

Burattini animati. *Le avventure di Pinocchio* nel cinema animato italiano

di Anna Antonini e Chiara Tognolotti



Le avventure di Pinocchio (1935-36)

La scelta di seguire le tracce delle avventure di Pinocchio per rileggere alcuni snodi della storia del cinema animato italiano non è, com'è ovvio, casuale. Il testo di Collodi, uscito in volume nel 1883, segna l'inizio dell'industria culturale italiana. Come è stato

dimostrato da Fausto Colombo nel suo *La cultura sottile*¹, l'opera di Carlo Lorenzini occupa un posto di rilievo per due motivi. Innanzitutto la mescolanza di matrici culturali, che comprendono – in sintesi – il mito (la metamorfosi, ma anche la biblica balena), la favola

(l'antropomorfismo degli animali) e il romanzo d'appendice (la fata e tutto il suo 'corredo' gotico). L'altra ragione è che *Le avventure di Pinocchio* segna la nascita dell'artigianato culturale: ovvero Collodi incarna un autore che da un lato presta grande attenzione alla cura e alla qualità del suo lavoro, dall'altra possiede un senso imprenditoriale spiccato che lo fa agire con consapevolezza nel nascente mercato culturale.

A partire da queste premesse, la questione è: questi due motivi trovano un qualche riscontro nell'animazione italiana? Che cosa passa dal testo alle trasposizioni animate? In altri termini: se e come si traduce la ricchezza culturale del romanzo collodiano nei film animati italiani? E, secondo interrogativo: possiamo rintracciare in essi, perlomeno in embrione, un'industria paragonabile a quella editoriale nascente?

Vediamo qualche esempio.

Di solito si cita il *Pinocchio* di Giulio Antamoro del 1911² come primo esempio di trasposizione del romanzo che conterrebbe alcune sequenze animate, in particolare quelle delle marionette di Mangiafuoco e quelle della balena; ma nella versione restaurata del film vediamo che nel primo caso le marionette sono attori travestiti e ripresi in continuità, mentre nel secondo caso si ha soltanto la ripresa fotogramma per fotogramma, così come di tanto in tanto ci sono dei trucchi per far sparire o riapparire i personaggi. Dunque non si tratta di un film d'animazione vero e proprio: ma il film di Antamoro rimane comunque interessante perché rappresenta uno snodo,

un punto di partenza di diversi percorsi che l'animazione italiana tenta di intraprendere, ma senza riuscirci (quasi) mai.

In effetti il film del 1911 rappresenta un punto di passaggio tra cinema primitivo e istituzionale; se dal punto di vista del contenuto si cerca di legittimare la nascente istituzione cinematografica portando sullo schermo uno dei testi simbolo della cultura e dell'identità nazionale, se si guarda allo stile il modo di rappresentazione è ancora legato ai quelli dei primi tempi: quadri giustapposti, autonomia delle scene, profondità di campo, movimento degli attori nello spazio filmico. Ancora, il film rispecchia la presenza di più serie culturali, peraltro presenti anche nel libro³, configurandosi come un vero e proprio testo sincretico: la letteratura certo, ma anche l'illustrazione, i libri e il cinema d'avventura e fantastici, la comicità dell'attore Guillaume, nonché – scendendo per un attimo nel dettaglio – le cosiddette “pinocchiate”, ovvero le pubblicazioni che sfruttavano la figura di Pinocchio per inserirlo in contesti del tutto estranei al testo collodiano – per cui, detto per inciso, l'inserimento dell'episodio che vede Geppetto preso prigioniero dagli Indiani d'America si rivela in realtà meno peregrino di quanto non sembri a prima vista.

Dunque un film sperimentale e ricchissimo di potenzialità sia dal punto di vista culturale – la mescolanza feconda delle serie – che industriale (il tentativo di diffondere il cinema presso un pubblico più vasto); potenzialità che però non sarà l'animazione italiana a cogliere: se la letteratura, il cine-

ma dal vero, la televisione, il fumetto continueranno a rileggere con grande fortuna le avventure del personaggio collodiano⁴, sarà lo Studio Disney a dare la traduzione per antonomasia di Pinocchio nel cinema animato, mentre i cineasti italiani incontreranno intoppi, ostacoli, fallimenti. Da Antamoro sarebbe potuto partire un filone importante per il cinema animato italiano: ma, almeno fino al film di Giuliano Cenci del 1972, non è stato così. La storia del Pinocchio animato italiano si declina al condizionale e al negativo: avrebbero potuto, ma...

E in effetti, dal 1911 al 1972 il bilancio è decisamente negativo.

Negli anni Trenta il personaggio di Pinocchio è una presenza sottile ma costante nel cinema italiano, e oscilla tra la forma attoriale e quella del cartoon. Una versione animata con la tec-

nica delle *silhouettes* da Ugo Amadoro per la Cines è annunciata sul numero 10 della rivista «Cinematografo» del 1930; allo stato attuale delle ricerche di questo film non è rimasta traccia, anche se la lavorazione appare essere stata iniziata⁵. Di passaggio, è interessante notare che nel testo non si nomina il burattino di Collodi in modo esplicito (il protagonista è un «bizzarro fantoccio elastico, originalmente buffo»), anche se l'immagine lo richiama in modo piuttosto diretto.

A questo seguono altri grossi fallimenti. Nei primi anni Trenta è la Caesar Film a tentare la produzione di un Pinocchio dal vero, tanto che ne vengono acquistati i diritti da Bemporad; il film viene annunciato sulle riviste e viene anche indetto un concorso per il ruolo dell'interprete principale, ma il progetto si arena probabilmente per-



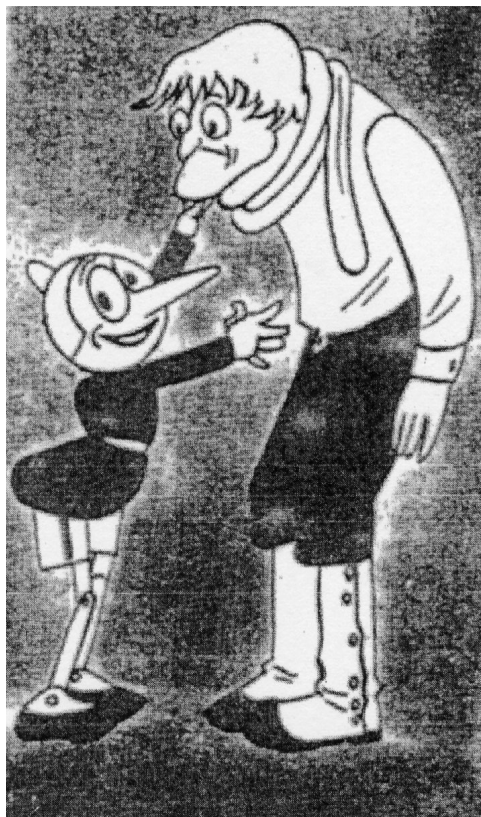
«Cinematografo», anno IV, n. 10, 1930, p. 46

ché troppo ambizioso⁶. Il burattino rimane comunque molto presente nell'immaginario dell'epoca, e trova una forma (o cerca di farlo) proprio grazie all'animazione. In effetti l'*imaginerie* Cines dell'epoca, come ha notato Luca Mazzei, era «più burattinesca che psicologica»: pupazzi, balocchi meccanici, marionette dell'opera dei pupi, bambole, silhouettes in movimento e burattini erano molto presenti nelle «Riviste Cines» dei primissimi anni del cinema sonoro⁷.

Ancora, Antonio Attanasi lavora sulle avventure del burattino nel '35 e pare che riesca a trovare collaboratori e finanziamenti, tanto che i disegni ven-

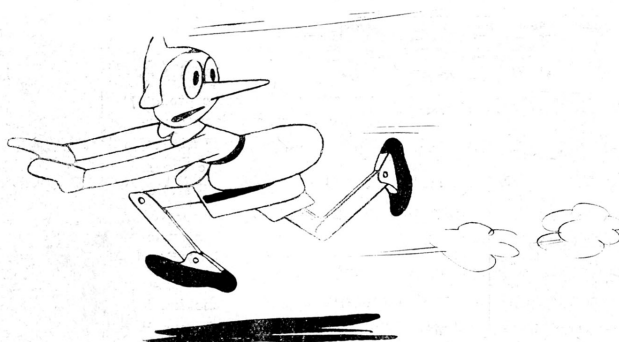
gono realizzati; ma anche qui il progetto si arena.

Stesso destino, nello stesso 1935, per un'idea più ambiziosa di lungometraggio portata avanti da Romolo Bacchini, all'epoca a capo della casa di produzione Cair (Cartoni animati italiani Roma). Bacchini convoca grandi nomi attingendo soprattutto al serbatoio del «Marc'Aurelio»: Attalo (Giacchino Colizzi), Mameli Barbara e Raoul Verdini, e lo scenografo Mario Pompei per gli sfondi. Il progetto però va a monte; se la leggenda vuole che sia stato lo stesso Disney a bloccarlo acquistandone il negativo, che si troverebbe tuttora in California, pare molto più plausibile che la ragione del fallimento sia da ravvisare nella precarietà del progetto, a cui mancavano le basi tecniche e organizzative oltre che finanziarie. Come racconta Mameli Barbara:



Le avventure di Pinocchio (1935-36)

Tale impresa si rivelò molto dilettantistica, poiché era priva di sceneggiatura e di altri supporti; inoltre, ognuno dei realizzatori disegnava per conto proprio senza coordinamento alcuno. [...] Ogni mattina andavo lì [alla Cair], leggevo un pezzo del libro e disegnavo i movimenti principali che passavo poi al figlio del regista per eseguire le posizioni intermedie. Vennero fatti tantissimi disegni dal momento che ci lavorammo per un anno intero, ma mancava di tutto, ad esempio, i registri per sovrapporre i fogli erano costituiti da due semplici pezzi di legno. Non vi erano attrezzature ed i disegni erano ripresi uno per uno con una semplice macchina fotografica, in modo molto impreciso. Non lo vidi mai completato. Ogni tanto portavano qualche minuto in pellicola, ma poiché ballava tutto, ho rinunciato a



Il più formidabile successo!

Il Capolavoro della Stagione

1935-1936!

Le Avventure di Pinocchio

Storia di un burattino di legno - dall'immortale capolavoro di **CARLO COLLODI**

**Cartone animato a colori - Lungo metraggio interamente parlato
in Italiano**

Edizione C. A. I. R. (Cartoni Animati Italiani - Roma)

Musica originale del Maestro Cav. **Romolo Bacchini**

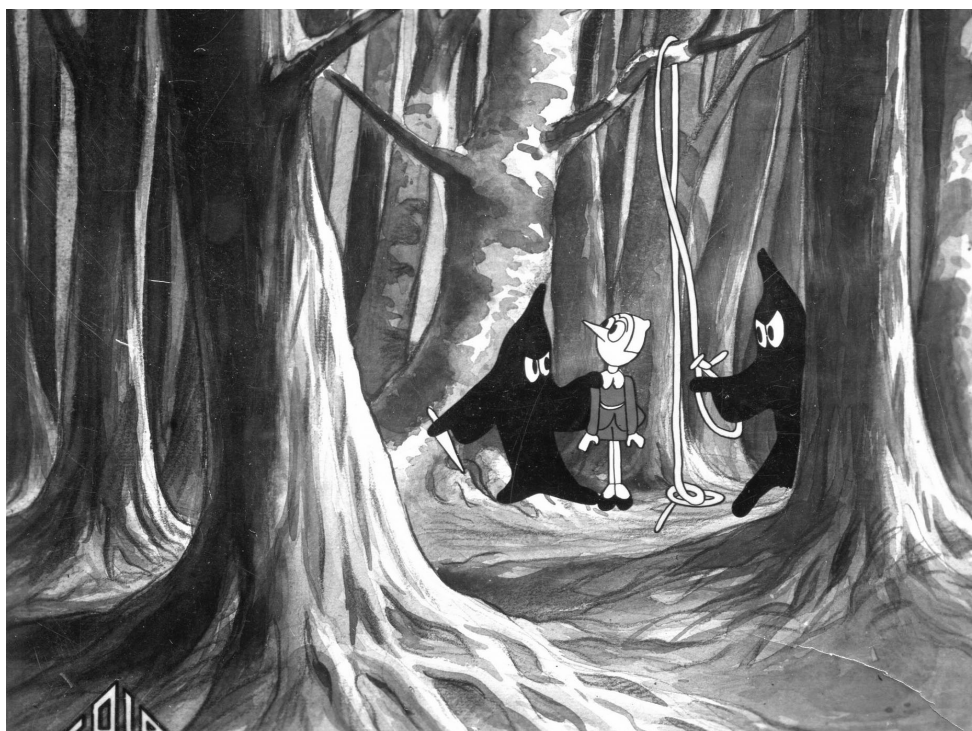
CONCESSIONARIO ESCLUSIVO PER TUTTO IL MONDO:

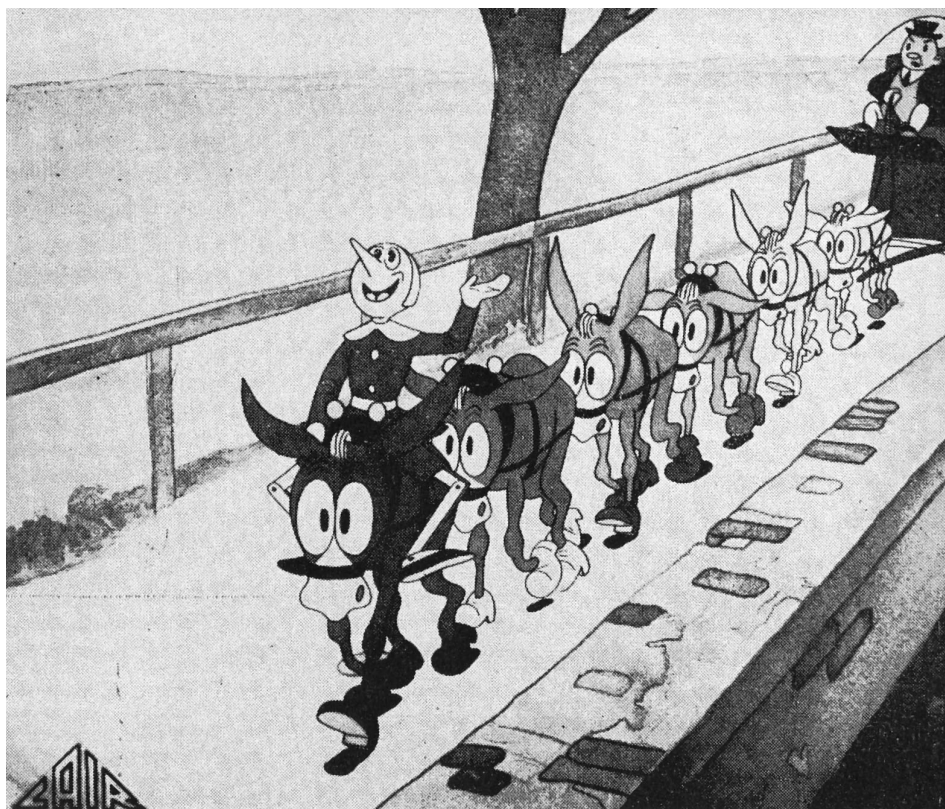
LUIGI DE VECCHI, Roma - Via Francesco Crispi, 58 - Tel. 44904



«Eco del Cinema», n. 141, agosto 1935, p. 70

Cabiria 177





Le avventure di Pinocchio (1935-36)

vederlo. Ad un certo punto, dopo un anno di lavoro, il film fu interrotto per mancanza di finanziamenti⁸.

In ogni caso è interessante leggere tra le righe degli articoli d'epoca che accompagnarono il progetto (che traiamo dal testo di Raffaella Scrimatore)⁹. Il primo articolo è del '35 ed esce su «Cinema Illustrazione» a firma Gabo: vi si sottolinea la portata del progetto (il numero elevato dei disegni necessari, circa 110mila; il costo, stimato in un milione di lire) e il fatto che si vada a lavorare su un testo ormai noto e tradotto in tutto il mondo, dunque una vera e propria gloria nazionale¹⁰. Nel dicembre dello stesso anno, un altro articolo non firmato appare su «Inter-cine». Anche qui, in primo piano, la grandiosità dell'opera (il metraggio di 220 metri, il prestigio degli esecutori); l'italianità del progetto; e, cosa a nostro parere più interessante, un'osservazione legata allo stile:

Se non per la tecnica, in cui Walt Disney rimane un maestro incontrastato, almeno per l'ispirazione *Pinocchio* si distacca nettamente dalle realizzazioni del grande artista americano. Quest'uomo ha una predilezione per l'irreale, predilezione che lo spinge ad animare, in un'atmosfera di sogni, le cose che per la loro natura sembrano votate all'immobilità. Nelle *Avventure di Pinocchio* le cui origini si ritrovano nei teatri delle marionette ambulanti, l'aderenza alla vita reale è, al contrario, più sensibile e questa fusione della fantasia con la realtà è tale da costituire un punto di progresso in questa produzione caratteristicamente europea¹¹.

In questo testo è interessante notare come l'elemento che l'articlista vede come tipicamente europeo sia la «fusione della fantasia con la realtà», dunque un'attenzione particolare al dato realistico che è un segno tipico del *Pinocchio* animato italiano e che ritroveremo nel film di Giuliano Cenci. *Un burattino di nome Pinocchio*, del regista fiorentino Giuliano Cenci, esce nel 1972.

Negli anni Sessanta Cenci è tra i migliori e più apprezzati animatori italiani: l'ipotesi di un lungometraggio, sulla scia di Bozzetto che a metà di quel decennio realizza *West and Soda*, non è peregrina. Il progetto, che dopo qualche difficoltà iniziale trova i finanziatori e parte, non è affatto dilettantesco: al contrario, anche se è la casa dei Cenci a ospitare lo studio di lavorazione, nella Firenze del '66 dell'alluvione, l'équipe è di oltre 50 tecnici e l'attrezzatura è per molti aspetti d'avanguardia¹².

Il tratto più originale del film sta nel disegno e nei fondali, che rifiutano coscientemente il modello Disney: afferma lo stesso Cenci in un'intervista¹³ che la sua intenzione era stata proprio quella di creare l'unico *Pinocchio* davvero fedele al testo di Collodi. Nonostante l'ammirazione per Disney, infatti, le atmosfere del *Pinocchio* toscano sono lontanissime da quelle del film statunitense, se si esclude la parte dei conigli neri, l'unica a rivelare più direttamente l'influenza di uno stile disneyano.

Per il resto, l'ambientazione è quella della campagna toscana: accanto all'universo fiabesco e gotico della notte al campo dei miracoli, il film vive

per la maggior parte in scenografie naturalistiche curatissime e attente al dettaglio, ai colori, alla luce. I campi e i boschi, i cipressi, i casolari, le aie, i vecchi muri, perfino le cortecce degli alberi sono studiate e riprodotte dagli scenografi Alberto D'Angelo e Abramo Scortecchi con una ricerca di realismo che dà al film una personalità forte e che rimanda da vicino, con una precisa intenzione filologica, alle illustrazioni di Attilio Mussino per l'edizione Bemporad del 1911 del testo di Collodi.

Un'attenzione al realismo che tornerà, di lì a poco, nella serie televisiva di Luigi Comencini – serie che, per inciso, darà il colpo di grazia al film di

Cenci: in effetti il *cartoon* esce nello stesso anno ma viene distribuito poco e male¹⁴, e lo straordinario gradimento della serie ne cancella quasi totalmente le possibilità di successo.

Dunque, per rispondere alle due domande poste all'inizio – come avviene il passaggio dal testo al film dal punto di vista delle serie culturali coinvolte, e se adattare Pinocchio abbia contribuito al nascere di un'industria del disegno animato in Italia – una prima conclusione può essere questa. Dal punto di vista imprenditoriale il bilancio è fallimentare: i progetti italiani spesso e volentieri non vanno a buon fine per mancanza di professionalità, di strutture e di finan-



Un burattino di nome Pinocchio (1972)

ziamenti; e quando, come nel caso di Cenci, si riesce a realizzare il film, sono i meccanismi della distribuzione a limitarne fortemente la diffusione. Anche il recentissimo restauro ha dovuto affrontare difficoltà non piccole, a partire dal ritrovamento del negativo; i diritti di sfruttamento infatti erano stati acquistati dalla Rai ma poi la pellicola era andata dispersa ed è stata ritrovata a prezzo di una lunga e fortunata ricerca.

Dal punto di vista culturale, se non si cancella la molteplicità di livelli insita nel testo collodiano, senz'altro l'accento cade soprattutto sul dato dell'adesione all'originale e del naturalismo della rappresentazione. Se questa fedeltà al testo di partenza rischia di appiattire il film sulla matrice letteraria, limitando l'inventività e finendo per portare a una semplice illustrazione in movimento del romanzo, dall'altra bisogna dire che Cenci è riuscito, dal punto di vista figurativo, ad allontanare il modello disneyano per costruirne uno "toscano", per così dire, e a creare un *pattern*, una chiave interpretativa tipicamente italiana con cui gli adattamenti successivi si trovano a doversi confrontare non meno di quanto non facciano con l'immaginario disneyano. Mantenendo il 1972 come lo spartiacque tra un Pinocchio cinematografico "storico" e il Pinocchio contemporaneo, non si può non ripartire, insieme al personaggio nato dall'immaginazione di Collodi, dalla versione, seriale e televisiva, diretta da Comencini. Destinata a un pubblico vasto e composito, essa, analogamente alla versione disneyana, si radica profondamente nell'immaginario degli spettatori al

punto da sovrapporre in maniera quasi indelebile le immagini al romanzo, confondendo le linee narrative presenti nel testo scritto con quelle sviluppate nella versione televisiva. Di nuovo, come per il film voluto da Disney, sarà impossibile affrontare *Le avventure di Pinocchio* prescindendo dalle caratterizzazioni di Nino Manfredi, Gina Lollobrigida e Andrea Balestri, dalle scenografie di Massimo Patrizi e Arrigo Breschi o dai costumi di Piero Gherardi.

L'influenza di questa trasposizione è, per il pubblico italiano, ancora più dirompente di quella disneyana perché la televisione permette una diffusione capillare e sincronica come non era possibile al cinema prima dello sviluppo della tecnologia home video. Nello stesso momento e in tanti contesti diversi, persone appartenenti a fasce d'età, cultura e ceto diversi assistono alla messa in onda dello sceneggiato e lo stesso viene più volte replicato negli anni successivi, diventando un riferimento familiare e immediato nella memoria televisiva condivisa. Anche quando la memoria si scolora restano delle tracce ben radicate, come ad esempio il tema musicale, passato dal contesto mediatico a quello della tifoseria calcistica a volte senza che fosse possibile risalire, per chi lo ripeteva, alla fonte originaria – un processo simile a quello toccato, più di recente, a *Seven Nation Army* dei White Stripes. La versione di Comencini, come quella animata di Cenci, può essere definita realistica, sia nel senso di aderire alla realtà del contesto storico, geografico e linguistico là dove essa appare nella sua quotidianità, sia nel senso che non

si discosta in modo netto dalla realtà immaginata da Collodi.

Per il pubblico italiano si tratta di una narrazione familiare e sebbene siano inevitabili libertà stilistiche e narrative il contesto non appare tanto esotico e impreciso come nel caso del Tirolo disneyano, mentre l'alternanza tra un burattino di legno e un attore in carne e ossa (diretto peraltro da un regista a cui è sempre stato riconosciuto un particolare talento nel lavorare con bambini attori) rende la vicenda concreta e viva. Lo sceneggiato va incontro al pubblico, assecondandone le aspettative, sostituendosi all'originale non tanto dal punto di vista della mera traduzione da un codice all'altro quanto nella capacità di creare un immaginario collettivo duraturo e radicato: chi, bambino, ha incontrato Pinocchio attraverso gli occhi di Comencini, fatterà a immaginarlo altrimenti, così come accadeva a chi aveva ricevuto l'imprinting dal film di Disney.

Al livello di riconoscimento collettivo è difficile immaginare una simile sovrapposizione per la versione diretta da Roberto Benigni, per quanto essa possa essere attenta – forse anche troppo – alla fedeltà al testo. La stessa difficoltà a imporre un cliché è vissuta dal *Pinocchio* di Enzo D'Alò, soprattutto perché per un bambino contemporaneo Pinocchio ha un significato assai più blando, sia dal punto di vista iconografico che narrativo, di quanto non ne avesse per un coetaneo degli anni Quaranta o Settanta. Sebbene possa sollevare qualche nostalgia in chi ha attribuito a Pinocchio una valenza non solo mediatica e letteraria ma anche emotiva, è pur vero che una minore

aspettativa – una minore necessità di assecondare il vasto pubblico televisivo o di stabilire un nuovo record cinematografico, com'è nella tradizione disneyana – può permettere delle libertà inaspettate e paradossali.

La maggiore attenzione filologica di Benigni, per esempio, è possibile quando non si deve assecondare un vasto pubblico internazionale e si è liberi di seguire una propria devozione al testo, a volte persino eccessiva. La rilettura puntuale, per certi versi, ma più contemporanea rispetto al rapporto tra Geppetto e quel suo curioso figliolo voluta da D'Alò è possibile quando Pinocchio non è più «amico dei sogni più lieti» e privilegiato simbolo dell'infanzia che «con tutti i miei segreti resti ancor nel mio cuor come allor». Ancora, un corto animato come quello realizzato da Toccafondo è possibile quando l'eroe della narrativa per l'infanzia è ormai un simbolo libertario e anarchico adulto, passato attraverso il teatro di Carmelo Bene, la lettura ineccepibile ma scanzonata di Paolo Poli e la musica pop di Edoardo Bennato, autore del *concept-album* dal titolo *Burattino senza fili*. Il rapporto complesso di Pinocchio con l'autorità si condensa qui nella contrapposizione tra Mangiafuoco e il burattino, insieme irretito e irritato dal fascino e dalla minaccia dell'assimilazione.

Infine, una versione interculturale come *Le nuove avventure di Pinocchio* creato da Tatsuo Yoshida nel 1972 e trasmesso in Italia nel 1980, diventa possibile dal momento che il romanzo di Collodi è il terzo libro più tradotto dopo la Bibbia e il Corano, e dunque si deve prendere atto che è ormai un

patrimonio collettivo, soggetto a interpretazioni, contaminazioni, adattamenti.

Sebbene la ricostruzione filologica sia auspicabile dal punto di vista storico, è pur vero che la sopravvivenza di un'opera popolare sta nella sua capacità di adattamento e contaminazione, nel suo restare italiana certo, ma facendosi anche parte del mondo, assorbendo tradizioni folkloriche diverse, concezioni di cosa sia un bravo bambino diverse, adattandosi a narrazioni per l'infanzia diverse.

E dopo aver fatto il giro del mondo, deve sentire il bisogno di ritornare a casa.

Enzo D'Alò inizia a lavorare a Pinocchio negli anni Novanta e vede la conclusione del progetto, con l'uscita nelle sale, nel 2013. In mezzo i soliti ritardi, intoppi e ostacoli di un'industria cinematografica che di fatto è artigianato di altissimo livello, non potendo contare sulle strutture e sulla continuità di mezzi, professionalità e organizzazione produttiva non solo dei grandi studi statunitensi o giapponesi, ma nemmeno dei più modesti studi europei.

Il cinema animato ha tempi più lunghi e lavorazione più complessa di quello dal vero – e spesso anche di quella forma ibrida che è il cinema dal vero con un sostanzioso apporto di creature animate digitali o di *animatronic*. Quando questi tempi vengono dilatati da difficoltà produttive, è importante che regista, animatori e designer condividano una visione forte e comune. In questo senso va intesa l'affermazione – ripetuta in diverse occasioni dal regista – che prima viene la storia e

poi il mezzo per raccontarla: per D'Alò l'animazione non è accessoria o secondaria ma richiede un progetto solido proprio per le condizioni frammentarie in cui si trova a lavorare tutta la troupe.

In questa nuova versione di *Pinocchio* è fondamentale l'apporto di Lorenzo Mattotti, capace di dare continuità e unità agli ambienti e ai personaggi. Mattotti riesce a fondere sullo schermo lo stile delle sue produzioni per l'infanzia – ad esempio la serie dei Pittipotti – e quello più cupo e inquietante delle illustrazioni adulte quali *l'Inferno* dantesco o la rilettura del *Dottor Jekyll e Mr Hyde*. L'artista crea uno stile che mantiene le caratteristiche pittoriche, l'originalità del tratto e la vividezza dei colori delle tavole illustrate, ma che è insieme capace di ricostruire una Toscana vicina a quella di Collodi e di D'Alò stesso. Le quinte collinari nelle sfumature terra di Siena, i borghi animati da una vita quotidiana ricostruita in piccoli, vividi particolari, le marine livornesi, rendono ancora più fantastici e minacciosi i mondi della trasgressione pericolosa e affascinante quali il teatro dei burattini di Mangiafoco o dell'Omino di Burro, sorridente e spietato traghettatore per il Paese dei Balocchi.

La ricerca di uno stile grafico dalla personalità spiccata e originale riprende le fortunate intuizioni della serie televisiva "Pipì, Pupù e RoseMary" in cui D'Alò aveva scelto lo stile materico e composito delle illustrazioni e dei personaggi immaginati da Annalaura Cantone. In entrambi i casi lo sforzo tecnico è stato notevole perché nella digitalizzazione dei disegni era neces-



Pinocchio (2013)

sario mantenere quella definizione e quella integrazione tra i personaggi e gli sfondi che rende le illustrazioni dei due artisti tanto peculiari.

Il fatto che un risultato così buono sia stato prodotto in un contesto complessivamente precario fa capire da un lato quanto non sia eccessiva l'enfasi posta dai grandi studi – da Disney/Pixar al giapponese Studio Ghibli – nel formare i propri tecnici e artisti, e ribadisce dall'altro l'eccellenza dei talenti italiani a fronte di situazioni di lavoro complesse per non dire avverse – pur con le eccezioni citate in precedenza. Sotto il profilo drammaturgico e narrativo, D'Alò aderisce al testo collodiano, a parte una macroscopica eccezione che riguarda il rapporto tra Geppetto e Pinocchio: comunque buono e mite, nel burattino l'uomo non cerca una compagnia per la propria vecchiaia ma cerca se stesso bambino. Egli costruisce Pinocchio in modo da adattare il passato alle nuove condizioni per mantenere l'ideale del proprio sogno, forse narcisistico, ma anche profondamente umano e malinconico. Scolpisce il burattino sull'immagine di se stesso bambino e quando il naso del burattino continua a crescere e non vuol sapere di restare piccolo e grazioso, Geppetto si arrende e ritocca la propria foto con la matita. Nel film di D'Alò c'è una continuità che sembra coronare il sogno di Collodi di non consegnare la propria creatura alla compostezza borghese: all'inizio del film è Geppetto bambino che corre nel viale seguendo l'aquilone e combinando guai; anni dopo su quel viale corre Pinocchio, la casacca ritagliata nella carta dell'aquilone, combinando guai peggiori; alla

fine del film correrà un bambino, sintesi del padre e del burattino indisciplinato.

Se l'imprinting disneyano di D'Alò si mantiene nella presenza delle numerose canzoni composte da Lucio Dalla che interrompono e integrano la narrazione, c'è anche una volontà contemporanea e personale di raccontare una storia nota con un altro registro, forse meno sentimentale e più disincantato, ma non meno fiabesco e suggestivo. Non si può dire che Pinocchio sia stato completamente soppiantato nel corso del tempo perché resta una potente icona grafica e un personaggio ricco di potenzialità narrativa. Piuttosto si è evoluto in un'altra forma di burattino, tecnologico e dalla psicologia più complessa, un nuovo individuo insieme organico e inorganico che non ha più bisogno di aspirare allo status di bambino ma che desidera essere riconosciuto come bambino senza abbandonare il proprio corpo di artefatto.

Non più legno ma acciaio, circuiti elettrici e materiali plastici costruiscono il nuovo Pinocchio: robot del film d'animazione *Pinocchio 3000* di Daniel Robichaud, androide-bambino scartato e spaventato nello spielberghiano *A.I.- Intelligenza Artificiale* o eroico ragazzino dai poteri straordinari in *Astroboy* di Osamu Tetzuka, pietra miliare dell'animazione giapponese in cui la tensione tra lo status di artefatto (ammirato ma anche temuto e calunniato) e la psicologia umana, complessa ed empatica, si esprime in una narrazione articolata e avvincente.

Se *Le avventure di Pinocchio* rappresentano per l'animazione italiana un'occasione perduta o un'opportunità

colta a fatica, è anche vero che il romanzo di Collodi è una metafora, ampia e duratura, della restituzione alla vita della materia inerte, del dono del movimento (o della sua illusione) e della parola al disegno statico, di quell'atto al limite dell'esibizione di divina onnipotenza che è il cinema di animazione. Ed è da qui che è necessario ripartire.



Pinocchio (2013)

Note

1. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998, in particolare le pp. 59-71.
2. Per un approfondimento sul film, cfr. Giacomo Manzoli, Roy Menarini, *Pinocchio comico muto*, «Fotogenia», n. 4-5, 1997/1998, pp. 211-222; Raffaele De Berti, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, in: Paolo Fabbri, Isabella Pezzini (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002, pp. 157-174; Id., *Italy and America: Pinocchio First Cinematic Trip*, in: Robert Stam, Alessandra Raengo, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden 2004, pp. 112-126; 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.
3. Cfr. F. Colombo, *Op. cit.*, pp. 68-71.
4. Cfr. P. Fabbri, I. Pezzini, *Op. cit.*; Stefano Annibaletto, *Pinocchio al cinema*, La Nuova Italia, Scandicci 1992; Giuseppe Flores d'Arcais (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del convegno internazionale di studio, 8-10 novembre 1990, La Nuova Italia-Fondazione Carlo Collodi, Firenze-Pescia 1994.
5. Di queste osservazioni e della segnalazione della rivista siamo debitrice a Luca Mazzei, che ringraziamo.
6. 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. L. Mazzei, *L'italiano di legno (o le straordinarissime avventure di un burattino chiamato Pinocchio all'interno del primo cinema italiano)*, in corso di stampa. Si veda anche: Maria Jole Minicucci, *Pinocchio Spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Giunti*, in: *Pinocchio la scena, lo schermo, il libro*, Liberty House, Ferrara 1989, p. 148, in cui si cita anche una lettera della Bemporad alla M.G.M. dove si menziona il fallimento del progetto Caesar.
7. Cfr. Luca Mazzei, *Balletto meccanico. Le riviste Cines*, «Bianco e nero», n. 552, 2005, pp. 81-87.
8. M. Barbara, cit. in: Mario Verger, *Cartoni d'Italia*, tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Cegna, Accademia di Belle Arti di Roma, a.a. 1996/1997, p. 42.
9. Cfr. R. Scrimatore, *Le origini dell'animazione italiana*, Tunuè, Latina 2013, che aggiorna il pionieristico Piero Zanotto, Fiorello Zangrando, *L'Italia di cartone*, Liviana, Padova 1973.
10. Gabo, *Le avventure di Pinocchio sullo schermo*, «Cinema Illustrazione», vol. x, n. 9, 1935, p. 12; documento trascritto in R. Scrimatore, *Op. cit.*, pp. 94-95.
11. *Idem*, pp. 95-96.
12. Sulla lavorazione del film è prezioso il documentario realizzato da Massimo Becattini, *Firenze a cartoni animati*, per l'edizione restaurata del film edita nel 2013 da Rai-Eri, al quale rimandiamo per la ricca mole di materiali.
13. L'intervista è contenuta *ivi*.
14. Anche per un'ingenuità commessa da Cenci stesso, che rifiutò un contratto di distribuzione offertogli nel 1971 da Goffredo Lombardo poiché coloro che avevano finanziato il film non approvarono l'accordo (cfr. le dichiarazioni di G. Cenci, *ivi*).