota
- La 19<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 27 (Pellicola rossa)*  
*"Scappa! Scappa! Ecco la balena!"*
- La 27<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'24"  
(Sul mare. Pellicola azzurra.) La Balena appare (campo lungo). Pinocchio nuota verso la Balena, la scopre, si gira e cerca di allontanarsi. La balena si mette a caccia di Pinocchio (campo lunghissimo).
- La 20<sup>a</sup> didascalia: 0'05"  
*Cines 28 (Pellicola rossa)*  
*Gli Indiani che pure hanno visto la Balena corrono per prenderla...*
- La 28<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'17"  
(Nel Paese degli indiani: sulla spiaggia. Pellicola azzurra. Figura intera.) Una quindicina di indiani corre a due canoe e si imbarca.
- La 21<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 29 (Pellicola rossa)*  
*...ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito.*
- La 29<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'10"  
(Sul mare. Pellicola azzurra.) La bocca della Balena si avvicina a Pinocchio, che cerca di scappare (figura media). La Balena inghiotta Pinocchio (campo lungo).
- La 22<sup>a</sup> didascalia: 0'02"  
*Cines 30 (Pellicola rossa)*  
*Nel ventre della Balena.*
- La 30<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'17"  
(Sul mare: 1) dentro la Balena. Pellicola viola. Tra figura intera e piano americano; 2) fuori la Balena. Pellicola azzurra. Campo lungo; 3)

dentro la Balena. Pellicola viola. Figura intera/piano americano.) Il ventre della Balena è coperto da acqua. Nello sfondo sta una colonna di costole rotte, (o magari è ciò che è rimasto delle navi ingoiate?) e le pareti si estendono in forme polpose che si muovono al ritmo respiratorio del mostro. Un grosso ragno bianco si intravede nel buio dove aspetta la sua preda. Pinocchio si dimena nella pozza, e un'altra cascata di acqua lo fa cadere. (Nel mare:) La Balena nuota.

La 23<sup>a</sup> didascalia:

0'02"

*Cines 31 (Pellicola rossa)*

*Gli Indiani hanno preso la Balena*

La 31<sup>a</sup> sequenza:

2 inquadrature 0'27"

(Sul mare: 1) fuori la Balena. Pellicola azzurra. Figura intera; 2) dentro la B. Pellicola viola. Mdp carrello lat. sin-destr. Piano americano) Le canoe degli indiani sono accanto alla Balena. Gli indiani la picchiano con asce e lance. (Dentro la Balena:) Pinocchio scopre che non è da solo dentro la balena e cammina sempre più in fondo del corpo mostruoso.

La 24<sup>a</sup> didascalia:

0'06"

*Cines 32 (Pellicola rossa)*

*"Oh babbo mio! e come tu (?)e qui?" - "Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena m'ha inghiottito!"*

La 32<sup>a</sup> sequenza:

1 inquadratura 0'05"

(Sul mare: dentro la Balena. Pellicola viola chiara. Figura intera,) Pinocchio e Geppetto si abbracciano.

La 25<sup>a</sup> didascalia:

0'02"

*Cines 33 (Pellicola rossa)*

*"Fuggiamo da questa parte!"*

La 33<sup>a</sup> sequenza:

1 inquadratura 0'08"

(Sul mare: dentro la Balena. Pellicola viola chiara. Figura intera/piano americano.) Tenendosi la mano Pinocchio e Geppetto vanno in punto dei piedi verso la bocca della balena.

La 26<sup>a</sup> didascalia:

0'04"

*Cines 34 (Pellicola rossa)*

*Pinocchio e Geppetto sono catturati dagli Indiani*

La 34<sup>a</sup> sequenza:

2 inquadrature 0'23"

(Sul mare. Pellicola verde-azzurra. Figura media.) Gli indiani si nascondono dietro la Balena, catturano Pinocchio e Geppetto, e gli conducono verso la spiaggia (figura intera).

La 27<sup>a</sup> didascalia:

0'05"

*Cines 35 (Pellicola rossa)*

*Pinocchio che era di legno è creduto un mago e fatto capo degli Indiani. Geppetto è messo arrosto.*

La 35<sup>a</sup> sequenza:

1 inquadratura 0'22"

(Nel campo degli indiani. Figura interna.) Gli indiani sono messi in fila fuori una tenda. Pinocchio, vestito come gli indiani, esce dalla tenda, vede la folla, si spaventa e cade. Un indiano presenta il nuovo capo alla tribù. Gli indiani si inchinano.

La 28<sup>a</sup> didascalia:

0'04"

*Cines 36*

*"Comando io!! Lasciate libero quest'uomo!!"*

- La 36<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'22"  
(Nel campo degli indiani. Figura intera.) Geppetto è messo sopra il fuoco come un maiale, circondato dagli indiani che gli ballano intorno. Pinocchio li ferma con un gesto autorevole e ordina la sua liberazione. Liberano Geppetto.
- La 29<sup>a</sup> didascalia: 0'02"  
*Cines 37*  
*"Vattene alla pelle mia ci penso io!"*
- La 37<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'25"  
(Nel campo degli indiani. Piano americano.) L'addio tra Pinocchio e Geppetto. Geppetto non vuole lasciare suo figlio, ma parte lo stesso.
- La 30<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 38*  
*Pinocchio fugge - è inseguito e arriva al campo dei soldati canadesi.*
- La 38<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'06" + 1 inquadratura 0'04" + 3 inquadrature 0'39"  
(Nel campo degli indiani, la notte. Pellicola azzurra. Figura intera.) Pinocchio tenta la fuga, ma viene scoperto dalla guardia che sveglia tutti. Inseguono il mago.
- ↔ *Rottura della pellicola. Un'inquadratura tutta nera che dura 0'04". Secondo i numeri originali non manca un intertitolo, il quale significa che manca invece una parte della sequenza.*
- (Nel Paese degli Indiani la notte. Pellicola azzurra. Nel campo dei canadesi all'alba. Fotogrammi rossi. Campo lungo → piano americano.) Il burattino è seguito dagli indiani. Corre al campo dei soldati canadesi, e prega gli ufficiali che lo aiutino (figura intera → campo lungo). La battaglia tra i soldati e gli indiani (pellicola viola. Figura intera/piano americano).
- La 31<sup>a</sup> didascalia: 0'05"  
*Cines 39*  
*I Canadesi ammazzano tutti gli Indiani, e rimandano Pinocchio a casa...come vedrete.*
- La 39<sup>a</sup> sequenza: 9 inquadrature 0'15"  
(Nel Paese degli Indiani: nel campo dei canadesi; figura intera. Sul mare; campo lungo.) Pinocchio è messo nella bocca di un cannone, un soldato l'accende e Pinocchio vola attraverso il mare a cavallo della palla di cannone. La palla esplode e Pinocchio cade.
- La 32<sup>a</sup> didascalia: 0'02".  
*Cines 40*  
*"Pinocchio mio ancora non torni?"*
- La 40<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'02"  
(Nel paesino: nella falegnameria. Pellicola rossa. Figura intera) Geppetto, solo e triste a casa, sta aspettando il figliolo.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 41.*
- La 41<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 0'29"  
(Nel paesino: in aria. Pellicola rossa.) Pinocchio cade in aria. (Nella falegnameria. Figura intera.) Cade dal tetto. La riunione tra Geppetto e Pinocchio.
- ↔ *Manca l'intertitolo Cines 42.*
- La 42<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'12"



- (Nel paesino: nella falegnameria. Pellicola rossa. Figura intera)  
Lavorano insieme. Geppetto chiede a Pinocchio di prendere un pezzo di legna. Pinocchio esce.
- La 33<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 43*  
*....entra invece, di nascosto, in una baracca di Burattini.*
- La 43<sup>a</sup> sequenza: 3 inquadrature 1'29"  
(Nel paesino: in piazza. Azioni su vari livelli di profondità. Scritta in scena poco leggibile: "Teatro dei Burattini". Fuori e dentro la baracca dei burattini. Figura intera.) In piazza c'è tanta gente davanti ad un teatro ambulante. Un'orchestra suona. Altri bambini entrano nel teatro ridendo e felici. Pinocchio non ha soldi per il biglietto. Entra nella capanna dietro il teatro. Entra in una stanza dove ci sono quattro burattini immobili. Alcuni cadono perché Pinocchio li tocca. Pinocchio cerca di metterli in ordine. (Interpellazione.) Arlecchino si anima.
- La 34<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 44*  
*"Svegliatevi amici! Ecco il nostro fratello Pinocchio!"*
- La 44<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'11"  
(Nel paesino: nella baracca dei burattini. Figura intera.) Arlecchino fa svegliare gli altri e tutti sono felici di trovare Pinocchio tra loro.
- La 35<sup>a</sup> didascalia: 0'05"  
*Cines 45*  
*Pinocchio recitando con i fratelli di legno, s'azzuffa sul serio con il Capitan Fracassa....*
- La 45<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'41"  
(Nel paesino: nel teatro, sul palco. Campo lungo. La mdp è tra il pubblico: si vede il pubblico, l'orchestra, il palco. Pellicola rossa. Dietro il palco. Piano americano.) I burattini fanno uno spettacolo. Pinocchio e il Capitan Fracassa iniziano un duello con la spada. Pinocchio si arrabbia quando Fracassa gli dà un colpo sul sedere: prende una sedia e cerca di buttarla contro l'avversario. I burattini spingono Pinocchio dietro la scena. La confusione fa svegliare il Diavolo e il Paladino.
- La 36<sup>a</sup> didascalia: 0'04"  
*Cines 46*  
*....e dal Burattinaio Mangiafuoco vien fatto prigioniero!*
- La 46<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'20"  
(Nel paesino: nella stanza di Mangiafuoco. Figura intera. Trucco filmico: il burattinaio sembra enorme e i burattini piccoli.) I burattini eccitati conducono Pinocchio a Mangiafuoco. Pinocchio gli chiede di aver pietà, ma il burattinaio ordina a due soldati-burattini di portarlo via.
- La 37<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 47*  
*Pinocchio riesce a fuggire..*
- La 47<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'25"  
(Nel paesino: nella baracca dei burattini. Figura intera.) I burattini sono di nuovo a riposo. I due soldati sono di guardia alla porta, ma tutti i burattini del teatro sono senza vita. Pinocchio scappa.
- La 38<sup>a</sup> didascalia: 0'04"

- Cines 48*  
 ....e tornato a casa fa conoscenza col bastone di Babbo Geppetto  
La 48<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'35"  
 (Nel paesino: nella falegnameria. Figura intera.) Tornato a casa viene punito dal padre che lo picchia con un bastone. Geppetto comanda a Pinocchio di lavorare; il burattino prende un piccolo ramo, ma il falegname gli intima di sforzarsi e prendere un pezzo di legno più pesante.
- La 39<sup>a</sup> didascalia: (0'04")  
*PINOCCHIO AL PAESE DEI BALOCCHI*
- La 40<sup>a</sup> didascalia: 0'07"  
*Cines 49*  
*Pinocchio vuol diventare un ragazzino per bene, ma il suo amico Lucignolo lo decide a partire con lui per il paese dei Balocchi.*
- La 49<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'44"  
 (Nel paesino: fuori la falegnameria) Ci sono tante persone che lavorano, tra loro Pinocchio. Incontra Lucignolo. Parlano insieme. Pinocchio rifiuta di andare con l'amico, ma non resiste per molto.
- La 41<sup>a</sup> didascalia: 0'04"  
*Cines 50*  
*È suonata la mezzanotte! Lucignolo t'aspetta!*
- La 50<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'52"  
 (Nel paesino: fuori la falegnameria. Pellicola azzurra. Figura intera → campo lunghissimo. Scritta in scena: "Mastro Geppetto falegname". Mdp: movimento panoramico sin-destr a seguire Pinocchio. Al ponte. Pellicola azzurra. Campo lunghissimo → figura intera. Mdp: movimento panoramico sin-destr a seguire gli attori.) Pinocchio esce da casa dalla finestra e corre veloce per incontrare il suo amico aspetta al ponte.
- La 42<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 51 (Pellicola rossa)*  
*"Ecco la diligenza."*
- La 51<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'38"  
 (Nel paesino: al ponte. Campo lungo. Mdp: movimento panoramico dest-sin. Pellicola azzurra.) La partenza per il Paese dei Balocchi. Arriva il conduttore del carro con dodici asini. Pinocchio e Lucignolo costringono due ragazzi a rinunciare ai loro posti. Si mettono accavallo sui primi asini. Attraversano il ponte.
- La 43<sup>a</sup> didascalia: 0'05"  
*Cines 52 (Pellicola rossa)*  
*Arriva al Paese benedetto dove non si studia, mai, ma si giuoca sempre!*
- La 52<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'35"  
 (Nel Paese dei balocchi. Alba. Fotogrammi rossi. Azioni su vari piani, dal campo lungo alla figura media.) Il conduttore, accavallo su un asino, è il primo ad entrare nella città decorata e festeggiante. Eccitati ragazzi e ragazze buttano dei berretti nell'aria, gridano, suonano la musica e seguono il carro. Una ragazza e un ragazzino hanno orecchie di asino.
- La 44<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 53*

- "All'asilo"*
- La 53<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 0'31"  
(Nel Paese dei balocchi: all'asilo. Piano americano → figura intera.) Il conduttore mostra a Pinocchio e a Lucignolo l'asilo. Nel corridoio c'è della paglia e sulle pareti ci sono ritratti di ciuchi. Pinocchio scopre che dietro le tende ci sono dei ragazzi che somigliano agli asini; prende paura e cerca di andarsene. Lucignolo e il conduttore lo spingono davanti. Pinocchio balla e salta di gioia vedendo la sua camera bella.
- La 45<sup>a</sup> didascalia: 0'04"  
*Cines 54*  
*Dopo 10 giorni di permanenza all'asilo.*
- La 54<sup>a</sup> sequenza: 6 inquadrature 0'52"  
(Nel Paese dei balocchi: all'asilo. Figura intera, figura media, figura intera.) Pinocchio si sveglia e scopre che gli orecchi gli sono cresciuti. Prende paura, versa dell'acqua nel catino per specchiarsi. (Prospettiva dall'alto. Primo piano.) Vede la propria immagine riflessa storta e piange, cerca di strapparsi le orecchie asinine (figura intera).
- La 46<sup>a</sup> didascalia: 0'06"  
*Cines 55*  
*Pinocchio per non farsi canzonare da Lucignolo nasconde le orecchie in un berettone di notte.*
- La 55<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'07"  
(Nel Paese dei balocchi: all'asilo) Pinocchio nasconde le orecchie.
- La 47<sup>a</sup> didascalia: 0'03"  
*Cines 56*  
*"Anche lui ha la stessa malattia!"*
- La 56<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 1'06"  
(Nel Paese dei balocchi: all'asilo. Figura media. Piano americano.) Lucignolo entra nella stanza di Pinocchio, indossando pure lui un berretto da notte. Si guardano biecamente e si decidono di togliere i berretti insieme. Piangono. La metamorfosi dei ragazzi in asini continua. Entra il conduttore che porta via i ragazzi ormai diventati asini (interpellazione).
- La 48<sup>a</sup> didascalia: 0'05"  
*Cines 57*  
*"Pinocchio ti salvo per la seconda volta! Ma sii buono."*
- La 57<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'47"  
(In una stalla. Pellicola gialla chiara. Figura intera.) Il conduttore porta gli asini in una stalla. Le asini cominciano a mangiare paglia. La Fata appare e trasforma Pinocchio in un burattino. L'addio tra Pinocchio e Lucignolo. Pinocchio scappa dalla finestra.
- La 49<sup>a</sup> didascalia: 0'04"  
*Cines 58*  
*"Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!..ma..."*
- La 58<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'44"  
(Nel paesino: fuori la falegnameria. Figura intera. Scritta in scena: "Mastro Geppetto Falegname".) Il burattino esita alla porta; ha paura della punizione che gli aspetta, ma si decide di entrare. La porta si apre e Pinocchio si nasconde. Geppetto esce, passa. Il burattino gli ferma e implora il perdono. Geppetto è arrabbiato e gli dice di andarsene, ma è

profondamente felice di rivedere il figlio: gli rimprovera e poi gli fa entrare (interpellazione).

La 50<sup>a</sup> didascalia: 0'03"

*Cines 59*

*.... il buon Geppetto si commove e lo perdona ancora.*

La 59<sup>a</sup> sequenza: 2 inquadrature 1'01"

(Nel paesino: nella falegnameria. Figura intera.) Geppetto e Pinocchio lavorano insieme. Fanno una pausa, mangiano contenti il pane.

Sovrimpressione: La Fata si materializza senza essere scoperta, leva la bacchetta, e Pinocchio rimane pietrificato: dal suo corpo emerge un ragazzino vero (altro sovrimpressioni). Geppetto gli guarda stupito. La Fata leva la bacchetta e trasforma la falegnameria in un soggiorno accogliente (framestop). Il burattino di legno cade sul pavimento, e Geppetto scopre che i suoi vestiti sono tutti nuovi e belli. Un Pinocchio travolto vede il burattino davanti la sedia. Geppetto gli spiega che era il vecchio corpo di Pinocchio, e fa dei movimenti goffi per imitare il burattino. Tutte e due ridono e si abbracciano.

↔ *Manca l'intertitolo Cines 60?*

La 60<sup>a</sup> sequenza: 1 inquadratura 0'11"

(Nel paesino: nel soggiorno. Iris. Figura media.) Pinocchio e Geppetto si abbracciano e salutano il pubblico. (Interpellazione. Geppetto mimica qualcosa incomprensibile: "...è mio"?)

La 51<sup>a</sup> didascalia: 0'05"

*FINE*



## Tabella delle didascalie di *Pinocchio*

Nella tabella ho riportato le didascalie-inquadrature (in avanti chiamate "didascalie"), le loro funzioni, i locutori, e gli eventuali brani corrispondenti delle *Avventure di Pinocchio*. Per rendere più visibile la struttura del film, ho marcato la posizione delle didascalie mancanti lasciando una rubrica vuota nel loro posto. Nei casi dove non è stato possibile decifrare il testo delle didascalie con sicurezza, ho inserito un punto interrogativo in parentesi dove mancano dei grafemi.

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
	(Titolo introduttivo dell'atto I?)	Didascalia narrativa?	Il narratore?	
<i>Cines 1</i>		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
<i>Cines 2</i>	<i>Da un bel ciocco di legno il buon falegname Geppetto vuol fare un magnifico burattino....</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	- Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. (Cap. II: 10) Intanto Geppetto prese con sè il suo bravo pezzo di legno, e ringraziato maestr'Antonio, se ne tornò zoppicando a casa. (Cap. II: 12)
<i>Cines 3</i>	<i>....e lavora, lavora....</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Cammina, cammina, cammina (...) (Cap XIII: 57) Presa questa risoluzione, si avvicinò alla scogliera; ma quando fu lì per arrampicarsi, sentì qualche cosa sotto l'acqua che saliva, saliva, saliva e lo portava per aria. (Cap. XXVIII: 147) Aspetta, aspetta, finalmente dopo mezz'ora si aprì una finestra dell'ultimo piano (...) (Cap. XXIX: 157) - Dove vai? - Lontano, lontano, lontano! - Ed io che son venuto a cercarti a casa tre volte! (Cap. XXX: 165)

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				<p>- Ma è proprio vero, domandò il burattino, che in quel paese i ragazzi non hanno mai l'obbligo di studiare?</p> <p>- Mai, mai, mai!</p> <p>- Che bel paese!... che bel paese!... che bel paese!... (Cap. XXX: 169)</p>
				E risero, risero, risero da doversi reggere il corpo (...) (Cap. XXXII: 185)
				E cominciò a tirare la fune, con la quale lo aveva legato per una gamba: e tira, tira, tira, alla fine vide apparire a fior d'acqua.... indovinate? (Cap. XXXIV: 199)
				E Pinocchio a nuotar più lesto che mai, e via, e via, e via, come andrebbe una palla di fucile. (Cap. XXXIV: 206)
				E più andava avanti, e più sentì il chiarore si faceva rilucente e distinto: finché, cammina, cammina, alla fine arrivò: e quando fu arrivato... che cosa trovò? (Cap. XXXV: 209)
				(...) e partito solo di notte incontrai gli assassini che si messero a corrermi dietro, e io via, e loro dietro, e io via e loro sempre dietro, e io via, finché m'impiccarono a un ramo della Quercia Grande (...) (Cap. XXXV: 211)
				Oh! povera Fatina! Oh! povera Fatina! Oh! povera Fatina! (Cap. XXXVI: 228)
<i>Cines 4</i>		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
<i>Cines 5</i>				
<i>Cines 6</i>	<i>Pinocchio se la scampa prendendo un bagno: il povero Geppetto, accusato di tutti i danni, viene arrestato.</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	Insomma, tanto dissero e tanto fecero, che il carabiniere rimesse in libertà Pinocchio, e condusse in prigione quel pover'uomo di Geppetto. (Cap. III: 18)



Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
Cines 7	<i>Babbo mio! mi hanno mangiato i piedi!</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Pinocchio	- Aprimi! - intanto gridava Geppetto dalla strada. - Babbo mio, non posso - rispondeva il burattino piangendo e ruzzolando per terra. - Perché non puoi? - Perché mi hanno mangiato i piedi. - E chi te li ha mangiati? - Il gatto, - disse Pinocchio, vedendo il gatto che colle zampine davanti so divertiva a far ballare alcuni trucioli di legno. (Cap. VII: 29)
Cines 8				
	(Titolo introduttivo dell'ipotetico atto II?)		Il narratore?	
Cines 9		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
Cines 10				
Cines 11				
Cines 12				
Cines 13	<i>"Bravo ragazzo! hai fatto il tuo dovere, ti lascio libero!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Il contadino	- Bravo ragazzo! - gridò il contadino, battendogli sur una spalla. - Codesti sentimenti ti fanno onore: e per provarti la mia grande soddisfazione, ti lascio libero fin d'ora di tornare a casa. E gli levò il collare da cane. (Cap. XXII: 110)
Cines 14	<i>"Ed ora non ci scappi più! T'impare (?)mo noi ad abbaiare!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Uno degli assassini	Ma non potè finir la parola, perchè sentì afferrarsi per il collo, e le solite due vociacchie che gli brontolarono minacciosamente: - Ora non ci scappi più! - Il burattino, vedendosi balenare la morte dinanzi agli occhi, fu preso da un tremito così forte, che nel tremare, gli suonavano le giunture delle sue gambe di legno e i quattro zecchini che teneva nascosti sotto la lingua. - Dunque? - gli domandarono gli assassini - vuoi aprirla la bocca, sì o no?

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				Ah! non rispondi?.. Lascia fare: chè questa volta te la faremo aprir noi!... - (Cap. XV: 68)
Cines 15	<i>La Fata Turchina salva Pinocchio e gli regala quattro monete d'oro, da portare a Babbo Geppetto.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Il burattinaio Mangiafoco regala cinque monete d'oro a Pinocchio, perchè le porti al suo babbo Geppetto (...) (Cap. XII: 50)
	(Titolo introduttivo dell'ipotetico atto III?)		Il narratore?	
Cines 16		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
Cines 17	<i>Dopo aver camminato mezza giornata, arrivarono alla città Acchiappacitrulli.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Dopo aver camminato una mezza giornata arrivarono a una città che aveva nome "Acchiappa-citrulli." (Cap. XVIII: 88)
Cines 18	<i>Cammina....cammina...</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	(V. la didascalia n. 2)
Cines 19	<i>E al campo dei miracoli gli fecero seminare le monete...</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	- Quant'è distante di qui il Campo dei miracoli? - Due chilometri appena. Vuoi venire con noi? Fra mezz'ora sei là: semini subito le quattro monete: dopo pochi minuti ne raccogli duemila e stasera ritorni qui colle tasche piene. Vuoi venire con noi? (Cap. XVIII:87)
				- Eccoci giunti - disse la Volpe al burattino. - Ora chinati giù a terra, scava con le mani una piccola buca nel campo e mettici dentro le monete d'oro. Pinocchio ubbedì. Scavò la buca, ci pose le quattro monete d'oro che gli sono rimaste: e dopo ricoprì la buca con un po'di terra. (Cap. XVIII: 89)
Cines 20	<i>....e di notte il Gatto e la Volpe rubano le monete al povero Pinocchio.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	- Sappi dunque che, mentre tu eri in città, la Volpe e il Gatto sono tornati in questo campo: hanno preso le monete d'oro sotterrate, e poi sono fuggiti come il vento. E ora chi li raggiunge, è bravo! (Cap. XIX: 93)

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
Cines 21	<i>....che la mattina, accortosi essere stato truffato si dispera.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Preso allora dalla disperazione, tornò di corsa in città e andò difilato in tribunale, per denunciare al giudice i due malandrini, che lo avevano derubato. (Cap. XIX: 94)
Cines 22	<i>Pinocchio vede il Gatto e la Volpe far baldoria con i suoi denari....</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non potè mangiare altro che trentacinque triglie con salsa di pomodoro e quattro porzioni di trippa alla parmigiana: e perchè la trippa non gli pareva condita abbastanza, si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato!  La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei: ma siccome il medico le aveva ordinato una grandissima dieta, così dovè contentarsi di una semplice lepre dolce e forte con un leggerissimo contorno di polastre ingrassate e di galletti di primo canto. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un cibreino di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d'uva paradisa; e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca. (Cap. XIII: 57-58)
Cines 23	<i>....e corre nella trattoria domandando giustizia, ma è arrestato</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Preso allora dalla disperazione, tornò di corsa in città e andò difilato in tribunale, per denunciare al giudice i due malandrini, che lo avevano derubato. (Cap. XIX: 94)
Cines 24	<i>"Quel povero diavolo è stato rubato di quattro monete d'oro: pigliatelo, dunque, e mettetelo subito in prigione!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Il giudice	Allora il giudice, accennando Pinocchio ai giandarmi, disse loro: - Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d'oro: pigliatelo dunque e mettetelo subito in prigione. - (Cap. XIX: 95)

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
Cines 25	<i>Pinocchio fugge e cade in mare.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	<p>Per buona fortuna la spiaggia era oramai vicina e il mare si vedeva lì a pochi passi. Appena fu sulla spiaggia, il burattino spiccò un bellissimo salto, come avrebbe potuto fare un ranocchio, e andò a cascare in mezzo all'acqua. Alidoro invece voleva fermarsi; ma trasportato dall'impeto della corsa, entrò nell'acqua anche lui. (Cap. XXVIII: 145)</p> <p>Quand'ecco che udirono un urlo disperato, e voltandosi indietro, videro un ragazzino che, di vetta a uno scoglio, si gettava in mare gridando: - Voglio salvare il mio babbo! - (Cap. XXIII: 118)</p>
	<i>PINOCCHIO E LA BALENA</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	
Cines 26	<i>Dopo 99 giorni di nuoto, Pinocchio è arrivato vicino al paese degli Indiani.</i>	Didascalia narrativa sintetizzante e descrittrice	Il narratore	<p>Pinocchio arriva all'isola delle "Api industriose" e ritrova la Fata.</p> <p>Pinocchio, animato dalla speranza di arrivare in tempo a dare aiuto al suo povero babbo, nuotò tutta quanta la notte. (...)Sul far del mattino, gli riuscì di vedere poco distante una lunga striscia di terra. Era un'isola in mezzo al mare. (Cap. XXIV: 119)</p>
Cines 27	<i>"Scappa! Scappa! Ecco la balena!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Il narratore	<p>Immaginatevi lo spavento del povero Pinocchio, alla vista del mostro. Cercò di fuggire: ma quella immensa bocca spalancata gli veniva sempre incontro con la velocità di una saetta.</p> <p>- Affrettati, Pinocchio, per carità! - gridava belando la bella caprettina.</p> <p>E Pinocchio nuotava disperatamente con le braccia, col petto, con le gambe e coi piedi.</p> <p>- Corri, Pinocchio, perchè il mostro si avvicina!...</p> <p>E Pinocchio, raccogliendo tutte le sue forze, raddoppiava di lena nella corsa.</p> <p>- Bada, Pinocchio!... il mostro ti raggiunge!... Eccolo!... Eccolo!...</p>

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				Affrettati per carità, o sei perduto!... E Pinocchio a nuotar più lesto che mai, e via, e via, e via, come andrebbe una palla di fucile. E già era presso allo scoglio, e già la caprettina, spenzolandosi tutta sul mare, gli porgeva le sue zampine davanti per aiutarlo a uscire dell'acqua!... (Cap. XIV: 205-206)
Cines 28	<i>Gli Indiani che pure hanno visto la Balena corrono per prenderla...</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Ma oramai era tardi! Il mostro lo aveva raggiunto: il mostro, tirando il fiato a sè, si bevve il povero burattino come avrebbe bevuto un uovo di gallina: e lo inghiottì con tanta violenza e con tanta avidità, che Pinocchio, cascando giù in corpo al Pescecane, battè un colpo così screanzato, da restarne sbalordito per un quarto d'ora. (Cap. XXXIV: 206)
Cines 29	<i>....ma prima che arrivino, Pinocchio è inghiottito.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Quando ritornò in sè da quello sbigottimento, non sapeva raccapezzarsi, nemmeno lui, in che mondo si fosse. Intorno a sè c'era da ogni parte un gran buio: ma un buio così nero e profondo, che gli pareva di essere entrato col capo in un calamaio pieno d'inchiostro. Stette in ascolto e non sentì nessun rumore: solamente di tanto in tanto sentiva battersi nel viso alcuni grandi buffate di vento. Da principio non sapeva intendere da dove quel vento uscisse: ma poi capì che usciva dai polmoni del mostro. Perché bisogna sapere che il Pescecane soffriva moltissimo d'asma, e quando respirava, pareva proprio che tirasse la tramontana. (Cap. XXXIV: 206)
Cines 30	<i>Nel ventre della Balena.</i>	Didascalia narrativa identificatrice	Il narratore	
Cines 31	<i>Gli Indiani hanno preso la Balena</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
Cines 32	<i>"Oh babbo mio! e come tu (?)e qui?" - "Figlio mio, sono venuto in cerca di te e la Balena m'ha inghiottito!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Pinocchio e Geppetto	<p>IL COLOMBO: - Si fabbricava da sè una piccola barchetta per traversare l'Oceano. Quel pover'uomo sono più di quattro mesi che gira per il mondo in cerca di te: e non avendoti potuto mai trovare, ora si è messo in capo di cercarti nei paesi lontani del nuovo mondo. (Cap. XXIII: 114)</p> <p>(Nel libro ci sono ben quattro pagine di dialogo. La didascalia condensa il dialogo in due frasi inventate, ma riprende l'espressione "Oh! babbino mio!" del cap. XXV: 210-214)</p>
Cines 33	<i>"Fuggiamo da questa parte!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Pinocchio	<p>- Allora, babbino mio, - disse Pinocchio, - non c'è tempo da perdere. Bisogna pensar subito a fuggire...</p> <p>- A fuggire?... e come?</p> <p>- Scappando dalla bocca del Pesce-cane e gettandosi a nuoto in mare. (Cap. XV: 213-214)</p> <p>- Questo è il vero momento di scappare - bisbigliò allora voltandosi al suo babbo</p> <p>- Il pesce-cane dorme come un ghiro: il mare è tranquillo e ci si vede come di giorno. Venite, dunque, babbino, dietro a me e fra poco saremo salvi. - (Cap XV: 215)</p>
Cines 34	<i>Pinocchio e Geppetto sono catturati dagli Indiani</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	
Cines 35	<i>Pinocchio che era di legno è creduto un mago e fatto capo degli Indiani. Geppetto è messo arrosto.</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	
Cines 36	<i>"Comando io!! Lasciate libero quest'uomo!!"</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Pinocchio	

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
Cines 37	"Vattene alla pelle mia ci penso io!"	Didascalia locutiva (dialogo)	Pinocchio	Ciò detto, Pinocchio prese il suo babbo per la mano: e camminando sempre in punta di piedi, risalirono insieme su per la gola del mostro: poi traversarono tutta la lingua e scavalcarono i tre filari di denti. Prima però di fare il gran salto, il burattino disse al suo babbo: - Montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io. - (Cap. XV: 215-216)
Cines 38	<i>Pinocchio fugge - è inseguito e arriva al campo dei soldati canadesi.</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	(La fuga di Pinocchio può riferirsi all'episodio degli assassini, cap. XIV e XV, o alla fuga dal cane Alidor, cap. XXVIII.)
Cines 39	<i>I Canadesi ammazzano tutti gli Indiani, e rimandano Pinocchio a casa...come vedrete.</i>	Didascalia narrativa descrittiva. Interpellazione.	Il narratore	(Il volo sulla palla di cannone somiglia al volo alla groppa del Colombo, i viaggi "alla groppa" del Tonno, del ciuchino ecc.) Pinocchio ritrova in corpo al Pesce-cane.... chi ritrova? Leggete questo capitolo e lo saprete. (Cap. XXXV: 209)
Cines 40	"Pinocchio mio ancora non torni?"	Didascalia locutiva (soliloquio/invocazione)	Geppetto	
Cines 41		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
	(Titolo introduttivo dell'ipotetico atto V?)		Il narratore?	
Cines 42		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
Cines 43	<i>...entra invece, di nascosto, in una baracca di Burattini</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	(Nel libro Pinocchio vende l'abecedario per entrare nel teatro, cap. IX e X.)
Cines 44	"Svegliatevi amici! Ecco il nostro fratello Pinocchio!"	Didascalia locutiva (dialogo)	Arlecchino	Quando all'improvviso, che è che non è, Arlecchino smette di recitare, e voltandosi verso il pubblico e accennando colla mano qualcuno in fondo alla platea, comincia a urlare in tono drammatico: - Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio!... - È Pinocchio davvero - grida Pulcinella.



Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				<p>- È proprio lui - strilla la signora Rosaura, facendo capolino di fondo alla scena.</p> <p>- È Pinocchio! È Pinocchio - urlano in coro tutti i burattini, uscendo a salti fuori dalle quinte. - È Pinocchio! È il nostro fratello Pinocchio! Evviva Pinocchio!...</p> <p>- Pinocchio, vieni quassù da me, - grida Arlecchino, - vieni a gettarti fra le braccia dei tuoi fratelli di legno! - (cap. X: 42)</p>
Cines 45	<i>Pinocchio recitando con i fratelli di legno, s'azzuffa sul serio con il Capitan Fracassa....</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Tutto fiato buttato via, perchè i burattini, invece di continuare la recita, raddoppiarono il chiasso e le grida, e, postosi Pinocchio sulle spalle, se lo portarono in trionfo davanti ai lumi della ribalta. Allora uscì fuori il burattinaio, un omone così brutto, che metteva paura soltanto a guardarlo. (Cap. X: 42)
Cines 46	<i>....e dal Burattinaio Mangiafuoco vien fatto prigioniero!</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	- Portatemi di qua quel burattino, che troverete attaccato al chiodo. Mi pare un burattino fatto di un legname molto asciutto, e sono sicuro che, a buttarlo sul fuoco, mi darà una bellissima fiammata all'arrostito. (Cap. X: 44)
Cines 47	<i>Pinocchio riesce a fuggire..</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	
Cines 48	<i>....e tornato a casa fa conoscenza col bastone di Babbo Geppetto</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	
	<i>PINOCCHIO AL PAESE DEI BALOCCHI</i>	Didascalia narrativa identificatrice	Il narratore	
Cines 49	<i>Pinocchio vuol diventare un ragazzino per bene, ma il suo amico Lucignolo lo decide a partire con</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Pinocchio, invece di diventare un ragazzo, parte di nascosto col suo amico Lucignolo per il "Paese dei balocchi". (Cap. XXX: 163)

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
	<i>lui per il paese dei Balocchi.</i>			- Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!... (Cap. XXVI: 231)
<i>Cines 50</i>	<i>È suonata la mezzanotte! Lucignolo t'aspetta!</i>	Didascalia locutiva (dialogo)	Il narratore	
<i>Cines 51</i>	<i>"Ecco la diligenza."</i>	Didascalia locutiva (dialogo? mentale?)	Pinocchio, Lucignolo o il narratore	- Eccolo! - gridò Lucignolo, rizzandosi in piedi. - Chi è? - domandò sottovoce Pinocchio. - È il carro che viene a prendermi. Dunque, vuoi venire, sì o no? (Cap. XXX: 169)
<i>Cines 52</i>	<i>Arriva al Paese benedetto dove non si studia, mai, ma si giuoca sempre!</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	- Hai torto. Pinocchio! Credilo a me che, se non vieni, te ne pentirai. Dove vuoi trovare un paese più sano per noialtri ragazzi? Lì non vi sono scuole: lì non vi sono maestri: lì non vi sono libri. In quel paese benedetto non si studia mai. (...) (Le giornate) si passano baloccandosi e divertendosi dalla mattina alla sera. La sera poi si va a letto, e la mattina dopo si ricomincia daccapo. (Cap. XXX: 166)
<i>Cines 53</i>	<i>"All'asilo"</i>	Didascalia narrativa identificatrice	Il narratore?	
<i>Cines 54</i>	<i>Dopo 10 giorni di permanenza all'asilo.</i>	Didascalia narrativa sintetizzante e identificatrice	Il narratore	Dopo cinque mesi di cuccagna, Pinocchio con sua gran meraviglia, sente spuntarsi un bel pajo d'orecchie asinine, e diventa un ciuchino, con la coda e tutto. (Cap. XXXI: 170)
<i>Cines 55</i>	<i>Pinocchio per non farsi canzonare da Lucignolo nasconde le orecchie in un berettone di notte.</i>	Didascalia narrativa descrittiva	Il narratore	E fece l'atto di volere uscire. Ma quando fu sulla porta, si ricordò che aveva gli orecchi d'asino, e vergognandosi di mostrarli in pubblico, che cosa inventò? Prese un gran berretto di cotone, e, ficcatoselo in testa, se lo ingozzò fin sotto la punta del naso. (Cap. XXXII: 182)
<i>Cines 56</i>	<i>"Anche lui ha la stessa malattia!"</i>	Didascalia locutiva (mentale?)	Lucignolo, Pinocchio o il narratore	Alla vista di quel berretto Pinocchio sentì quasi consolarsi e pensò subito dentro di sè: - Che l'amico sia malato della mia medesima malattia? Che abbia anche

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				lui la febbre del ciuchino?... (Cap. XXXII: 183)
Cines 57	"Pinocchio ti salvo per la seconda volta! Ma sii buono."	Didascalia locutiva (dialogo)	La Fata	Quando si riebbe, si trovò disteso sopra un sofà, e la Fata era accanto a lui. - Anche per questa volta ti perdono - gli disse la Fata - ma guai a te se me ne fai un'altra delle tue!... (Cap. XXIX: 161)
Cines 58	"Povero me! chi sa quante botte ci prenderò!!...ma..."	Didascalia locutiva (mentale)	Pinocchio	- Non posso star ritto, credetelo. O povero me! povero me, che mi toccherà a camminare coi ginocchi per tutta la vita!... - (Cap. VII 30) Figuratevi il povero Pinocchio! (Cap. XXIX: 160) Ma, lungo la strada, non si sentiva punto tranquillo; tant'è vero che faceva un passo avanti e uno indietro e, scorrendo da sè solo, andava dicendo: - Come farò a presentarmi alla mia buona Fatina? Che dirà quando mi vedrà?... Vorrà perdonarmi questa seconda birichinata?... Scommetto che non me la perdona!... oh! non me la perdona di certo... E mi sta il dovere: perchè io sono un monello che prometto sempre di correggermi, e non mantengo mai!... (Cap. XXIX: 156) (...) Apri gli occhi, Eugenio.... Se tieni gli occhi chiusi, mi farai morire anche me.... O Dio mio! come farò ora a tornare a casa?... Con che coraggio potrò presentarmi alla mia buona mamma? Che sarà di me?... dove fuggirò?... Dove anderò a nascondermi?... Oh! quant'era meglio, mille volte meglio che fossi andato a scuola! (...) (Cap. XXVII: 141) - Fra due o tre ore, tu diventerai un ciuchino vero e proprio, come quelli che tirano il carretto e che portano i cavoli e l'insalata al mercato. - Oh! povero me! povero me! - gridò Pinocchio pigliandosi con le mani tutt'e due gli orecchi, e tirandoli e strappandoli rabbiosamente, come se fossero gli orecchi di un altro. (Cap. XXXII: 181)

Numero	Didascalia	Tipologia	Voce	Testo del romanzo
				- Aiuto! aiuto! Oh povero me! Non c'è nessuno che venga a salvarmi? (Cap. XXXIV: 207)
<i>Cines 59</i>	<i>.... il buon Geppetto si commove e lo perdona ancora.</i>	Didascalia narrativa descrittrice	Il narratore	Da principio voleva dire e voleva fare: ma poi quando vide il suo Pinocchio sdraiato in terra e rimasto senza piedi davvero, allora sentì intenerirsi; e presolo subito in collo, si dette a baciarlo e a fargli mille carezze e mille moine (...) (Cap. VII: 30)
<i>Cines 60</i>		Didascalia narrativa?	Il narratore?	
	<i>FINE</i>	Cartello paratestuale		FINE (Cap. XXXVI: 231)

## **Copia DVD di *Pinocchio***

Vorrei dare un avviso circa la vostra visione di *Pinocchio*: i film muti contengono meno fotogrammi per secondo rispetto ai film moderni, perciò dovrete regolare la velocità della proiezione per evitare l'effetto di "corsa" che altrimenti si presenta.