



Prima di diventare
un bellissimo film per la tv
di Luigi Comencini
e di ossessionare
i comici toscani, da Roberto
Benigni a Francesco Nuti,
il romanzo di Collodi
è stato lo specchio in cui
l'Italia del primo '900
osservava i propri pregi
e i propri difetti.
E non solo al cinema:
prima ancora del classico
di Giulio Antamoro
furono i libri illustrati,
i fumetti e i giocattoli
a renderlo l'eroe
più popolare del Paese.

L'italiano di legno

(o le **straordinarie avventure**
di un burattino chiamato Pinocchio
nel primo cinema italiano)

Luca Mazzei

Quando hai visto il cinema per la prima volta?

C'avrò avuto quindic'anni. Andiedi dalla mi' sorella, ch'era a servizio a Firenze ed i' sabato s'andiede insieme alle Cascine. E lì c'era una baracca che faceva e' burattini.

Ma era cinema o erano burattini?

Burattini.

Quindi non facevano il cinema, ma i burattini!...

Cinema... burattini... o unn'è la medesima?

Intervista ad Argia Galardi (1899-2008), realizzata a Villore di Vicchio (Firenze) nel 2001¹

Impossibile, per un italiano, non conoscere Pinocchio. L'«amico dei giorni più lieti», come sussurrava una canzone del 1959 di Mario Panzeri cantata da Johnny Dorelli, ha attraversato senza intoppi non solo tutto il XX secolo, ma anche tutte le mode che hanno caratterizzato il suo percorso. Dal giocattolo al libro scolastico, dal cartello pubblicitario al manifesto politico, dalla canzone alla pièce teatrale, dall'illustrazione d'arte fino alla figurina da incollare, niente ne è rimasto immune². In lui si trovano tutti gli elementi che la cultura novecentesca italiana ha volta per volta cercato di identificare per affermare (o perdonare) se stessa. Povero, ma capace di affermarsi. Bugiardo, ma divertente. Feroce, ma buono. Imperfetto, ma pure in grado di perfezionar-





Qui e nella pagina precedente Pinocchio

si. Indipendente, ma anche bambino. Ribelle, ma infine disposto a riconoscere l'autorità dei padri. Legato per questo a un babbo che gli fa da mamma, ma formato nei momenti chiave da una mamma che ricopre spesso il ruolo inflessibile del padre. Smanioso di partire per terre lontane, ma anche capace poi, a esperienza esaurita, di tornare a casa. Soprattutto rigido come il duro legno, eppure metamorfico e duttile. Legato alla tradizione, ma anche predisposto alla modernità. Bino più che uno, Pinocchio è stato il modello ideale, quando non lo stampo perfetto, che intere generazioni di italiani hanno avuto nella loro formazione. Se però questo è vero, se cioè Pinocchio, come suggerisce in un suo illuminante libro Suzanne Stewart-Steinberg³, è stato il grande codice della cultura italiana dell'era post-unitaria, va anche detto che il percorso del burattino in direzione dell'anima degli italiani non è mai stato lineare, non è mai andato in maniera diretta dal libro al repertorio memoriale collettivo.

La storia di Pinocchio, nella sua pervicace resistenza all'interno dei meandri della memoria collettiva italiana, ha sempre trovato dei passaggi obbligati che erano posti, guarda caso, al di fuori del contesto strettamente letterario. Spesso erano enclave iconiche, più che letterarie. La sua è la storia di un'icona viaggiante, fermamente legata al suo contesto di nascita. A permettergli di uscire dal suo alveo per farlo tornare poi, a fine percorso, alla sua identità, dal 1910 in poi, sembra essere stato sempre il cinematografo. Ciò appare evidente con forza anche nei primi quarantacinque anni del secolo, quando a fronte di un unico film realizzato i riferimenti allo schermo, nei discorsi dedicati al burattino, si succedettero sempre con rapidità. «Pinocchio capadura» – come lo chiamava Rodari, scrittore/saggista cui non era estraneo come il romanzo di Collodi in Italia non fosse mai stato disgiungibile dalla concretezza tattile della cultura materiale contadina⁴ – sembra infatti avere avuto nel suo paese di nascita una contiguità con le figure dello schermo ben maggiore di quanto si possa oggi immaginare. Il presente saggio vuole concentrarsi proprio sul legame intrattenuto, in Italia, nei primi decenni del secolo, fra il medium cinematografico e il noto burattino, partendo dalla sua fase prefilmica, cioè dagli anni in cui il famoso burattino, non ancora arrivato al film, iniziò comunque ad affacciarsi al mondo del cinema.





Dove si dice quel che successe al pezzo di legno prima che la sua pasta si trasmutasse in celluloido

C'era una volta un burattino di legno, diranno dunque qui i lettori. E invece no. C'era una volta un foglio di carta. L'inizio del secolo trova il nostro burattino sospeso fra la dimensione letteraria e quella illustrativa. Le edizioni a stampa a lui dedicate, fra storia originale collodiana e storie apocrife desunte da essa, erano in quel primo '900 già moltissime. Ma quando iniziò, Pinocchio, ad avvicinarsi al cinema? Avvenne, l'incontro, proprio sulla carta: lo si dovette alla Biblioteca Azzurra, una collana di letteratura amena edita da Bemporad (casa erede della più vecchia Paggi per i cui tipi Pinocchio era uscito nel lontano 1881). A fare da ponte fu uno dei volumetti di quella collana, cioè *Al cinematografo* di Alfredo Della Pura⁵. Ispirandosi al collodiano personaggio di Giannettino (bambino più serio, nonché in carne e ossa, nato editorialmente prima di Pinocchio⁶) e al suo ben noto uso della lanterna magica a fini educativi⁷, il libro di Della Pura, uscito nel 1909⁸, intendeva infatti proporre un viaggio fantastico per piccoli lettori nel mondo naturale, il tutto attraverso la scusa della narrazione di una serie di proiezioni cinematografico-didattiche per fanciulli che si immaginavano essersi tenute in una imprecisata villa dei colli fiorentini. Niente Pinocchio dunque: solo bambini e cinematografo educativo. Nella copertina della collana, però, erano rappresentati in una teoria festosa vari personaggi del catalogo Bemporad, fra cui al centro e ben disegnato proprio il nostro Pinocchio.

Coincidenza? Mera propaganda editoriale? È possibile. Ma la serie delle contiguità non era finita. A firmare la copertina era infatti Mussino e il burattino che egli vi raffigurava aveva già tutte le fattezze che Pinocchio avrebbe assunto, sempre per la sua matita, nella nota edizione illustrata del 1911, edita anch'essa da Bemporad. Mussino peraltro aveva già illustrato un Pinocchio. Era il Pinocchio "apocrifo" (per quanto anch'esso prodotto dallo stesso Bemporad) dei *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo*, romanzo umoristico scritto per l'editore fiorentino da Momus, alias Augusto Piccioni. Ad accostare Pinocchio al cinematografo, in quello scorcio di secolo, erano però anche altri elementi. Stavolta legati non a Mussino, ma a Momus. Augusto Piccioni aveva dedicato al personaggio anche due riviste per ragazzi. Entrambe editate da Nerbini, erano il «Pinocchio. Giornale per ragazzi», uscito fra 1902 e 1903, e il «Piccolo Pinocchio», edito invece fra 1910 e 1912. A interessarci è qui l'edizione del 1910-1912. Essa infatti dal quinto numero (senza data, ma presumibilmente uscito nel novembre del 1910) iniziò anche ad accennare alla cinematografia. Lo fece per la prima volta con una foto di quattro bimbe che, dietro a un banchino, guardavano il lettore. Per quanto di realmente cinematografico la fotografia in questione avesse ben poco, le quattro bambine erano definite da una didascalia «Piccole spettatrici ad una Scena Comica al Cinematografo»⁹; situazione strana e indicativa, che evidentemente alludeva ad altre volontà. Dal numero 10 della rivista, cioè in un fascicolo presumibilmente uscito nel dicembre del 1910, a riferirsi al cinematografo furono crescenti serie di vignette illustrate, spesso accompagnate solo da brevissime didascalie, fatto che le assimilava talora in tutto e per tutto a brevi scene cinematografiche. A denunciare la matrice cinematografica non era però qui solo la forma della narrazione per vignette "veloci" (peraltro forma precedente alla stessa nascita del cinema¹⁰), ma il fatto che esse fossero in gran parte dedicate a due personaggi della cinematografia dell'epoca: Cretinetti e Beoncelli. Curiosa scelta, dato che entrambi erano interpretati dallo stesso attore, André Deed¹¹, ma tant'è: la polimorfia, anche qui, imperava. Alle fantastiche avventure di questi personaggi venne poi dedicato anche un libro illustrato dello stesso Momus: *Cretinetti e Beoncelli*, pubblicizzato sulla rivista a partire dal numero 16 del 30 aprile 1911¹², nel quale avrebbero trovato spazio anche illustrazioni di un buffo lunatico in tutta evidenza ripreso nelle fattezze dall'icona di Pinocchio.

Già in precedenza, d'altronde, cioè nel numero 7 del 1910 (numero ahimè, anche questo, senza riferimento del mese, ma presumibilmente edito sempre a dicembre) compariva l'articolo illustrato *Le ombre elettriche*¹³, istruzioni-gioco per realizzare un teatrino d'ombre che nel pezzo era presentato quasi come una sorta di piccolo cinematografo casalingo. Nell'illustrazione che accompagnava le istruzioni, un Pinocchio di legno riusciva a proiettare sul muro l'ombra di un metamorfico pinocchietto di limatura di ferro. Non era cinema – è vero – ma quasi.





Copertina di Attilio Mussino per il volume di Alfredo Della Pura, *Al cinematografo. Descrizione e racconti per diletto e istruzione dei giovinetti*, Bemporad e figlio, Firenze 1909



Dall'omino di burro a quello di ferro, dal Pinocchio di legno alla sua ombra, tutto insomma, per l'incontro con il cinema, quello vero, era ormai pronto.

Dove il nostro lettore, voltata la pagina, trova Pinocchio non più sulla carta, ma sulla celluloid

A questo punto, in qualsiasi racconto d'appendice che si rispetti ci vorrebbe una scena d'agnizione. Il burattino magari, che, vistosi al cinema, dichiara: «Oh, ecco il mio gemello!»; e viceversa. A rendere possibile il futuristico meeting è ora la Cines che nel dicembre 1911, protagonista Ferdinand Guillame (alias Tontolini, poi Polidor¹⁴), lancia con grande clamore, cioè con una campagna che prevede già dall'inizio dell'estate la produzione di bozzetti pubblicitari¹⁵ e di merchandising vari (dai pupazzetti ai calendarietti¹⁶), il primo film tratto dalle avventure collodiane: *Pinocchio*, diretto da Giulio Antamoro.

Grandissimo il successo del film, che attraversò l'Italia accompagnato sempre da un coro eccezionalmente unitario¹⁷ (ricordiamoci che questi, come segnalano anche le stesse pagine del «Piccolo Pinocchio», sono anni di grande disunità politica nel Paese, scosso da importanti scioperi e inizialmente anche diviso sull'intervento a Tripoli). Il passaggio del burattino nazionale dalla carta alla celluloid era una metamorfosi molto attesa nel Paese, già di suo maturo all'epoca per riconoscersi come di fronte a uno specchio nel suo italiano di legno. Come precisa infatti il Rondone su «La Vita Cinematografica»: «Il ricordo del burattino celebre è collegato a quelli della nostra infanzia e credo che uomini con tanto di baffi e di barba avranno sentito il bisogno di sentire vive e movimentate le avventure di Pinocchio per tornare un po' con la mente a quei beati di dell'innocenza tanto cari e tanto presto fuggiti»¹⁸.

Il film segue sostanzialmente la storia delineata dallo scrittore toscano, ma con qualche licenza. Molte infatti, come hanno già ben notato Giacomo Manzoli e Roy Menarini prima¹⁹ e Raffaele De Berti poi²⁰, sono le abbreviazioni, e le aggiunte alla storia madre. Pinocchio, d'altronde, già dal 1903 era andato in Africa²¹, mentre nel 1910 aveva anche imparato a guidare l'automobile²². Inoltre, grazie a un prodigioso nonno volante e a un bel paio di trampoli, in quel 1911 era anche andato, o almeno aveva sognato di andare, sulla luna²³. Vale dunque oggi come allora una banale regola transitiva: se Pinocchio non era più il personaggio di un racconto, ma la proiezione stessa dell'anima di una nazione, dei suoi sogni, delle sue paure, il burattino non poteva comportarsi tanto diversamente da quanto gli sarebbe successo nel film di Antamoro. I lettori del tempo erano già ben abituati ad altro che a queste piccole licenze. Ormai per loro Pinocchio era già un'icona che andava e veniva dalla forma romanzo. Niente di strano allora nel veder giungere il povero Pinocchio sullo schermo, come in effetti succedeva nel film di Antamoro, nelle Americhe, fra gli indiani. Tanto più che su questo Antamoro poco innovava. Momus infatti (sempre lui...), dopo aver fatto andare il burattino in Australia fra i canguri, due anni avanti (in un libro, ma poco importa) lo aveva già fatto giungere a volo di mongolfiera prima nel Sud America (a fare il minatore), poi nel Nord America (fra i bufali), dove il nostro si era scontrato con gli indiani Cheyenne e poi era stato (non proprio prontamente, ma quasi) salvato dalle giubbe rosse; il tutto in un'ibridazione fra il racconto di Collodi e il Verne riletto da Robida, testo, quest'ultimo, che evidentemente (ha perfettamente ragione nel suo noto saggio Antonio Costa²⁴) aveva allora ben fatto scuola. Nella versione cinematografica tendono però a scomparire altri due elementi già tipici del racconto originale. Il primo è l'infantilismo acclarato del burattino che qui (anticipazione a cent'anni di distanza di ciò che succederà nel 2002 con il *Pinocchio* di Benigni, ma anche anomalia rispetto a tutti gli altri film pinocchieschi girati in Italia, e non solo, nel corso del secolo) lascia spazio a un burattino che è bambino solo per convenzione, cioè per vestito e per saltelli. L'altro elemento è la legnosità, che Guillame ostenta solo a tratti: «Pinocchio prima del suo cambiamento e Pinocchio dopo, non hanno di differenza che il naso e il vestito. Qualche mossa burattinesca stava bene ad un essere di legno», borbotta, su «La Vita cinematografica» del 30 dicembre 1911, il Rondone²⁵...

La delignificazione di Pinocchio si creò probabilmente non per mera volontà di Antamoro né per puro meccanicismo, ma per due fattori congiunti. Il primo è dovuto alla scelta dell'attore: il più pinocchiESCO dei comici europei dell'epoca era infatti Cretinetti/Andrée Deed e non





Tontolini/Ferdinand Guillame, che però era l'unico grande attore comico sotto contratto allora con la casa romana²⁶. Gli attori comici però, come hanno già ben indicato Manzoli e Menarini²⁷, erano un po' come il nostro italiano di legno: raramente si trasformavano nel personaggio, più sovente invece lo portavano con sé. Difficile dunque pensare un Polidor più legnoso, cioè più cretinetiano di quello che si può veder ancor oggi nella copia pur lacunosa del film di Antamoro. La materia del burattino qui si doveva adattare per forza alla sua carne.

Cosa rimane allora, nel film del 1911, del romanzo originale? I personaggi principali, soprattutto. E non per caso. La struttura educativa del libro, elemento che pure molti italiani di oggi trovano irrinunciabile (in questo memori di quella lunga tradizione ermeneutico-pedagogica grazie alla quale il testo di Collodi fu inserito, in opzione a *Cuore*, anche come lettura obbligata per le scuole elementari), è infatti quasi del tutto o in buona parte assente dalle varie pinocchiate, cioè dai sequel della storia madre, comparsi nei primi trent'anni di vita del personaggio, e dunque non dovrebbe meravigliare se essa compare nel film in modo parzialmente disinnescato²⁸. Ma c'è di più. Come ha già notato Ruggero Eugeni, nel film di Antamoro, rispetto al libro, c'è anche un surplus di velocità²⁹. L'accelerazione nella fuga, che in Collodi è solo latente, nel film di Antamoro viene esaltata. Su «Il Marzocco» del 21 febbraio 1912, rivista seriamente letteraria, Guido Biagi infatti così scrive: «Pinocchio nelle sue avventure ti offre una cinematografia della vita di un ragazzo monello, che vuole operare di suo arbitrio, e che testone e cocciuto com'è torna a casa da Geppetto con tutti i suoi lividi e i guidaleschi d'una dura esperienza. Il Collodi a' tempi suoi, giusto trent'anni fa quando andava fantasticando questo suo monello di figliuolo, non avrebbe immaginato che potesse esistere il cinematografo, e che Pinocchio avrebbe avuto anche cotesta suprema consacrazione di fama e di popolarità. Ma se l'avesse preveduto non avrebbe potuto immaginare un'intreccio più adatto, un'azione che meglio si presti a questa nuova fantasmagoria di movimenti irrequieti, con quel seguito di fughe, di corse, di bizzarre trasformazioni, che incalzano il burattino fino all'ultima scena, quando Pinocchio si sveglia e si ritrova un ragazzo come tutti gli altri, mentre il suo *doppio* di legno è "appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociolate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto". Dal giornale al libro, dal libro senza figure a questa mirabile edizione illustrata, dalle vignette colorate alla cinematografia... Quanti progressi in trent'anni, che tu, povero Collodi, con tutta la tua fantasia, non avresti sognato!»³⁰.

Si può essere più chiari? Se però, come dice Biagi, il ritmo è la qualità latente che il cinematografo fa emergere dal Pinocchio di Collodi (se dunque, potremmo dire qui con antiquata formula, il ritmo è lo specifico cinematografico dell'arte antamoriana fattasi burattinesca), è evidente allo stesso modo che il guscio che questo burattino deve rompere per uscire alla luce non è quello della tradizionale pagina di libro, ma il più fragile sistema della pagina illustrata: un contenitore in cui, grazie a Mussino, e prima di lui anche nelle versioni di Mazzanti e Chiostrì e Momus, Pinocchio è già quasi un personaggio di legno che, senza fili a tenerlo in scena, corre senza posa da una vignetta all'altra.

Ma la corsa del Pinocchio antamoriano, inizialmente quasi da centometrista, diventò in breve una maratona. Ciò fu dovuto all'improvviso erompere, in quel 1911-1912, di un evento inatteso: la guerra con la Turchia per la Libia. Scoppiata nell'ottobre, essa fu destinata infatti a occupare fin da novembre (cioè dai fatti di Sciara El Sciatt³¹ in poi) la mente degli italiani, anche dei più piccoli, subito mobilitati per l'evento. Sia stata la novità o altro, ben presto gli italiani al nascente film di lungometraggio preferirono (almeno così ci dicono a vederli in controluce i programmi, le recensioni e gli articoli di giornale di quegli anni) le serie dei "dal vero" della guerra, cioè l'autentico fenomeno inatteso di quella stagione cinematografica. Se però il Pinocchio-celluloide con la guerra subì una lieve battuta d'arresto, il Pinocchio-carta, in questo stesso lasso di tempo, si dimostrò dotato di assai maggiore resistenza, venendo subito a patti con le nuove emergenze. Sul nerbiniano «Piccolo Pinocchio», grazie alla matita di Sirti, il nostro burattino dal 15 ottobre arrivava a Tripoli. Lo faceva con i suoi amici apocrifi Pipetto e Ciuffettino per sconfiggere i turchi e piantare la bandiera d'Italia nella città oltremarina³². Da lì numerose avventure, fra cui una in cui Pinocchio, persa la testa per un colpo di scimitarra di un turco, un po' alla





13

Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*.

Edizione illustrata da alunni e insegnanti delle scuole di Padova, Centro didattico di Padova, [Padova] 1942





Méliès, la raccoglieva e se la riattaccava immediatamente sul collo, provocando così la fuga dell'iroso nemico maomettano³³. Poche settimane dopo, sempre nelle strisce disegnate da Sirti, il nostro Pinocchio era destinato invece a tornare a casa, dove lo aspettava anche la punizione dei genitori per la fuga senza preavviso³⁴. Ma le avventure libiche del burattino non erano comunque destinate a finire. Sgridato dai genitori sognava infatti allora, in un balloon che si apriva sopra il suo letto, nuove battaglie³⁵. Nel novembre d'altronde il burattino era già in fuga di nuovo, sempre in direzione del teatro della guerra³⁶, dove poi sarebbe rimasto nelle strisce di Sirti con alterne mirabolanti vicende, fino alla fine del 1912, ovvero della parte "ufficiale" del conflitto stesso.

Coincidenze, si dirà. Ma non è così. Nello stesso anno, in *Pinocchio alla Guerra di Tripoli*³⁷ un suo gemello omozigote, cioè un clone del personaggio collodiano ideato dalla penna di Ardito Arditi, partiva anch'esso per il fronte. Due anni dopo, partiva anche un suo fratellastro di penna, Pistacchio, in *Le strepitose avventure di Pistacchio alla Guerra di Libia*³⁸, uscite in volume nel 1914 (ma è probabile che anche questo sia un romanzo comparso in precedenza in rivista o a fascicoli). Il libro peraltro è assai importante nella vita del nostro italiano di legno. Anche se non è precisamente Pinocchio, Pistacchio infatti è uno dei tanti personaggi calco del burattino di Collodi che furono inventati dalla concorrenza solo per aggirare i controlli di Bemporad. Esso dunque non è un non-Pinocchio ma piuttosto un "diversamente Pinocchio", un burattino che in fondo psicologicamente e sociologicamente è sempre lui, anche se in altra forma. Pistacchio è importante perché in Libia il verde burattino incontra non solo i turchi, ma anche il «foto-fonoscopio», una sorta di phono-kinetoscopia edisoniana destinato a mostrare agli spettatori immersive cinematografie sonore dal vero. Con esso, dice il verde burattino, si può fare esperienza della battaglia proprio come se fosse lì.

Pace è fatta dunque, se non con gli arabi, almeno con il cinematografo? Forse. In realtà è solo una tregua. Inutile nascondersi infatti che, se un elemento moderno sembra presentarsi in modo saltuario nelle tante pinocchiate che dal dicembre 1911 ai primi anni '20 si sono susseguite senza respiro sulle pagine di riviste e fascicoletti, questo pare proprio essere il cinema. Come mai? Difficile dirlo, ma l'impressione è che la cinematografia costituisse allora per questi svaghi letterari a poco prezzo un medium concorrente e talvolta anacronistico. Moltissime pinocchiate hanno per protagonisti figli o padri o fratelli di Pinocchio, storie cioè che si svolgono tutte in ambiente rurale ottocentesco (Pinocchio, in qualche modo "nasce" allora...). Difficile, in questi contesti così retrò, chiamare in causa il cinema.

Dove si racconta come Pinocchio, fra la carta e il legno, abbia a un certo punto preferito il cartone

Voltiamo allora la pagina, anzi cambiamo l'inquadratura, e ripartiamo dalla traslucida pagina di un quotidiano. Più precisamente ripartiamo da una lettera: «Caro Guardiano, quantunque mi trovi qui per un breve soggiorno, seguo con vivo interesse quanto il suo pregiato giornale va stampando sui compiti del cinema. Ritengo che il fatto riscontratosi immediatamente dopo l'apparizione di "Topolino" sullo schermo, cioè il sorgere di creazioni simili e non da parte di una ditta sola, dimostri a sufficienza due cose: quanto abbisogni il pubblico di cose leggere e allegre, poi, in dipendenza di ciò, quanto abbondanti sono i redditi di simili proiezioni. Non sono in grado di fare calcoli, ma sarebbe tuttavia interessante sapere quanto il pubblico italiano ha pagato per simili films all'America, onde potersi maggiormente convincere non solo di quanto più sopra enunciato, ma anche dell'inattenzione (diremo così per bontà d'animo) dei nostri impresari cinematografici. E dire che noi si avrebbe dei magnifici soggetti analoghi atti all'esportazione: ma chi pensa al nostro "Pinocchio", chi pensa al famoso "Sor Bonaventura", chi pensa al "Pupo", tutti nostri tipi comici di eterna gioventù e di inesauribile buon umore, e nell'istesso tempo moralissimi? All'estero, poi, non li conoscono affatto e il loro apparire avrebbe certo un grande successo. Con ossequi»³⁹.

A parlare qui è il signor Manfroni, un comune lettore del quotidiano romano «La Tribuna». Non un tecnico, quindi. Ciò che egli però mette per iscritto è un sentire comune. Molti infatti, dalla





Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, Marzocco, Firenze 1941 (con illustrazioni in nero e a colori tratte dal film di Walt Disney)

fine degli anni '20 in poi, desiderano di nuovo vedere *Le avventure di Pinocchio* sullo schermo. Ma è un sogno realizzabile? Come lo stesso scettico articolista risponde senza veli poco dopo («Certo che un tipo come Pinocchio, il quale non è vero affatto che sia sconosciuto all'estero, si presterebbe magnificamente a far l'eroe d'una serie di disegni animati schiettamente italiani. Ma abbiamo noi disegnatori e mezzi tecnici per produrre films del genere perfetti come quelli americani? Questo è il punto»⁴⁰), ciò è vero solo in parte. Troppe le difficoltà tecniche, si dice (le carenze della struttura cinematografica italiana), per superare l'effetto Antamoro. La prima a tentare di forzare il blocco sembra essere la Caesar di Barattolo. Appena insediatasi nei locali dell'Ex Quirinus, la ditta dichiara infatti che realizzerà due film: *Mimi bluette*, *fiore del mio giardino* e, per l'appunto, *Pinocchio*⁴¹. Per questo ha anche messo su un concorso con la rivista «Kines», destinato a identificare gli attori protagonisti. Una boutade giornalistica? No, il contatto con Bemporad per ottenere i diritti esiste davvero, così come il contratto relativo⁴². Ma del film non si farà nulla. Troppo complesso, evidentemente.

Dal 1930, però, un nuovo tipo di Pinocchio sembra invadere lentamente lo schermo. È un Pinocchio che si spoglia velocemente della vecchia carne attoriale cercando di rifarsi un'immagine nuova, più adatta alla modernità. Lo fa in due tappe. La prima abbracciando la forma di un corpo di legno che nelle sue movenze meccaniche sogna quasi d'esser di ferro; poi, più pragmaticamente, cercando l'effigie idealizzata del disegno animato. A farsi promotrice della prima fase





di questa nuova tendenza è la Cines di Pittaluga, e per essa soprattutto la sua *Rivista Cines*, striscia d'intermezzi fra un lungometraggio e l'altro: è qui infatti che, immersi in una *imagerie* moderna, fatta di sfondi disegnati e attori biomeccanizzati, troviamo prima un Totò che vuol farsi Pinocchio, poi un Sergio e una Rosetta Tofano che si fanno burattinescamente personaggi del Sor Bonaventura, poi ancora, complice Carlo Campogalliani (regista che è anche ultimo erede di una ben nota genia di burattinai), addirittura balocchi geometrici che si animano⁴³; soluzioni a cui peraltro farà da controcanto *La notte insonne di Topolino* (1931) di Goffredo Alessandrini, con un personaggio-topo in carne e ossa che dà il cambio senza pudore a un Mickey Mouse in cartoon⁴⁴. D'ora in poi, per dieci anni, tutti i tentativi italiani di fare un nuovo Pinocchio⁴⁵ passeranno dal disegno animato. Su questa linea, che non mima più la carne ma anzi la sostituisce, si metterà però (non a caso in quello stesso 1938 in cui la Bemporad raggiunge un accordo con la Disney per il primo vero cartoon collodiano) anche un fumetto. È la striscia Nerbini, comparsa su «Pinocchio. Il Giornale dei Ragazzi Italiani», *Pinocchio divo del cinema*⁴⁶, scritta dal nipote del Lorenzini. In essa il "vero" burattino collodiano, cioè la sua immagine su carta ridisegnata con tratti solo leggermente mussiniani da Scudellari, si presenta al lettore come modernamente tormentato da un'ansia omerica: deve ritrovare l'amata fata dai capelli turchini. Tragheggiato dal mondo contadino di un tempo all'oggi della società urbana e moderna, il personaggio/mito si scontra dunque fin da subito con le contraddizioni vagamente surreali (e in parte potremmo dire surrealiste⁴⁷) della permanenza del mito in età moderna. L'eterea fata infatti è ora diventata una diva. Disperato, Pinocchio raggiunge in nave Hollywood. L'avventura si svolgerà in un set americano costellato di brutti cloni di personaggi tratti dal testo originale, tutti troppo vecchi e soprattutto troppo pezzenti per corrispondere ormai all'animo modernista del nuovo Pinocchio, ovvero quello che di qui in poi possiamo definire non più il Pinocchio-Collodi, ma il Pinocchio-cartone. Del film (si rassegnino i lettori), nel fumetto non vediamo niente. Inseguito dalla polizia, Pinocchio fugge infatti in aereo con il produttore per altri lidi, prima del ciak. Ma è comunque con quest'anima di cartone che Pinocchio, il nostro italiano di legno, esce dagli anni '30 per affrontare i '40.

Dove si racconta di come il nostro Pinocchio di cartone abbia rimpianto in breve il suo buffo corpo tutto fatto di rozzo legno

Aggiriamo dunque il fumetto ed entriamo nel film. Pensando al cartoon, cioè alla fortuna del *Pinocchio* Disney (1940), si crederà allora che questa nuova foggia, quella del Pinocchio-cartone, sia la più duratura. Ci sbaglieremmo di nuovo. L'italiano di legno, infatti, cioè – precisiamo – quell'italiano ideale che nel burattino di legno durante il '900 si rispecchiava, non pare essere stato di questo avviso (quante sono d'altronde, anche oggi, le versioni di Pinocchio in cartone nel panorama italiano? Ben poche e non certo fortunatissime. E quanti i fantocci ispirati al film di Disney capaci di scalzare il Pinocchio classico?). Per l'italiano di legno l'importante non è tanto ritrovare una storia originale né trovarla "bella", ma vedersi allo specchio. E il film Disney nei primi anni non sembrò permetterlo. Il circuito intermediale interno al panorama nazionale in quel caso infatti sembrò interrompersi. Chi è quel «Pinocchio grasso, rotondo, buffonesco e col naso da beone, che non ha nulla a che fare con la figura magra, stecchita e meravigliata di essere al mondo, del famoso burattino di legno durissimo, i cui piedi erano così acuti e penetranti che potevano persino oltrepassare un uscio», si domandò nel marzo 1940, in una corrispondenza dagli Stati Uniti, Prezzolini⁴⁸? E perché il grillo parlante/Jimmy Cricket, super-io metamorfico nel libro destinato a prendere varie fogge (ma nel film di Antamoro furbamente assente), è qui così bonariamente sentenzioso, quasi fosse legato a una cultura protestante, si domanda invece il Pescatore d'Ombre/Flaiano⁴⁹? Le reazioni si rivelarono, in quel breve lasso che separa l'anteprima a porte chiuse del film al romano Quirinetta nel maggio 1940 dalla rottura politica con gli Stati Uniti, fin da subito sospette. A suturare la cesura ci pensò certo la cara vecchia carta, stavolta peraltro con una strategia editoriale fin dall'inizio ben delineata. La Marzocco infatti (così si era ridenominata la Bemporad dopo l'allontanamento del fondatore, per motivi razziali, dalla casa madre) fece uscire subito due libri (*Walt Disney racconta le illustrazioni di Pinocchio*⁵⁰ e *Le*





Il cartone animato di Walt Disney non incontrò inizialmente grande fortuna presso gli intellettuali italiani. Chi è quel «Pinocchio grasso, rotondo, buffonesco e col naso da beone, che non ha nulla a che fare con la figura magra, stecchita e meravigliata di essere al mondo, del famoso burattino di legno durissimo», si domanda nel marzo 1940, in una corrispondenza dagli Stati Uniti, Prezolini? E perché il grillo parlante/Jimmy Cricket, super-io metamorfico nel libro destinato a prendere varie fogge, è qui così bonariamente sentenzioso, quasi fosse legato a una cultura protestante, si domanda invece il Pescatore d'Ombre/Flaiano?

anche che Piero Bargellini, altro importante letterato fiorentino, gli dedica prontamente un libro, esaltando pur nell'elogio della fortuna internazionale («Pinocchio ha percorso in largo e in lungo il mondo intero; è conosciuto in ogni latitudine, vive ogni clima, parla ogni lingua, perché le sue avventure significano qualcosa di più profondo della semplice scapataggine infantile»⁵⁴) l'aspetto rurale e toscano. «Al Collodi – dice così egli, comparando Pinocchio a Peter Pan – il fantastico nasce dalle cose più ferme e dai fatti più certi; al Barrie il fantastico appare come iride che metta un alone poetico sulle cose e sui fatti più irreali. Peter vola sempre su ali iridescenti. Tutto gli è agevole, perché tutto si libra nel sogno. Pinocchio non ha ali. Sulla sua strada tutto è fatica, perché tutto è impegnato in una realtà quasi brutale»⁵⁵.

Pesantezza contro leggerezza, fatica contro riposo, carne contro carta, legno contro cartone: la strada per il ritorno dell'unico italiano pronto sempre a tornare a casa ormai è delineata. Non ci si meraviglierà dunque che un centro scolastico di Padova gli dedichi un libro fatto di illustrazioni realizzate da allievi di età scolare, cercando di esaltare in questo il legame del burattino con la nazione⁵⁶. È questo libro padovano a darci così, forse, il segno della distanza forte e insanabile fra il Pinocchio-cartone dei '30 e i nuovi Pinocchio-carta e Pinocchio-legno di quei '40 caratterizzati da una guerra ancora non arrivata alle porte di casa, ma percepita. Nessuna delle illustrazioni presenti nel libro padovano modernizza più in senso disneyano o cartoonesco il burattino di Collodi. Cupi, lignei, con le giunture in evidenza, i Pinocchi disegnati dai ragazzi di allora sembrano allinearsi a un percorso di de-modernizzazione e de-tecnologizzazione dell'immaginario collodiano di cui l'editoria come il cinema dovettero prendere atto, allineandosi alle nuove forme, alle nuove speranze, alle nuove paure degli italiani di legno negli anni a venire. Ma questa appunto è un'altra storia. Anzi sono altre avventure.

*avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*⁵¹) che narravano la storia di Collodi con disegni tratti dal film. A dare maggiormente il segno della volontà di mediazione fu però un terzo libro, *Pinocchio animato. Le famose avventure del libro del Collodi*⁵². In esso, un Pinocchio semplificato per bambini piccoli trovava illustrazione in pagine a due strati. Il primo, disegnato ex novo da Mussino su indicazione di Renato Franceschini, è destinato a far da sfondo, e sembra essere maggiormente ispirato al film di Disney; il secondo, composto di sole figure e ritagliato in modo da coprire solo parzialmente l'altro, era destinato invece a contenere illustrazioni sempre di Mussino, ma più classiche. Pinocchi e Geppetti di Mussino, insomma, interagivano direttamente con sfondi disneyani.

In coincidenza con queste sue fortune estere (non scordiamoci che nel 1939 esce anche la produzione della versione cinematografica dell'apocrifo collodiano di marca sovietica *La chiavetta d'oro*⁵³) Pinocchio inizia una nuova vita, più proiettata sul passato. Ecco dunque che, in occasione del centenario della nascita di Collodi, il 29 aprile 1941, si pone una lapide sulla sua presunta casa fiorentina riscoprendone (sarà un caso?) l'origine local-nazionale. Ed ecco



CENT. 25

CASA EDITRICE G. NERBINI - FIRENZE

Anno I N. 25 — 30 OTTOBRE 1938-XVII

Spediziona in abbonamento postale.



PINOCCHIO

IL GIORNALE DEI RAGAZZI ITALIANI

DIRETO DA *Collodi (nipote)*

PINOCCHIO DIVO DEL CINEMA

PINOCCHIO SEGUITO DAL PROFESSOR GRANCHI SI AVIA AI GRANDI LABORATORI DELLA "CINEMAR"

RICORDATEVI CHE VOI SIETE IL MIO SEGRE-TARIO!

BEH, BEH!... MA SEMPRE PROFESSORE DI PISCICULTURA

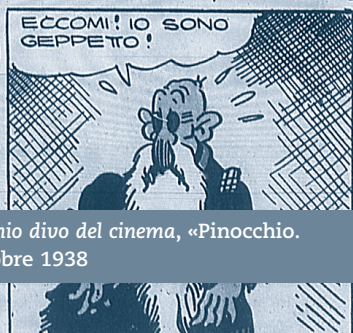
IL SUO INGRESSO NEL SALONE DI PRESA DESTA UN VERO SUCCESSO DI CURIOSITA'...

BUON-GIORNO!

MA...NON VEDO LE STELLE!



UN ENORME PESCE DI CARTAPESTA PENZOLA DAL SOFFITTO E ALLA BOC-CA DEL QUALE SI ACCEDE PER MEZZO DI UNA SCALETTA...



Collodi (nipote) e Giorgio Scudellari, Pinocchio divo del cinema, «Pinocchio. Il Giornale dei Ragazzi Italiani», 25, 30 ottobre 1938

Testo di Collodi (nipote). Disegni di G. Scudellari.

(Vedere riassunto alla pag. 7) (CONTINUA)



1. Intervista rilasciata all'autore.
2. Per un rapido excursus sulla sua fortuna, si vedano, fra tutti: Giuseppe Flores D'Arcais, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, La Nuova Italia, Firenze 1994; Pier Marco Aroldi, Fausto Colombo, Barbara Gasparini, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Nuova Eri, Torino 1994; Pier Francesco Bernacchi, *Pinocchio nella pubblicità*, La Nuova Italia, Firenze 1997; Isabella Pezzini, Paolo Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002.
3. Suzanne Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect. On Making Italians: 1860-1920*, The Chicago University Press, Chicago 2007 (trad. it. *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922 la costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2011).
4. Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972, p. 90. Anche se non attento come Rodari alle qualità "merceologiche" di Pinocchio, simili riflessioni si trovano, però, già in Piero Bargellini, per cui «Pinocchio non ha ali. Sulla sua strada tutto è fatica, perché tutto è impegnato in una realtà quasi brutale». Piero Bargellini, *La verità di Pinocchio*, Morcelliana, Brescia 1942, p. 94.
5. Alfredo Della Pura, *Al cinematografo. Descrizioni e racconti per diletto e istruzione dei giovinetti*, Bemporad, Firenze 1910.
6. Carlo Collodi, *Giannettino. Libro per ragazzi*, Paggi, Firenze 1877.
7. Carlo Collodi, *La lanterna magica di Giannettino. Libro per giovanetti*, Bemporad, Firenze 1890. La lanterna magica, già presente come spunto nel *Giannettino* del 1877, diventa poi nell'edizione modernizzata del 1932 curata da Giuseppe Scortecchi un cinematografo (C. Collodi, *Giannettino. Libro per ragazzi*, Bemporad, Firenze 1934). Lo notava già all'inizio degli anni '40 Piero Bargellini: «Ricordavamo, per esempio, sul principio del libro, una lanterna magica proiettante episodi della Creazione del mondo; qui leggiamo di un cinematografo sonoro che proietta un'esplorazione nel cuore dell'Africa [sic] (Ma perché, giacché si era in tema, non si è pensato a un cartone animato di Walt Disney?)», P. Bargellini, *La verità di Pinocchio*, cit., p. 115.
8. Ma in realtà, almeno per i primi capitoli, il libro era stato scritto nel 1897. Le notizie sulla stesura del primo brano del libro (che fu comunque finito entro il 1902 e rimase poi inedito solo per l'evidente scarso interesse a pubblicarlo in contemporanea ad altre produzioni dirette allo stesso mercato da Bemporad) sono desunte dalla lettera da Pisa di Alfredo Della Pura a Enrico Bemporad del 24 luglio 1897. Archivio Storico Giunti, Fondo Bemporad, *Corrispondenza con autori. Della Pura Alfredo*.
9. *Piccole spettatrici ad una Scena Comica al Cinematografo*, «Piccolo Pinocchio», 6, 3 settembre 1911, p. 13.
10. Grande collettore di veloci strisce illustrate è comunque, in Italia, la rivista «Fiammetta», la prima della nazione dove esca un saggio dedicato al cinematografo, cioè il testo di Edipi [Ettore della Porta], *Cinematografia*, «Fiammetta», 23, 4 ottobre 1896, pp. 2-3.
11. Beoncelli era il nome italiano di Boireau, il personaggio interpretato da Deed per la Pathé prima e dopo l'esperienza all'Itala Film. Su André Deed, si vedano: Paolo Cherchi Usai, *André Deed più del solito*, in Paolo Cherchi Usai, Livio Iacob (a cura di), *I comici del muto italiano*, «Griffithiana», 24-25, ottobre 1985, pp. 37-43; Jean A. Gili, *André Deed. Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...*, Cineteca di Bologna, Le Mani, Bologna-Recco 2005 (sull'uso del nome di Beoncelli, si veda ivi, p. 91).
12. Il fascicolo, per quanto se ne dica, non sembra comunque uscire fino al novembre 1912, quando si annuncia finalmente che è in tutte le edicole d'Italia al L.10, con il diverso nome però di *Avventure umoristiche di Cretinetti e Beoncelli* (si veda il numero 46, 10 novembre 1912, a p. 16). Di questo si dà nella stessa sede anche un'anticipazione in versi: «E le ragazze esclamano: Guarda che bel giovinotto! / E le risate squillano nella quieta penombra / mentre la candida tela presenta la mia ombra, / e i bimbi che mi fissano coi loro occhioni belli dicono: / Mamma, guardalo... com'è buffo Beoncelli!». Il fascicoletto, come ben si capisce anche dalle illustrazioni mostrate nella rivista per pubblicizzarlo, è comunque forse solo il primo episodio di una serie uscita poi in volume nel 1930 presso Nerbini con il titolo *Viaggio nella Luna* di Beoncelli.
13. L'articolo è poi ripreso, insieme ad altri comparsi nei numeri seguenti, nel fascicoletto *Pinocchio prestigiatore* (Nerbini, Firenze 1910).
14. Per una ricostruzione della carriera di Ferdinand Guillaume, si veda, fra tutti: Giulio Marlia, *Ferdinand Guillaume, in arte Polidor*, in P. Cherchi Usai, L. Iacob (a cura di), *I comici del muto italiano*, cit., pp. 45-61.
15. Su questo argomento, si veda Elena Mosconi, *Un artigiano del muto italiano*, in Id. (a cura di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano 2000, p. 19.
16. *Pinocchio*, «La Cine-Fono e La Rivista Cinematografica», 175, 11 novembre 1911, p. 15.
17. Cfr. E. Mosconi, *Un artigiano del muto italiano*, cit., p. 19.
18. Il Rondone, *Pinocchio* (Cines), «La Vita Cinematografica», 23, 30 dicembre 1911, p. 7.
19. Giacomo Manzoli, Roy Menarini, *Pinocchio comico muto*, «Fotogenia», 4-5, 1997, pp. 214-218.
20. Raffaele De Berti, *Il Pinocchio cinematografico* di Giulio Antamoro, in Isabella Pezzini, Paolo Fabbri (a cura di),





Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro, Meltemi, Roma 2002, pp. 157-173; e Raffaele De Berti, *Italy and America: Pinocchio First Cinematic Trip*, in Robert Stam, Alessandra Raengo (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, pp. 112-126.

21. Eugenio Cherubini, *Pinocchio in Affrica. Libro per ragazzi*, Bemporad & figlio, Firenze 1903.

22. Giulio Erpianis, *Pinocchio in automobile. Straordinarie avventure*, Nerbini, Firenze 1905.

23. *Pinocchio nella Luna*, Nerbini, Firenze 1911. Fra riferimenti al volo di Wright e avventure fantastiche, qui Pinocchio sperimenta marconigrammi, fonogrammi e anche l'uso di una cabina telefonica.

24. Antonio Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 43-70.

25. Il Rondone, *Pinocchio (Cines)*, cit., p. 7.

26. Sul confronto a distanza fra Deed e Guillame e sul suo ruolo alla Cines, si veda E. Mosconi, *Un artigiano del muto italiano*, cit., p. 19.

27. Cfr. G. Manzoli, R. Menarini, *Pinocchio comico muto*, cit., pp. 212-215, 218. Su questo punto torna con ulteriori argomenti anche Elena Mosconi nel suo *Polidor, la maschera, la parodia*, in Id. (a cura di), *L'oro di Polidor*, cit., pp. 32-34; e Luigi Boledi, Matteo Pavesi, *Avventure di Pinocchio*, ivi, pp. 68, 71.

28. R. De Berti, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, cit., pp. 161-162.

29. Ruggero Eugeni, *Defining the Filmic. On the Beginnings and Endings of "Pinocchio"* (G. Antamoro, 1911), in Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *Limina/Le soglie del film. Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004, pp. 437-442.

30. Guido Biagi, *Quello che Collodi non aveva preveduto*, «Il Marzocco», 3, 21 gennaio 1912, p. 1.

31. Il 23 e 24 ottobre a Sciara El Sciatt le forze italiane subirono un attacco a sorpresa che causò un gran numero di perdite, soprattutto per mano di bande organizzate di arabi che combattevano a fianco delle truppe turche. Lo scontro per tale sconfitta (assolutamente inattesa) e l'impressione che fece il ritrovamento di cadaveri di soldati italiani, spesso orrendamente mutilati (ferite morali che ricordavano l'"oltraggio" di Adua dove i corpi degli italiani erano rimasti insepolti sul campo per anni), furono enormi e causarono un'ondata emotiva altrettanto grande e inattesa nella madre patria, nella quale i fatti di Sciara El Sciatt furono posti immediatamente al centro di un'azione propagandistica molto forte, tesa a compattare la società italiana contro le offese degli arabi "traditori", rei di non aver accolto con la dovuta riconoscenza l'azione liberatrice (dai turchi) e modernizzatrice dell'Italia. I fatti causarono comunque a Tripoli, nei giorni seguenti, un'aspra rappresaglia, diretta soprattutto verso la popolazione civile. Sull'argomento si vedano: Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'amore 1860-1922*, Laterza, Bari 1986, pp. 96-156; e Nicola Labanca, *La guerra italiana per la Libia*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 69-73.

32. *Pinocchio alla guerra*, «Piccolo Pinocchio», 40, 15 ottobre 1911, p. 1.

33. *Pinocchio decapitato dal turco*, «Piccolo Pinocchio», 41, 22 ottobre 1911, p. 1.

34. *Il sogno di Pinocchio*, «Piccolo Pinocchio», 42, 20 ottobre 1911, p. 1.

35. *Ibid.*

36. *Pinocchio alla guerra (seguito del Pinocchio a Tripoli)*, «Piccolo Pinocchio», 43, 5 novembre 1911, p. 8.

37. Ardito Arditi, *Pinocchio alla Guerra di Tripoli*, Soc. Ed. Milanese, Milano-Sesto San Giovanni 1912.

38. Ildebrando Bencivenni, *Le strepitose avventure di Pistacchio alla Guerra di Libia*, Salani, Firenze 1914.

39. L. Manfroni, *Tipi per disegni animati*, «La Tribuna», 11 febbraio 1932, p. 3.

40. *Ibid.*

41. *La Caesar Film in azione*, «Cinemondo», 91, 5 luglio 1931, p. 5. Della commissione del concorso destinata a scegliere gli attori facevano parte Franco Liberati, Eugenio Giovannetti, Nicola De Pirro, Guglielmo Giannini, Silvio d'Amico. Cfr. Vinicio Marinucci, *Nuove case di produzione. La Caesar Film*, «Cinemondo», 93, 3 agosto 1931, p. 21. Le notizie sono ovviamente confermate dalle pagine di «Kines», dove il concorso, che è annunciato sul n. 28 del giugno 1931, si dichiara definitivamente chiuso (con l'invio del plico con i dati dei concorrenti alla ditta) sul n. 42 del 18 ottobre 1931. È bene notare però che, sia negli articoli di «Kines» dedicati in questo periodo al concorso sia in altri negli stessi numeri o in quelli precedenti, non esiste riferimento alcuno ai film che gli attori così scelti andrebbero a interpretare, né al programma stesso della casa di produzione.

42. I diritti per la riproduzione cinematografica vennero ceduti da Enrico Bemporad all'Enac e da questa alla Caesar il 3 maggio 1929 per un periodo che andava da quella data al 31 dicembre 1940. Cfr. Maria Jole Minicucci, *Pinocchio Spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Giunti*, in Massimo J. Monaco (a cura di), *Pinocchio la scena, lo schermo, il libro*, Liberty House, Ferrara 1989, p. 148. Del naufragio di questa produzione fa fede anche una lettera della Bemporad all'ufficio romano della Mgm del 26 gennaio 1933, ora conservata nell'archivio Giunti, dove si parla appunto dell'impossibilità della Caesar di dare atto al proprio progetto, cfr. ivi.

43. Per un'analisi di questa produzione, si veda Luca Mazzei, *Balletto meccanico. Le riviste Cines*, «Bianco e Nero», 552, settembre-dicembre 2005, pp. 81-87.





44. Raffaella Scrimatore, in *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*, Tunuè, Latina 2013, p. 141, parla anche di un Pinocchio realizzato alla Cines nel 1930 da Ugo Amadoro con la tecnica della silhouette. La notizia non trova però riscontro né nella pubblicistica né nei documenti di produzione della Cines. Molto probabile d'altronde che Raffaella Scrimatore si confonda con uno short realizzato con la tecnica delle silhouette di cui si parla, mostrando anche dei fotogrammi, in *Dal nostro censimento i giovani scenografi*, «Cinematografo», 10, 30 ottobre 1930, p. 44. Tale short infatti, simile per imagerie agli allora molto famosi film di Lotte Reininger, ha per protagonista un «bizzarro fantoccio elastico, originalmene buffo», nonché, aggiungiamo noi, con il naso all'insù esageratamente lungo. Niente ha a che vedere, però, questo ragazzonaso-lungo con Pinocchio. Ringraziamo, per le notizie sul presunto Pinocchio di Amadoro, Chiara Tognolotti, e per le notizie sulle fonti d'archivio della Pittaluga, Carla Ceresa del Museo Nazionale del Cinema di Torino.
45. Progetti in tal senso furono ventilati dall'Istituto Luce nel 1934 e, nello stesso anno, dalla Cair Cartoni Animati; cfr. M.J. Minicucci, *Pinocchio Spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Giunti*, cit., p. 150. Il Pinocchio della Cair e il Pinocchio del Luce sembrano però coincidere. Secondo «Cinema Illustrazione», che attribuisce questo progetto al Luce, il film doveva essere diretto da Romolo Bacchini e disegnato da tre firme del «Marc'Aurelio»: Barbara Mameli, Raoul Verdini e Attalo (Giacchino Colizzi). Tutti e tre sembra abbiano effettivamente lavorato per un po' al progetto. La musica invece doveva essere affidata a Umberto Giordano. La durata del film prevista era di 2000 metri, per circa 100.000 disegni realizzati. Cfr. Gabo, *Le avventure di Pinocchio sullo schermo*, «Cinema Illustrazione», 9, 27 febbraio 1935, p. 12. Due di questi disegni possono essere visti anche in «Lo Schermo», 5, maggio 1935, p. 32, dove servono a illustrare l'articolo di Raffaello Patuello, *Fantasie dello schermo da Fortunello ai Porcellini*.
46. Collodi (nipote) e Giorgio Scudellari, *Pinocchio divo del cinema*, «Pinocchio. Il Giornale dei Ragazzi Italiani», 19, 13 settembre 1938, p. 1; 30, 30 novembre 1938, p. 1 (per complessive 11 puntate).
47. Sui rapporti fra letteratura fantastica per ragazzi italiani (non ultime le pinocchiate) e imagerie surrealista, si veda Lindsay Myers, *Making The Italians. Poets and Politics of Italian Children's Fantasy*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 113-144.
48. Giuseppe Prezzolini, *Pinocchio tradito*, «L'Illustrazione Italiana», 17, 5 maggio 1940, p. 623.
49. Il Pescatore d'Ombre [Ennio Flaiano], *Pinocchio e il grillo protestante*, «Oggi», 11, 16 maggio 1940, p. 15.
50. Walt Disney, *Walt Disney racconta le illustrazioni di Pinocchio. Con illustrazioni tratte dal film*, Marzocco, Firenze 1940.
51. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino. Con illustrazioni in nero e a colori tratte dal film di Disney*, Marzocco, Firenze 1941.
52. Carlo Collodi, *Pinocchio animato. Le famose avventure del libro del Collodi. Stampate in edizione particolarmente adatta ai più piccini ed illustrate con nuovissimi disegni di Attilio Mussino e tavole movibili a colori*, Marzocco, Firenze 1943.
53. Il film, con il nome di Pinocchio, passò la censura in Italia il 25 maggio 1942, due mesi dopo il film Disney. Il soggetto in questo caso era però collodiano solo in secondo grado. In realtà infatti il film è tratto dalla versione che nel 1936 fece di esso Aleksej Tolstoj, nipote del grande scrittore, adattandolo alla realtà sovietica. Il racconto di Tolstoj, in cui peraltro il personaggio di Collodi si chiama «Buratino» (con una «t» sola), è stato tradotto in Italia nel 1984 dalla casa editrice romana Stampa Alternativa con il titolo *Compagno Pinocchio*.
54. P. Bargellini, *La verità di Pinocchio*, cit., p. 61.
55. Ivi, p. 94.
56. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Centro Didattico di Padova, Padova 1942.

Luca Mazzei insegna Storia e critica del cinema e Storiografia del cinema presso l'Università di Roma Tor Vergata. Suo principale campo di ricerca sono le prospettive offerte dall'incrocio tra materiali filmici e fonti scritte nello studio del cinema italiano.

