

# Riconfigurazione di spazi-soglia. Sulle metamorfosi di *Pinocchio*, tra Collodi e Comencini

Pier Paolo Argiolas

Il concetto di 'soglia' racchiude e compendia le tre grandi aree semantiche connesse ai termini "frontiera, confine, limite". La liminalità della soglia si presta a una molteplicità d'interpretazioni e usi disciplinari, propri e traslati, e partecipa, tramite l'amplificazione delle proprie implicazioni fisiche, simboliche e cronologiche, all'istituzione di differenze e, contemporaneamente, al consolidamento dell'identità. In letteratura sono spazi-soglia le tappe dei romanzi di formazione, di viaggi e d'avventure; le fasi di un'indagine poliziesca; il superamento delle prove nei poemi cavallereschi e nelle fiabe; lo è la metamorfosi, fenomeno d'infrazione e attraversamento di soglia di lunghissima tradizione, indicante transizione e passaggio da una configurazione a un'altra<sup>1</sup>.

Partendo dall'idea di metamorfosi come fenomeno-soglia, *medium* che separa e unisce due semiosfere differenti, si è scelto di analizzare comparativamente un grande classico della tradizione letteraria italiana – *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Lorenzini in arte Collodi, del 1883, uno dei più celebrati, letti, tradotti e riadattati capolavori della letteratura mondiale, secondo nei numeri solo alla Bibbia – e l'omonimo sceneggiato televisivo di Luigi Comencini trasmesso in

---

<sup>1</sup> Cfr. Zambon 2009 e Cerina – Domenichelli – Tucci – Viridis 1991, specie la sezione *Figure e tipologie*: 9-136.

cinque puntate dalla Rai nel 1972<sup>2</sup>, il cui valore artistico lo ha fatto qui preferire alle tantissime altre alternative riscrittorie del romanzo collodiano<sup>3</sup>. La riscrittura filmica di Comencini rappresenta nel suo genere un vero gioiello, lavorato con cura e impreziosito da un cast memorabile: Nino Manfredi indossa i panni di Geppetto, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia quelli del Gatto e della Volpe, Gina Lollobrigida quelli della Fata Turchina – sua l’interpretazione meno convincente; il piccolo Andrea Balestri interpreta il Pinocchio bambino in carne e ossa, Vittorio De Sica il giudice della città di Acchiappacitrulli. La sceneggiatura è di Suso Cecchi D’Amico e dello stesso Comencini, la colonna sonora di Fiorenzo Carpi. All’epoca della sua messa in onda lo sceneggiato riscosse grande successo: ciascuna delle cinque puntate, di un’ora l’una e in prima serata, fu seguita in media da sedici milioni e mezzo di telespettatori.

Il confronto fra testo di partenza e traduzione intersemiotica (da romanzo a lungometraggio), oltre a chiarire alcune scelte registiche e narrative del testo d’arrivo, favorisce l’emersione di aspetti del testo letterario rimasti impliciti, ma ai quali, nella transcodifica filmica, si è costretti a conferire forma esplicita per la presenza di tre ulteriori

---

<sup>2</sup> Cfr. Comencini 2002. Per chi scrive, nato cinque anni dopo l’uscita del film di Comencini, la ricezione sincrona di romanzo e sceneggiato televisivo – percepiti come versioni simultanee della stessa storia, senza coscienza della filiazione – ha favorito *ab imo corde* l’andamento bidirezionale dell’analisi interpretativa. O l’ha inficiato.

<sup>3</sup> Per un catalogo aggiornato di ‘derivati pinocchieschi’ si rinvia a [www.pinocchio.it](http://www.pinocchio.it), sito ufficiale della Fondazione Nazionale «Carlo Collodi»; Curreri 2002: 181-202; Maini – Zangheri 2000. Ampie sezioni bibliografiche sono ospitate anche in Pezzini – Fabbri 2002; Dedola 2002. Per una ricognizione bio-bibliografica su Carlo Lorenzini si rinvia a Marcheschi 1995; Bertacchini 1993; <http://www.letteratura.it/carlocollodi/index.htm>, web. Riguardo alla complessità della traduzione interlinguistica e interculturale di *Pinocchio* si rinvia a Dedola – Casari 2008; Baldacci – Rauch 2006; Zanotto 1990. Per una rassegna degli aspetti teorici connessi alla traduzione intersemiotica si rinvia a Fumagalli 2004; Eco 2003 (specie il cap. XIII, *Quando cambia la materia*: 315-344); Dusi 2003; Dusi – Nergaard 2002.

spazi-soglia: intercodicale (tecnico), cronologico (storico) e interpretativo (etico-artistico).

Rispetto al testo collodiano la riscrittura *artistica* di Comencini, saldamente collocata entro una cornice realistica dedicata alla ricostruzione, non di maniera, dell'ambientazione contadina toscana del tempo, si configura come creativa ma meno ricreativa, proiettata in dimensione sociale, sentimentale e pedagogica più che fantastica. Comencini interviene sulla storia di un Pinocchio diventato oramai *mito*-Pinocchio, e in quanto tale manipolabile secondo una codificata dialettica di rimandi e inserzioni, tradizione e innovazione, rispetto ed eversione. Il regista rielabora molte sequenze narrative, contrae e dilata, sopprime e aggiunge ma, complessivamente, non sovverte il sistema dei personaggi né le sue fondamentali linee narrative; conserva, ad esempio, la tensione cinetica<sup>4</sup> dell'originale, concedendo ampio spazio alle memorabili fughe di Pinocchio, prive di dialogo e scandite dalla musica e dall'accelerazione delle immagini. Gli esempi in tal senso sarebbero molteplici.

Tuttavia, fatte queste premesse, nella riscrittura in esame il nucleo fondamentale delle 'avventure di Pinocchio' –nascita del burattino dal ciocco di legno e serie di peripezie sino alla conclusiva trasformazione in bambino –. viene in realtà profondamente contaminato, se non addirittura contraddetto, dall'inserzione di alcuni snodi cruciali assenti nel testo di partenza, che influiscono su tutto il senso della riscrittura e intaccano l'impianto più profondo del romanzo. Comencini introduce nella fabula e inanella nell'intreccio una teoria di tappe metamorfiche che determinano l'alternarsi continuo, lungo tutta la narrazione, tra il *burattino* Pinocchio nella sua essenza lignea e fantastica e il *bambino* Pinocchio in quella umana. Tutte queste fasi discendono e dipendono dalla prima e fondamentale trasformazione, operata dalla Fata

---

<sup>4</sup> La centralità della strada ha fatto parlare di recente di un «Pinocchio on the road» (Barcellona 2002: 48).

turchina<sup>5</sup> quasi in apertura dello sceneggiato. La scena in cui la fata concede a Pinocchio l'immediata trasformazione in bambino è una delle poche inserite *ex novo* dal regista, ma d'importanza tale, però, da incidere sulla totalità delle altre, anche di quelle – la maggior parte – sostanzialmente fedeli all'originale, salvo che in questo aspetto.

Sin dalle prime scene, dunque, l'eroe burattino è in realtà un bambino in carne e ossa. Su questa coraggiosa opzione poggia tutto il senso della riscrittura di Comencini, condizionata certamente anche dai limiti tecnici e tecnologici imposti al *medium* dai tempi: limiti che avrebbero reso privo di brio e credibilità un Pinocchio fantoccio mosso da fili per tutta la durata della storia, nonostante progettazione e animazione rappresentassero per il cinema d'allora quasi un prodigio di tecnica.

Lo stadio umano costituisce per la quasi totalità del film una configurazione non definitiva ma instabile, suscettibile di nuove e inverse riconversioni all'originale stadio ligneo, secondo una sorta di principio regressivo agente anche nel romanzo ma solo a livello metaforico (non metamorfico, come si avrà modo di vedere). L'alternarsi delle metamorfosi è adoperato dal regista come *plot* narrativo associato a un significato morale, per cui «gli eventi fiabeschi ricevono una spiegazione simbolica»<sup>6</sup> (Laura 1994: 16). Le soglie metamorfiche, attraversate dal burattino-bambino nei due sensi, corrispondono all'accettazione o negazione di alcuni valori – sono cioè convertitori modali. La comprensione del meccanismo narrativo di alternanza delle metamorfosi coincide con la comprensione del codice etico del regista, che legge e ripropone il testo come un vero e proprio *Bildungsroman*. Questa divaricazione iniziale, in parte condizionata ma di certo non obbligata, è il riflesso delle intenzioni più profonde di questa reinterpretazione filmica. Comencini ha imposto la necessaria

---

<sup>5</sup> Nella versione filmica la fata turchina è l'incarnazione angelica della defunta moglie di Geppetto, col ridimensionamento del proprio profilo magico a vantaggio di quello spirituale, pedagogico e 'familiare'.

<sup>6</sup> Cfr. anche *ibid.*: 19-27; West 2006: 103-117; Bettella 2004: 9-27; Bettetini 1994.

coerenza di un percorso parallelo a quello del *Pinocchio* di Collodi, corrispondente a un suo parziale ma significativo tradimento.

Nell'originale collodiano il movimento ritmico del racconto presenta invece al lettore continue scommesse interpretative<sup>7</sup>, nelle quali viene spesso meno l'ordine logico-causale e addirittura cronologico delle vicende, come confermato dalle sconnesse ricostruzioni delle proprie peripezie fatte dal burattino in una fedele, in quanto incongruente, *mise en abyme* dell'opera (cfr. Collodi 1983: capp. XVII e XXXV). Mentre Collodi articola i motori dell'azione del romanzo secondo una dialettica di spaesamento-ricollocazione, Comencini rifiuta questa gratuità narrativa e sostituisce le scommesse interpretative con intuizioni inferenziali, costruite su sceneggiature intertestuali riconoscibili e rese più fruibili dalla regolarità logico/morale con cui le metamorfosi si avvicendano lungo la narrazione.

Non tutto è riscrivibile, non tutto è efficace. Il numero e la qualità di rielaborazioni cui può andare incontro un testo è spesso proporzionale al suo intrinseco valore. In casi simili, alle ragioni etiche, estetiche e strutturali del riscrittore e della riscrittura si sovrappongono spesso quelle dell'opera riusata, le quali, apparentemente rimosse, tendono a far prevalere anche solo episodicamente la propria incontenibile forza simbolica e narrativa. L'efficacia di una riscrittura si misura perciò anche nel rispetto, pur nella variazione, di alcuni parametri imprescindibili del testo di partenza. L'alternanza metamorfica nel *Pinocchio* di Comencini non fa eccezione a questa consuetudine. Nel lungometraggio infatti il bambino torna a essere un burattino non solo in base, e in seguito, a colpe commesse e così punite, secondo il citato principio regressivo, ma anche in tutti gli episodi in cui la coerenza della narrazione, più che il principio-punizione, impone una maggior fedeltà al testo di partenza, pena il suo (ulteriore) tradimento. Ciò accade quando il burattino, nella sua essenza lignea e fantastica, è l'unico e insostituibile fulcro della vicenda. L'episodio dei

---

<sup>7</sup> Cfr. Spinazzola 1997 (specie: 88-93) e D'Angelo 2002: 75-94.

pie di bruciati, ad esempio, sarebbe irriproducibile senza l'elemento ligneo, insostituibile nella sua valenza icastica e simbolica (Pinocchio è in continua fuga da e verso qualcosa). Analogamente, quando il nodo dell'episodio è l'interazione di Pinocchio con esseri di fantasia, come coi burattini nel teatro di Mangiafoco o coi dottori nella scena del consulto, incentrata su mistero, magia e morte (è anche il momento della celeberrima scena del naso allungato e poi accorciato da grossi uccelli), le scene non avrebbero altrettanto efficacia con un bambino in carne e ossa. Senza il Pinocchio ligneo non avrebbero senso neppure i brani metamorfici della trasformazione in ciuchino prima e del ritorno alla condizione di burattino poi, tappe simboliche anche nel libro<sup>8</sup>. Per Pinocchio l'essere di legno determina insomma una serie di caratteristiche che incidono sullo sviluppo narrativo (brucia, galleggia, è più duro della carne): «se Pinocchio fosse stato di ferro, gli succedrebbero avventure d'altro genere» (Rodari 1973: 91).

Venute meno le prerogative fantastiche dell'elemento ligneo, e proprio in virtù del sistema metamorfico descritto, che associa la forma marionettesca a un castigo e quella umana a un premio, si è portati, sullo schermo, a propendere per il personaggio umanizzato più che per il burattino, con un rovesciamento quasi totale rispetto al testo collodiano. Il romanzo si fonda infatti sull'onnipresenza e centralità del burattino, destinato a cedere il posto al «ragazzino per bene» solo all'ultimo capitolo, il XXXVI. Perse queste caratteristiche, dunque, al nuovo protagonista serve una connotazione alternativa, l'inserimento in una nuova griglia narrativa che sostenga il carico empatico sostenuto dal burattino ligneo come garante del fantastico. Comencini opta per il trasferimento sul protagonista-bambino di tutte le qualità del personaggio-burattino compatibili con l'umano, compresa la *vis comica* e l'innata irrequietezza; nell'economia narrativa del film viene inoltre esaltato il rapporto struggente tra padre e figlio, che costellava già il libro come formula rituale, ma che risulta qui amplificato: «Per sentirmi meno solo / mi son fatto un burattino / per avere l'illusione / d'esser padre d'un bambino», canta Nino Manfredi-Geppetto a

---

<sup>8</sup>Gli episodi citati sono ai capp. VI, X, XV, XVI, XXXII e XXXIV.

chiusura dell'ultima puntata dello sceneggiato<sup>9</sup>. Questa canzone funge da morale posposta, incentrata sull'accettazione paterna di un figlio normale, equamente discolo e responsabile, autentico e non artificialmente perfetto, né belloccio né miracolosamente arricchitosi, come accade invece nel posticcio finale di Collodi. Il rapporto padre-figlio rievoca in Comencini le coeve discussioni pedagogiche su controllo ed emancipazione delle giovani generazioni, con qualche lieve deriva paternalistica. Il suo Geppetto tituba tra egoismo genitoriale e accettazione del distacco filiale, propendendo alla fine per una soluzione intermedia, che riordina e scompagina le loro esistenze in una forma non stucchevole né forzata. I ruoli di padre e figlio, appena usciti dal ventre del pescecane/balena<sup>10</sup> e lanciati verso un'inedita avventura della vita, nuovamente e saldamente l'uno al fianco dell'altro, sono significativamente rimodulati. Il bambino si sente investito di maggiori responsabilità – compresa la cura del genitore – e Geppetto appare disposto ad accettarne l'autonomia. Dopo alterne fortune, completato il processo di maturazione, sancito dall'approvazione paterna, la metamorfosi può finalmente dirsi definitiva, senza minaccia di regressione al ligneo. In questo rito di passaggio, cruciale già in Collodi, il burattino è dunque una parentesi, quasi una disavventura nell'avventura tutta umana del bambino Pinocchio.

Nel romanzo al contrario, salvo Geppetto e pochi comprimari, la forma umana è quasi assente, rimpiazzata da un brulicare di animali parlanti e personaggi fiabeschi, come la fata, bambina e adulta, l'omino di burro, l'orco-Mangiafoco, il pescatore verde. La dimensione umana incombente, più che presente, ha peso solo nella misura in cui è in grado di innescare una tensione alimentata dalla promessa-speranza di

---

<sup>9</sup> Cfr. Suso Cecchi D'Amico: «Noi volevamo evidenziare il rapporto padre-figlio, e Nino Manfredi centrò in pieno quell'esigenza, un vecchio padre iroso e rassegnato, ma che vive un amore sconfinato per il suo figliolo» (Vitali 2002).

<sup>10</sup> Nel film si allude all'incertezza sulla 'determinazione ittica' che contraddistinse e contraddistingue molta della *vulgata* pinocchiesca.

metamorfosi finale, aleggiante lungo tutta la narrazione fino alle parole, lungamente attese, della fata turchina: «– Domani finalmente il tuo desiderio sarà appagato. [...] Domani finirai di essere un burattino di legno, e diventerai un ragazzo per bene» (Collodi 1983: cap. XXIX). Gran parte della letteratura, come noto, si fonda su questo processo dilatorio; nel testo di Collodi, però, la dilazione si fonde con la *menzogna*, con una duplice menzogna. La prima riguarda il sistema delle metamorfosi.

Il fatto che nella memoria collettiva si sia consolidata l'immagine di un burattino in continua trasformazione, attraversato da un'incessante tensione metamorfica, è segno che il messaggio del 'nasuto' Collodi ha raggiunto i suoi destinatari, tramite la sua arte, agendo come un prospettico *trompe l'œil*. La quasi totalità delle presunte metamorfosi, infatti, è in realtà solo apparente, illusionistica, pinocchiescamente bugiarda. I casi sono molteplici.

La prima metamorfosi percepita – da legno a burattino – riguarda la natalità di Pinocchio, in casa di mastro Ciliegia, ed è, in verità, non un mutare di forma ma uno sviluppo, un'evoluzione della medesima forma. Pinocchio, ancora ciocco di legno, parla già prima di avere una bocca e ha addirittura una personalità predefinita; l'apparente metamorfosi altro non è che un'estrazione di forma dalla materia informe, una pulitura e levigatura dell'involucro grezzo. Nel prosieguo del testo l'errata impressione che Pinocchio passi da una configurazione a un'altra è ulteriormente rafforzata dall'abbondanza di similitudini verbali e 'metamorfosi linguistiche', agenti come vere metafore di nuove incarnazioni, di cui di volta in volta Collodi si serve per travestire Pinocchio, secondo l'opportunità, da "cane da caccia, vipera, anguilla fuor d'acqua, scoiattolo, levriero, agnellino da latte, gallettino, capriolo, delfino". L'animalità metaforica di Pinocchio si avvicina all'allegoria incarnata dagli animali che circondano il suo mondo fantastico (aiutanti: morale del castigo; oppositori: morale della menzogna) e sfiora la trasformazione completa nell'episodio in cui a Pinocchio viene imposto il ruolo di cane da guardia, di cui riproduce gli aspetti proverbiali di correttezza e fedeltà (capp. XXI e XXII). Anche qui non assistiamo a una vera metamorfosi ma all'immedesimazione e

mimesi canina, ossia a una *para*-metamorfosi, che situa ambigualmente il burattino nel confine mobile tra diminuzione e promozione – Pinocchio, a rigor di logica, è un vegetale, pur se animato, e il passaggio (non ancora di regno ma di *status*) a quello animale può essere interpretato come tappa d'avvicinamento alla completezza umana; Asor Rosa ha definito «struttura di compromesso»<sup>11</sup> questa forma ibrida, cangiante, intermedia e in transizione (non più solo vegetale, non ancora completamente umana).

L'unica *vera* metamorfosi precedente quella finale è la regressione alla condizione asinina, esito della disavventura al Paese dei balocchi<sup>12</sup>. La metamorfosi 'apuleiana' rappresenta per Pinocchio una tappa punitiva, in cui il rischio della morte contrappunta la scena con maggior forza della metamorfosi, anche perché – appresa dal lettore la sovrumana resistenza alla morte dell'essere ligneo nell'episodio dell'impiccagione (cap. XV) – occorre forma animale per ricreare l'atmosfera d'incombenza della morte<sup>13</sup>, presente lungo tutto il romanzo e fortemente ridimensionata da Comencini fin quasi all'annullamento, a vantaggio dell'aspetto propriamente metamorfico ed etico posto a fondamento delle modifiche diegetiche e simboliche.

In Collodi questi elementi acuiscono la tensione metamorfica e creano, insieme alla promessa della ricompensa finale – la metamorfosi umana – un *crescendo* patetico e narrativo di grande efficacia. Questa chiave di lettura, pur ineccepibile, nel suo schematismo manicheo non svela però il mistero de *Le avventure di Pinocchio*, capaci di unire generazioni di lettori nel culto di un testo immediato ma dotato di plurimi livelli di lettura, non così ovvio e scoperto come il ricordo di una lettura datata potrebbe suggerire ai più, e come le tante letture

---

<sup>11</sup> Asor Rosa 1995: 879-950.

<sup>12</sup> Cfr. Collodi 1983: capp. XXXI-XXXIV.

<sup>13</sup> La corda con la quale il ciuchino Pinocchio viene zavorrato e poi buttato a mare è la stessa con la quale venne impiccato alla Quercia Grande (l'intuizione è di Giorgio Manganelli). Sull'ossessione e attrazione per la morte che si respira nel romanzo cfr. Asor Rosa 1995: 929-930 e Manganelli 1977: capp. XVI, XVII e XXXVI.

crisologiche, archetipiche, simboliche, sessuali e omosessuali diffidano dal fare<sup>14</sup>. Il segreto sta in altro, o *anche* in altro: nelle modalità e nel significato ultimo di questa metamorfosi, o, meglio, nella sua negazione. Questa è la seconda, decisiva, menzogna di Collodi.

La tensione metamorfica non trova soluzione neppure alla fine poiché la trasformazione *ventura*, tanto attesa, non è mai, in realtà, *venuta*. L'inganno prospettico agisce anche qua. La metamorfosi lungamente invocata, il passaggio di un'entità da una forma a un'altra si rivela in realtà non una mutazione ma una duplicazione, uno sdoppiamento, una sorta di nascita per mitosi o partenogenesi in cui dal legno gemma, come frutto prelibato, un bambino, un «ragazzino perbene»; al suo fianco incombe «un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrocicchiate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto» (cap. XXXVI). Collodi ha posto accanto all'*impostore* umano il simulacro ligneo del «vecchio Pinocchio» come vera e ingombrante «memoria semantica»<sup>15</sup> del burattino che fu. Del resto lo aveva detto anche la Fata contraddicendo, o meglio, chiarendo il senso della promessa precedentemente citata: «I burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini» (cap. XXV).

Nello scegliere di imporre la presenza eccentrica del suo burattino ligneo, Collodi ribadisce la sua totale estraneità all'odioso neofita in carne e ossa, trovatosi a concludere indegnamente la straordinaria parabola del burattino Pinocchio per puro caso, se non per dolo. La scena finale e la battuta del nuovo Pinocchio, l'*impostore*, suonano come un furto perentorio e fulmineo, perpetrato, proprio all'ultima pagina, ai danni del vero eroe, che riversa privo di vita al

---

<sup>14</sup> Collodi fu molto meno *naïf* di quanto lo si sia a lungo creduto, come dimostrano la ricchezza intertestuale dell'opera, il suo incipit disorientante e metatestuale, giocato sul rovesciamento del patto narrativo e sulla conseguente sorpresa dei lettori. Tutti indizi di competenza anche teorica – non si dimentichi che Lorenzini fu traduttore del favolista francese Perrault.

<sup>15</sup> Pezzini 2002: 31, nota n. 7.

suolo, privato persino della nobile morte tratteggiata a tinte gotiche, e certamente memorabili, nel XV capitolo.

Allora, rovesciando gli stereotipi della letteratura per l'infanzia di indirizzo pedagogico – operazione autorizzata dal testo<sup>16</sup> – e consci che il burattino è lanciato in una corsa verso la propria irrisolvibile completezza, che conta più della trasformazione effettiva, potremmo concludere che Pinocchio non cresce né si trasforma, ma muore<sup>17</sup>.

Il burattino muore dunque, come sarebbe dovuto morire impiccato il protagonista de *La storia di un burattino*<sup>18</sup>, titolo dato alla somma degli episodi pubblicati nelle quindici e fino ad allora uniche puntate del «Giornale dei bambini», considerata opera conclusa nel 1881 (c'è la parola *fine* in fondo) fino al ripensamento dell'autore, convinto a resuscitare il suo eroe tragico in seguito alle pressioni dei piccoli lettori e, soprattutto, a quelle dell'editore. Il titolo originale conferma l'esistenza di un preciso programma diegetico comprendente tutta la parabola del burattino, dalla nascita alla morte, avvenuta per impiccagione. Alla luce di questa considerazione non c'è romanzo di formazione, almeno nella prima versione, nell'*Ur-Pinocchio*; al suo posto campeggia un finale catastrofico, inconsueto nella letteratura per l'infanzia, con la morte cupa del protagonista-eroe della vicenda. La tradizione editoriale ha reso inerte questo aspetto, espellendolo dal dibattito; sta forse alla critica recuperarlo<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Pensiamo allo scetticismo pedagogico, anche auto-ironico, che emerge nell'episodio del lancio dei libri al cap. XXVII.

<sup>17</sup> La morte è associata a una nuova nascita, di cui però non si raccontano gli sviluppi in quanto privi di fascino (le buone azioni di un «ragazzino perbene» e anonimo borghesucco...).

<sup>18</sup> Per una ricostruzione completa delle fasi di composizione del testo e del passaggio dalla stampa a puntate alla prima edizione in volume si rinvia all'Introduzione di Castellani Pollidori (Collodi 1983).

<sup>19</sup> Di recente Mario Lavagetto ha scelto di pubblicare *Storia di un burattino* come racconto autonomo (cfr. Lavagetto 2008).

Comencini ha trascurato il peso della prima stesura a puntate, fantastica e nera, e ha incentrato il suo adattamento sulle implicazioni pedagogiche preponderanti nei capitoli dal XVI all'ultimo<sup>20</sup>, facendo dipendere lo sviluppo del racconto dalla successione di vere metamorfosi contro la *para*-metamorfosi dell'originale. La differenza è duplice: vera metamorfosi fondativa *vs* apparente metamorfosi risolutiva. Sotto questo profilo, la distanza tra le due opere non sarebbe potuta essere maggiore.

Tuttavia, a dispetto del suo significativo intervento re-interpretativo, il *Pinocchio* di Comencini è annoverato tra le riscritture più fedeli all'originale, tanto da essersi consolidato come ipotesto fondativo di ulteriori riscritture, sfortunatamente molto meno attraenti di quella qui esaminata<sup>21</sup>. Questa apparente fedeltà è debitrice del rispetto delle altre fondamentali isotopie testuali e di una rigida e ben architettata coerenza interna nelle 'piroette' metamorfiche; soprattutto, si giova dell'identità tra il processo ermeneutico di Comencini e quello di un solido strato di lettori che, al pari del regista, ha *narcotizzato* nella memoria alcuni aspetti del romanzo, preferendo il processo di umanizzazione come massima ricompensa alla dicotomia irrisolta tra burattino monello e «ragazzino perbene», tra regno della fantasia e mondo reale, tra infanzia ed età adulta.

Collodi, in barba a tanti lettori distratti, dopo aver stabilito un patto metamorfico da rispettare a conclusione del romanzo, lo viola clamorosamente, non riuscendo a rinunciare alla sua creatura lignea neppure all'ultima pagina.

---

<sup>20</sup> Sul rapporto tra sezione fantastica e pedagogica dei 'due *Pinocchio*' si rinvia a Garroni 1975.

<sup>21</sup> Basti ricordare il quadretto consolatorio e mistificatorio, zuccheroso e inerte, tratteggiato in altre due recenti riscritture filmiche del capolavoro di Collodi: il *Pinocchio* cinematografico di Roberto Benigni (2002), il film più costoso nella storia del cinema italiano, e l'omonimo sceneggiato italo-americano in due puntate coprodotto da RAI fiction e Luxvide con la regia di Alberto Sironi (2009).

Comencini, più fedele alle proprie premesse, contraddice però Collodi, negando addirittura il suo più significativo presupposto (la comparsa del bambino Pinocchio nella sola scena conclusiva). Nonostante questo, ha lasciato di sé una curiosa immagine di gran fedeltà al dettato originale.

Per fare ciò ha dovuto mentire, come hanno mentito sia Collodi che Pinocchio. Anche a Comencini, quindi, cresce il naso. Nulla di più appropriato.

## Bibliografia

- Annibaletto, Stefano – Luchi, Francesco, “Pinocchio da Collodi a Disney e Comencini”, *Flores d’Arcais* 1994: 19-27.
- Asor Rosa, Alberto, “Le avventure di Pinocchio”, *Letteratura italiana. Le opere. Dall’Ottocento al Novecento*, Ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995: 879-950, III.
- Baldacci, Valentino – Rauch, Andrea, *Pinocchio e la sua immagine*, con un saggio di Antonio Faeti, Firenze, Giunti, 2006.
- Barcellona, Laura, “Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio”, Pezzini – Fabbri 2002: 48.
- Bertacchini, Renato, *Il padre di Pinocchio*, Milano, Camunia, 1993.
- Bettella, Patrizia, “Collodi’s Puppet in Film: Disney, Comencini, Benigni”, *Quaderni d’italianistica*, 1 (2004): 9-27.
- Bettetini Gianfranco (ed.), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell’industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI, 1994.
- Cerina, Giovanna – Domenichelli, Mario – Tucci, Patrizio – Viridis, Maurizio (eds.), *Metamorfosi. Mostri. Labirinti*, Roma, Bulzoni, 1991 (specie la sezione *Figure e tipologie*: 9-136).
- Collodi, Carlo, *Opere*, Ed. Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995.
- Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Ed. Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale «Carlo Collodi», 1983.
- Curreri, Luciano, “Play it again, Pinocchio”, postfazione a Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, introduzione di Stefano Bartezzaghi, prefazione di Giovanni Jervis, con un saggio di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2002: 181-202.
- D’Angelo, Marco, “Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali”, Pezzini – Fabbri 2002: 75-94.
- Dedola, Rossana, *Pinocchio e Collodi*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Dedola, Rossana – Casari Mario (eds.), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Dusi, Nicola – Nergaard Siri (eds.), *Sulla traduzione intersemiotica*, Milano, Bompiani, 2002.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Flores d'Arcais, Giuseppe (ed.), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del convegno internazionale dell'8-9-10 novembre 1990*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994.
- Fumagalli, Armando, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il castoro, 2004.
- Garroni, Emilio, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza, 1975.
- Laura, Ernesto, "Pinocchio nel cinema mondiale: una panoramica", Flores d'Arcais 1994: 16.
- Lavagetto, Mario – Buia, Anna (eds.), *Racconti di orchi, di fate e di streghe: la fiaba letteraria in Italia*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2008.
- Maini, Roberto – Zangheri, Marta (eds.), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, catalogo della mostra *I volti di Pinocchio* (Firenze, Biblioteca Marucelliana), Firenze, AIDA, 2000.
- Manganelli, Giorgio, *Pinocchio. Un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.
- Pezzini, Isabella – Fabbri, Paolo (eds.), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.
- Pezzini, Isabella "Tra un Pinocchio e l'altro", Pezzini – Fabbri 2002: 31, nota n. 7.
- Spinazzola, Vittorio, *Pinocchio & C.*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- Rodari, Giovanni, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Vitali, Alessandro, "Torna 'Pinocchio' di Comencini. Gioiello della televisione che fu", intervista a Suso Cecchi D'Amico, *la Repubblica*, 23 dicembre 2002.
- West, Rebecca, "The Persistent Puppet: Pinocchio's Afterlife in Twentieth-Century Fiction and Film", *Forum Italicum*, 1 (2006): 103-117.
- Zambon, Francesco (ed.), *La metamorfosi*, Milano, Edizioni Medusa, 2009.
- Zanotto, Piero, *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990.

## Sitografia

<http://www.letteratura.it/carlocollodi/index.html>, web (ultimo accesso 20.04.2010)

<http://www.pinocchio.it>, web (ultimo accesso 20.04.2010)

## Filmografia

*Le avventure di Pinocchio*, Dir. Luigi Comencini, Italia, 1972 (ed. speciale dvd, Multimedia San Paolo, 2002).

## L'autore

### Pier Paolo Argiolas

Pier Paolo Argiolas, laureato in Semiotica e dottore di ricerca in Letteratura Comparata, è attualmente assegnista di ricerca del Dipartimento di Filologie e Letterature moderne dell'Università degli Studi di Cagliari e cultore della materia in Semiotica del testo. Si è occupato di scrittura utopica, letteratura potenziale, riscritture, raccolte a cornice e funzione autoriale, specie in opere e autori ottocenteschi. Tra le sue pubblicazioni:

“Il labirinto dei percorsi possibili. Il ponte come via d'accesso privilegiata a *Le città invisibili*”, *Portales*, V. 6-7 (2005): 90-100.

“La potenzialità delle strutture fisse. L'OuLiPo e la scrittura sotto *contrainte*”, *Portales*, VI.8 (2005): 59-70.

“La mitopoiesi geometrica in *Flatland* di Edwin Abbott Abbott”, *Portales*, X.11 (2010): 29-37.

“L'atlante utopico ne *Le città invisibili* di Italo Calvino. Mappatura del non-luogo tra l'eretico Fourier e il dibattito

novacentesco”, tesi dottorale in Letteratura Comparata, 2008, [http://veprints.unica.it/122/1/argiolas\\_pier\\_paolo.pdf](http://veprints.unica.it/122/1/argiolas_pier_paolo.pdf)

“Quadri neri su cornici chiare. Derive catastrofiche e argini letterari in Italo Calvino”, intervento al seminario ‘Forme e generi della Catastrofe’, Cagliari, 2008, di prossima pubblicazione.

“Il camerata Pinocchio. Riscrittura in nero”, Convegno internazionale di studi ‘*Xenoi*. Immagini e parole fra razzismi antichi e moderni’, Cagliari, 2010, di prossima pubblicazione.

“Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di *Passavamo sulla terra leggeri*”, *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Ed. Ilaria Crotti, Venezia, 2010, di prossima pubblicazione.

“Narrazione breve, raccolta a cornice e liquidazione del romanzo. Sperimentazione e tradizione in Calvino e Manganelli”, Seminario di studi ‘Giuseppe Dessì e la narrativa breve’, Cagliari, 2010, di prossima pubblicazione.

“La *Storia della Letteratura di Sardegna* di Francesco Alziator: coordinate teoriche e sfondo storico-culturale”, XIX Convegno AIPI, Cagliari, 2010, di prossima pubblicazione.

Email: pierpaoloargiolas@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

## **Come citare questo articolo**

Argiolas, Pier Paolo, "Riconfigurazione di spazi-soglia. Sulle metamorfosi di *Pinocchio*, tra Collodi e Comencini", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>