

PINOCCHIO

(*Scheda a cura di Alessia Astorri*)

CREDITI

Regia: Matteo Garrone.

Soggetto: basato sul romanzo “Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino” di Carlo Collodi.

Sceneggiatura: Matteo Garrone e Massimo Ceccherini.

Interpreti: Federico Ielapi (Pinocchio), Roberto Benigni (Geppetto), Davide Marotta (Grillo Parlante), Sergio Forconi (Venditore), Rocco Papaleo (Gatto), Massimo Ceccherini (Volpe), Marine Vacht (Fata Turchina), Alida Baldari Calabria (Fatina Turchina), Maria Pia Timo (Lumaca), Gigi Proietti (Mangiafuoco), Paolo Graziosi (Mastro Ciliegia), Teco Celio (Giudice Gorilla), Enzo Vetrano (Maestro di scuola), Nino Scardina (Omino di Burro), Massimiliano Gallo (Direttore del circo), Giuliano del Taglia (Nano), Guillaume Delaunay (Gigante), Maurizio Lombardi (Tonno), Domenico Centamore (Giangio)...

Montaggio: Marco Spoletini.

Fotografia: Nicolai Brüel.

Scenografia: Dimitri Capuani.

Costumi: Massimo Cantini Parrini.

Trucco: Mark Coulier, Jessica Brooks.

Effetti speciali: One Of Us VFX, supervisione Theo Demiris.

Musiche: Dario Marianelli.

Produzione: Archimede, Rai Cinema, Hanway Films di Jeremy Thomas, Le Pacte, Recorded Picture Company.

Distribuzione italiana: 01 Distribution.

Origine: Italia, Francia, Regno Unito.

Genere: Fiaba, Avventura.

Anno: 2019.

Durata: 125 min.

Sinossi

Basato su “Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino” (romanzo a puntate, 1881-1883) di Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi, il film è la celebre storia del burattino che voleva diventare un bambino vero, che Matteo Garrone si ripromette di restituire fedelmente al suo pubblico.

Ne deriva un ibrido fra lo stile grottesco e disincentato della fiaba garroniana inaugurata con *Il Racconto dei Racconti* (2015) – ma di cui esistevano già tracce evidenti nel cronicchismo mutato in fiction dark, marca di stile dell'autore – e la volontà di mettere in scena un classico fruibile da tutti, portando a compimento, in forma di immagini, una lunga ossessione letteraria del regista.

Artigianato ed effetti speciali collaborano alla costruzione di una piccola e povera Italia del passato che dialoga con il fragile presente attraverso la varietà del suo panorama di luoghi e di accenti, fra maschere tradizionali, temperamenti immutabili e quotidiani miserie e miracoli.

Un giovanissimo Federico Ielapi, non esordiente, ma per la prima volta protagonista, fa proprio il ruolo del burattino con tenera, testarda e squillante verve, affrontando lunghe ore di trucco giornaliero e doppiandosi anche in inglese.

Così prende vita, con lo sguardo di Garrone e lo zampino di Ceccherini nella sceneggiatura, un nuovo Pinocchio, a fare i conti con grandi aspettative e l'inevitabile confronto con molteplici trasposizioni e classici indimenticabili.

ANALISI SEQUENZE

1. Sequenza di apertura (00.00'.18" - 00.01'.30")

Presentato dai produttori, ci viene mostrato immediatamente il titolo dell'opera in caratteri tridimensionali che simulano la texture del legno su uno sfondo di carta anticata, con richiamo evidente alle pagine d'altri tempi del testo letterario di riferimento e al suo protagonista.

Entra il tema musicale "C'era una volta", mentre una dissolvenza incrociata ci trasporta nel panorama spolverato di neve di un paesino in fondo a una vallata e, con uno stacco di montaggio, siamo subito a casa di quello che intuiamo facilmente essere Geppetto: è di spalle, in una modestissima casa-bottega, al lavoro con arnesi del mestiere che un'inquadratura in dettaglio subentra a mostrarci, muovendosi fino all'oggetto che viene scalpellato. Nello stacco successivo, vediamo il personaggio frontalmente, riconoscendo il volto di un Roberto Benigni avanti con gli anni, dai capelli arruffati, con indosso una logora maglia intima. Raccoglie dall'oggetto legnoso delle briciole e le mangia. Ci accorgiamo allora che ciò che ha davanti è la scorza rinsecchita di quella che un tempo è stata una forma di formaggio, dalla quale recupera con lo scalpello quanto vi resta di commestibile.

N.B.: Richiamando ancora una volta il legno con le scanalature della scorza e giocando con le nostre aspettative legate a una fiaba nota, l'immagine evoca già quel ciocco misterioso e inanimato che, in seguito, sorprendentemente, proferirà parola, rivelandosi altro da quello che sembrava.

2. La povertà di Geppetto (00.01'.31" - 00.05'.35")

Scena dell'osteria (00.01'.31" - 00.04'.20")

Con indosso un panciotto e una marsina sporchi e malandati, nonché fuori epoca, Geppetto si dirige verso l'osteria; una volta all'interno, prende a contestare la fattura o solidità della sedia, del tavolo, della porta... ovvero di una serie di oggetti in legno che, secondo lui, necessiterebbero di essere aggiustati. L'oste, comprendendo il bisogno di lavoro, di denaro, dunque di sfamarsi, che si cela dietro la reiterata gag messa in atto da Geppetto, gli offre un pasto caldo, purché taccia.

L'arrivo del teatro dei burattini (00.04'.21" - 00.05'.35")

In paese giunge il teatro dei burattini, il banditore con il megafono specifica: «*Si accettano anche cose da mangiare*», evidenziando ancora una volta lo stato di generalizzata indigenza dell'epoca e del luogo. Geppetto sbircia fra le sbarre del carretto, scorgendo i volti addormentati dei burattini. È incuriosito e affascinato come un bambino, ma dal suo sguardo emerge anche la tenerezza malinconica di un adulto sognatore.

3. Mastro Ciliegia e il tronco animato (00.05'.36" - 00.08'.49")

Ci viene presentato quello che, nel romanzo, è il personaggio che si incontra per primo: Mastro Ciliegia. L'anziano falegname sceglie un tronco particolarmente bello, dalla forma dritta e regolare e lo posiziona sull'unica porzione sgombra del pavimento cosparso di trucioli, prima di voltarsi a prendere l'accetta. L'inquadratura ribassata, altezza terra, ci mostra il dettaglio del tronco che, autonomamente, scorre sul pavimento, spostandosi in un tracciato riconoscibile dai trucioli spostati durante il tragitto. Siamo così testimoni in anticipo di ciò che Mastro Ciliegia scoprirà poco dopo. Tale espediente contribuisce alla costruzione della suspense che caratterizza la scena.

In un esempio di campo ingombro (tc 06.18; inquadratura in cui si percepiscono il punto di vista e la posizione del personaggio nello spazio e che mostra insieme il guardante e l'oggetto guardato) vediamo dunque Ciliegia in primo piano sfocato di spalle, con il tronco davanti a sé nella stessa inquadratura orientata dall'alto, percepibile come "soggettiva", anche senza un vero e proprio effetto di soggettiva; il successivo controcampo, ovvero un altro campo ingombro in cui l'inquadratura è però dal basso e il tronco sfocato in primo piano, ci mostra lo sguardo attonito di Ciliegia, in quello che si configura come una simulazione di dialogo silenzioso fra i due, il falegname senza parole e il muto tronco che prende vita.

Il ciocco di legno trema, Ciliegia grida e indietreggia fino a cadere. Interviene la voce fuori campo di Geppetto che bussa alla porta chiamando “Mastro Ciliegia!”; non ricevendo risposta, entra e si fa strada nella bottega ampia e buia dai toni grigioverdi e dai finestrini che disegnano un pallido bagliore biancastro, con i soli punti luce caldi di un lumicino in un angolo e di un piccolo fuoco acceso.

La livida fotografia di Brüel, già osservata in *Dogman*, appare qui in forma smorzata e, sposando la scenografia di Capuani nel ritrarre un interno dimesso che ricorda la casa delle due sorelle nel *Racconto dei Racconti*, costruisce uno spazio dal realismo misterioso, in cui qualcosa di inatteso e oscuro può erompere dalla ripetitività del quotidiano.

Sinceratosi che il collega, curiosamente seduto a terra, stia bene, Geppetto annuncia di aver bisogno di un favore e prende a narrare di un’idea che ha avuto: costruire con le proprie mani un burattino bellissimo, il più bello mai esistito, con cui girare il mondo e guadagnarsi da vivere. Ha anche già pensato a un nome: Pinocchio.

Mastro Ciliegia coglie la palla al balzo per sbarazzarsi del pezzo di legno “stregato” senza far menzione di quanto accaduto.

Dalle bonarie simulazioni di Geppetto nell’osteria a questo atto di finta generosità, passando per l’arrivo del teatrino, ci inoltriamo sempre più in un mondo di inganni.

4. La nascita del burattino (00.08'.50" - 00.13'.12")

Il tronco di legno ha assunto la forma di un tronco umano, la macchina da presa (m.d.p.) lo percorre dal basso verso l’alto mentre Geppetto, scalpellando, rifinisce i tratti di quello che riconosciamo subito come Pinocchio. Il totale che segue ci mostra la stanza che già conosciamo, con il falegname di spalle, ad accentuarne la solitudine. Quando fa buio, la luce notturna alla finestra che evoca un freddo chiaro di luna e la lanterna che emana un bagliore caldo, creano un contrasto che conferisce all’immagine una dimensione magico-pittorica.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul realismo pittorico dei Macchiaioli

Ad ispirare il cromatismo del film hanno contribuito i dipinti dei Macchiaioli, in particolare Vincenzo Cabianca con il suo: “L’addio del volontario” (1858), parte della collezione del Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno.

Il dipinto affronta da un punto di vista intimo e familiare un tema patriottico: all’interno di una casa buia e dimessa, un giovane in divisa con zaino in spalla, cappello in testa e armi sul fianco sinistro, saluta la giovane moglie e l’anziano padre pronto a partire per la I Guerra d’Indipendenza. Le piccole pennellate di colore definiscono con precisione i dettagli; i dominanti toni del bruno sono accesi dal rosso del colletto e dei polsini del volontario; la luce, usata in chiave teatrale, accentua la drammaticità del momento, illuminando con un fascio nell’oscurità i volti dei protagonisti.

(Scheda dell’opera sul sito ufficiale del Museo, *Museofattori.livorno.it*)

«*I luoghi di Pinocchio sono stati scelti perché facessero pensare ai quadri macchiaioli, riflettendo quelle luci e quei colori che fossero in grado di raccontare l’anima dei personaggi*», ha affermato il regista.

(“La pittura macchiaiola ha ispirato il nuovo Pinocchio di Garrone”,
FinestresullArte.info, 16 dicembre 2019)

Pinocchio prende vita (00.09'.27" - 00.11'.51")

In un nuovo esempio di campo ingombro rovesciato, un Benigni incredulo osserva, sfocato in primo piano, il dettaglio di quello che sembra proprio un cuore che batte sotto la scorza del legno.

Il lavoro procede e, da un taglio di montaggio con un significativo cambio di inquadratura, percepiamo che è trascorso del tempo; lo stesso Geppetto annuncia: «*Abbiamo quasi finito*». Dunque, in un primo piano che gioca con la simmetria, abbiamo falegname e burattino l'uno di fronte all'altro, di profilo per noi, che si confrontano, da essere animato a essere (ancora per poco) inanimato, da artigiano a manufatto, da creatore a creatura, da (futuro) padre a (futuro) figlio.

Dietro le insistenze di Geppetto, Pinocchio pronuncia dunque la sua prima parola: «*Babbo*», procurandogli una reazione di spavento, poi meraviglia.

In un paesaggio appena rischiarato da un bagliore lunare coperto di nubi, l'anziano falegname esce in strada e, in campo lungo, annuncia la propria miracolosa paternità.

Un vestito per un burattino (00.11'.52" - 00.12'.40")

Inquadrata dall'alto, vediamo la logora coperta damascata che copre il giaciglio di Geppetto.

Il colore rosso emerge per la seconda volta (l'avevamo visto indosso a un burattino nel carretto) acquisendo un ruolo caratterizzante, poiché, come subito intuiamo e nel mentre vediamo accadere, grazie alla contrazione temporale concessa dall'ellissi, quella stoffa diventerà l'abito di Pinocchio. Un abito che è costume, abito di scena a tutti gli effetti, che definisce la figura iconica del burattino che indossava “un vestituccio di carta fiorita” nel testo originale e che in tante declinazioni è stato proposto nelle successive, molteplici rappresentazioni.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sull'abito di Pinocchio nel tempo

Nelle illustrazioni di Enrico Mazzanti alla prima edizione del 1883, vediamo Pinocchio vestito in giacca rossa a fiori, pantaloni verdi, gorgiera e berretto a cono, colori che tuttavia compaiono solo su alcune copertine colorate successivamente. È infatti Attilio Mussino a illustrare la prima edizione a colori di Pinocchio, nel 1910-11, decidendo di vestire il burattino, concepito con un'aria più scanzonata dei precedenti, con un completino verde a piccoli motivi rossi, un semplice colletto bianco e il cappello diventato una cuffietta candida. Mussino è anche autore dell'illustrazione di un Pinocchio tutto in rosso che compare su un francobollo commemorativo emesso nel 1954. E, sempre da Mussino, proviene una severa critica verso il Pinocchio disneyano (1940) e le sue fattezze tondeggianti, “*un bamboccio grasso e tondo ripieno di stoppa e segatura, con un naso a patatina, vestito alla tirolese!*”, a testimoniare l'importanza che l'autore attribuiva alla raffigurazione del celebre burattino.

(Cfr. Felice Pozzo, “L'anticonformista Pinocchio di Attilio Mussino”,
Rivistasavei.it, 26 settembre 2018)

In una nuova edizione di Bompiani del 2019, possiamo invece ammirare il Pinocchio dal tocco “*fauve*” dei disegni di Lorenzo Mattotti (in parte già presenti nell'edizione di Rizzoli Milano Libri del 1991 e ripresi da Einaudi nel 2008), nonché gli studi realizzati per il film d'animazione *Pinocchio* di Enzo D'Alò (2012), di cui Mattotti era *scenografo*. Il suo burattino senza fili è insieme moderno e senza luogo e tempo, *a tinte accese, con una casacca giallorossa e dei pantaloni alla turca bianchi*.

Approdando alle arti sceniche, ricordiamo il Pinocchio disarticolato di Totò in *Totò a colori* (Steno, 1952), vestito *a pois bianchi su fondo verde e pois verdi su fondo bianco, col classico cappello a cono*; quello teatrale di Carmelo Bene (1961 la prima) in completo *bordeaux con lungo colletto candido*; quello di Luigi Comencini (1972) nel filologico *completo fiorito, gialloverde su fondo bianco*; infine, il Pinocchio di Roberto Benigni (2002) in cui prevale il *bianco* nel completo a *motivi floreali geometrici rosa-rossi*.

Tornando al presente, **Massimo Cantini Parrini**, allievo di Piero Tosi al tempo del Centro Sperimentale di Cinematografia e già autore dei costumi per *Il Racconto dei Racconti*, disegna per il Pinocchio di Garrone un abito “*in tessuto jacquard con effetto increspato. Dalla vecchia e unica coperta che Geppetto possiede – anch’essa ricavata da una stoffa antica e pregiata ormai distrutta – il falegname cuce farsetto, pantaloni, cappello e gorgiera per il suo bambino, tutti dalla stessa stoffa. La forma è semplicissima: Geppetto è un falegname non un sarto, sebbene conosca le proporzioni ben più di un sarto! Il famoso abito di carta e il famoso cappello di mollica di pane, vengono ripensati dal costumista come un total look. La scelta è stata motivata da esigenze di copione, dal momento che sarebbe stato impossibile gestire sul set continui cambi di abiti di carta o utilizzarli nelle scene girate sotto la pioggia, nel fango o al mare. La decisione, approvata dalla regia, ha permesso di trasformare Pinocchio nell’unica nota di colore del film*”.

(Cit. Anfrea Cianferoni, “Pinocchio nei costumi di Massimo Cantini Parrini. Una mostra a Prato”, *Affaritaliani.it*, 21 dicembre 2019)

Imparare a camminare... (00.12'.41" - 00.13'.12")

Ancora una volta l’inquadratura ci consegna uno sguardo privilegiato: vediamo Pinocchio di spalle e Geppetto di spalle dinanzi a lui, intento a mostrargli come mettere una gamba davanti all’altra per provare a camminare. Geppetto, ignaro di tutto, occupa l’ultimo gradino di consapevolezza di ciò che sta accadendo; lo spettatore, in una condizione a focalizzazione zero, è onnisciente; Pinocchio, nel mezzo, osserva ed è osservato, proprio come un bambino che scopre il mondo.

5. Un burattino disobbediente (00.13'.13" - 00.27'.26")

Voler già correre via... (00.13'.13" - 00.14'.10")

Una carrellata orizzontale da sinistra a destra ci mostra il burattino in rosso che corre fra l’erba e le oche, nel paesaggio a tinte tenui. Inseguito dal povero babbo, in pochi secondi è già una piccola sagoma in un campo lunghissimo.

La sottolineatura sonora (musica over o extradiegetica), fra trilli di pianoforte, un accordo ripetuto di chitarra e il motivo ricalcato da un flauto, suggerisce un senso di libertà, non privo di ombreggiature malinconiche.

L’incontro con il Grillo Parlante (00.14'.11" - 00.15'.42")

Per sfuggire a due cani pastore, Pinocchio si è rifugiato in una dimora che scopriamo essere proprio casa di Geppetto. Mentre attizza il fuoco, una voce fuori campo chiama il suo nome.

Da un’intercapedine nella parete, sbuca quello che si presenta come il Grillo Parlante: «*abito in questa stanza da più di cent’anni*», ci informa. Ha il volto verde e grinzoso, delle lunghe antenne un po’ flosce, il collo avvolto nell’alto bavero di una giacca pesante in verde scuro. La sua figura antica, di teatrale tattilità, apre le porte alla dimensione garroniana del grottesco e al suo tratto artigianale; l’accento napoletano colloca l’entomorfa estraneità del “grillo umano” in una dimensione locale, parte del panorama di accenti – fra i quali naturalmente prevale il toscano – che il regista ha voluto conservare.

CURIOSITÀ:

Chi ha avuto esperienza della TV fra gli anni Ottanta e Novanta, probabilmente ricorderà l’alienino con gli occhiali da aviatore che pronunciava: «*Ciribibì Kodak*», nello spot della storica azienda.

Si trattava proprio del nostro Grillo Parlante, l’attore Davide Marotta, oggi quasi sessantenne, che ha lavorato anche con Dario Argento, Mel Gibson, Federico Fellini.

«*Testa di legno!*». Con queste parole il Grillo appella un Pinocchio che rivela sempre più la propria natura disobbediente e che, irritato di fronte a quella che in fondo è la verità e non solo una

metafora, colpisce il povero Grillo con un martello, svelando, con tale reazione aggressiva, di essere stato colpito nel vivo di un desiderio che deve ancora farsi strada, ma di cui già intravediamo un cenno: non essere una creatura di legno.

Il fuoco brucia (00.15'.43" - 00.18'.13")

Intanto, Geppetto, che finora ha cercato Pinocchio nel posto sbagliato, lo ritrova chiuso in casa e incapace di aprire la porta perché, addormentatosi davanti al fuoco, si è risvegliato con le gambe bruciate. La scoperta primigenia dell'uomo, quella dell'utilità e della pericolosità del fuoco, avviene per Pinocchio in forma di tragedia indolare e rimediabile, che comporta però una fase di passaggio nel rapporto di fiducia padre-figlio. Geppetto avrebbe la possibilità di punire il figlio disobbediente, ma cede alle sue insistenze e gli ricostruisce le gambe, come intuiamo dal taglio di montaggio ellittico che ci mostra un Pinocchio ipercinetico disteso nel giaciglio di Geppetto, con le sue gambe nuove e una voglia irrefrenabile di usarle.

L'abecedario (00.18'.14" - 00.19'.53")

Parola ormai desueta, retaggio di un'Italia antica, è simbolo dell'apprendimento a partire dall'alfabetizzazione. Ma non della sua gratuità: nel celebre passaggio dell'acquisto dell'abecedario, Geppetto cede la propria casacca, non avendo monete per pagarlo. Nel romanzo tale narrazione è ellittica – Geppetto esce di casa con la casacca, torna mentre fuori nevica, con l'abecedario e senza casacca –; nel film la scena ci viene invece mostrata. Il totale di una bottega buia, tipologia di interno a cui il film ci ha già abituato, ci rende testimoni oggettivi del baratto che avviene controluce, passando dall'inquadratura di entrambi i personaggi a mezzobusto al primo piano dei loro volti in chiaroscuro, narrando per immagini un confronto privato, confidenziale, che contrasta con l'assenza di umanità che ne risulta. Il leitmotiv è, ancora una volta, quello dell'"inganno", con un tocco di verve: due degli indumenti di Geppetto vengono ceduti con un millantato valore storico che chiaramente non possiedono, anche se sono di un'epoca che fu.

N.B.: Anche il successivo incontro casuale con l'ammutolito Mastro Ciliegia si colloca nella sfera del non detto: il tronco che aveva visto muoversi, ora parla e cammina, di fronte al suo silenzio incredulo, scambiato per stordimento da abuso di vino.

La seconda fuga di Pinocchio (00.19'.54" - 00.22'.53")

Attratto dal tendone scorto in lontananza, Pinocchio, una volta che Geppetto si è allontanato, sgattaiola fuori dal portone della scuola e corre all'ingresso del teatro dei burattini, ma non ha i soldi per entrare. Per procurarseli, cede l'unica cosa in suo possesso, ovvero l'abecedario, e a ricomprarlo è proprio il bottegaio che l'aveva venduto a Geppetto. Questo dettaglio conferisce alla vicenda una nota fatalistica che somma al sacrificio mal ripagato del babbo, la beffa. Si configura sempre più un piccolo mondo fosco, in cui la narrazione di una storia già nota diventa espeditivo per mettere in scena il "già scritto" nel senso dell'ineluttabile: Pinocchio e i personaggi che gli ruotano intorno risultano agiti da una letteratura che li precede, quella che mostra l'animo umano nelle sue sfaccettature e nella sua fallibilità, ovvero la fiaba nel suo portato antichissimo che intreccia realismo, magia e mistero.

L'abbraccio dei burattini (00.22'.54" - 00.27'.26")

Allo spettacolo assiste una folla di bambini dall'aspetto dickensiano, con abiti dai toni bruni, capelli arruffati, volti fuligginosi e berretti di lana; fra di loro spicca il nostro Pinocchio rosso fiorito, con gorgiera e capello a cono. Arlecchino lo indica alle altre marionette, evocando il fuori campo. Riconoscendolo come proprio simile, le celebri maschere che calcano la scena lo chiamano, Pinocchio corre verso di loro e viene accolto in un abbraccio solidale, che per un momento sancisce l'appartenenza del neonato burattino al teatro dell'Arte. Ma i poveri attori sono corpi legati a fili e il Mangiafuoco che li muove non tarda a esercitare la propria autorità, frantumando le loro effusioni legnose e cigolanti in un impaurito disperdersi. Quindi, porta via con sé anche il nuovo arrivato.

Intanto, all'uscita da scuola, Pinocchio non c'è. Geppetto si ritrova ancora una volta da solo; la camera ce lo mostra dapprima mentre si allontana nella piazza vuota, passando dal mezzo busto alla figura intera, poi, con una carrellata a seguire (00.26.17) che ne documenta la desolazione, dinanzi a un orizzonte rurale. Chiedendo informazioni, Geppetto apprende che Pinocchio è stato visto, per l'ultima volta, al teatro dei burattini, che ha ormai sbaraccato per dirigersi verso altra destinazione. «*Me l'hanno rubato. Era troppo bello. Era troppo fatto bene, lo sapevo. M'hanno preso Pinocchio, m'hanno preso il mi' figliolo. Ma io lo ritrovo, eh. Lo devo trovare, dovessi andare anche di là dal mare lo ritrovo*». Con queste parole, in un misto di sconforto e determinazione, Geppetto si mette in cammino alla ricerca del burattino che è ancora una creatura di legno, dunque “fatto bene”, rubato perché di ottima fattura, ma è anche “figlio”, è il suo Pinocchio, un oggetto vivo, incosciente e amato.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su Pinocchio in mostra

Il Museo del Tessuto di Prato dedica ai costumi di *Pinocchio*, ad opera di Massimo Cantini Parrini, una mostra inaugurata in occasione dell'uscita cinematografica del film, poi prorogata fino a ottobre 2020. In esposizione, oltre a pezzi storici, parte della fitta collezione privata del costumista e fonte d'ispirazione per il film, più di trenta abiti di scena, di cui venticinque realizzati dalla storica sartoria Tirelli, cinque dalla Sartoria Costumi d'Arte Peruzzi e due da Cospazio 26.

Nell'interpretazione visiva data alla fiaba, spicca la cura con cui vengono riproposte le tradizionali maschere della Commedia dell'Arte. In contrasto con un Mangiafuoco dal cappottone scuro di fustagno, vediamo un Arlecchino a losanghe dalle tinte pastello, un Pulcinella fittamente drappeggiato, una Colombina imparruccata in bustino settecentesco decorato con nastri e nappine, il Diavolo agghindato di strisce di stoffa in forma di fiammelle vivacemente giustapposte a conferire volume e movimento all'abito, facendo del personaggio un fuoco che ondeggia sul palcoscenico.

(Cfr. “Pinocchio nei costumi di Massimo Cantini Parrini”, *Museodeltessuto.it*, dicembre 2019)

6. Pinocchio lontano da casa – Il teatro dei burattini (00.27'.27" - 00.32'.30")

“*O te, o lui*” (00.27'.27" - 00.30'.15")

Mangiafuoco decide di sacrificare un burattino per ravvivare la brace e terminare la cottura del montone. Sembra che la triste sorte tocchi proprio a Pinocchio, che però riesce a salvarsi evocando lo scenario di solitudine in cui finirebbe il suo babbo se lui non ci fosse più, muovendo così a pietà il burattinaio affamato che decide di sostituirlo con Arlecchino. Pinocchio, a quel punto, si mostra perfino capace di sacrificarsi in prima persona per risparmiare il suo povero simile.

Mangiafuoco, colpito dal suo altruismo, decide di accontentarsi di cenare con un montone poco cotto. I primi piani che ci mostrano l'omone terribile starnutire di commozione, cambiare idea, graziare i burattini, ci avvicinano all'umanità di un personaggio non più monolitico, in cui convivono sentimenti contraddittori. L'oscurità della scena, avvolta in un'atmosfera verdognola illuminata da tenui lumi sparsi, ne fa un quadretto intimo disperso in un desolato altrove. Il totale dei burattini festosi, discesi dal carretto, ma sempre legati ad esso da una scia di fili, racchiude le loro vite in un piccolo mondo antico in cui morire o sopravvivere possono essere questione di un attimo.

Mangiafuoco libera Pinocchio (00.30'.16" - 00.32'.30")

All'alba, tre stacchi successivi ci mostrano i burattini addormentati a coppie nella penombra del carretto, mentre la musica in dissolvenza, dal ritmo dei tamburelli della festa notturna, si trasforma in un motivo lieve e sognante, sovrapposto al suono della pioggia, costruendo un interno familiare dalla quiete malinconica e prigioniera.

Mangiafuoco, sussurrando, interroga Pinocchio sul conto di suo padre, replicando un dialogo che si incontra pressoché identico nel testo originale, del quale si riconosce l'ironia con un tocco di *nonsense*:

- «*Come si chiama tuo padre?*».
- «*Geppetto*».
- «*E che mestiere fa?*».
- «*Il povero*».
- «*Guadagna molto?*».
- «*Guadagna così tanto che non ha nemmeno un soldo in tasca*».

Nel dialogo, che avviene tramite le sbarre del carretto, entrambi i personaggi risultano prigionieri di una realtà che non fa molti sconti. Tuttavia, Mangiafuoco libera Pinocchio dopo avergli donato cinque monete d'oro.

Nello stacco successivo, Pinocchio entra di spalle nell'inquadratura fissa di un viale solitario mentre continua a piovere, accompagnato dal tema musicale che incrementa di volume, raccordando l'inquadratura successiva in cui Mangiafuoco, commosso, starnutisce ancora, fragorosamente: la musica over si interrompe come spazzata via, in quello che percepiamo come un tragicomico ritorno alla realtà di tutti i giorni.

7. Pinocchio lontano da casa – Il Gatto e la Volpe (00.32'.31" - 00.44'.43")

Il Gatto e la Volpe (00.32'.31" - 00.36'.06")

Pinocchio entra da destra in campo lungo. È una sagoma piccola e stanca che, guardando in direzione della m.d.p., cerca l'attenzione di qualcuno gridando “scusate...?” in una forma di interpellazione che funge da richiamo diretto allo spettatore. Gli rispondono due personaggi che pescano in un pantano, invitandolo ad andarsene; ma non mancheranno di accorrere un momento dopo, quando Pinocchio avrà menzionato i cinque zecchini d'oro che possiede. I due risalgono verso l'orizzonte sul quale Pinocchio si staglia, come salissero su una ribalta e si dispongono alla destra e alla sinistra del burattino, presentandoci un'immagine a metà fra un'illustrazione e una rappresentazione teatrale.

Lo stacco successivo ci mostra Pinocchio inquadrato leggermente dal basso, ponendoci in una condizione simile alla sua, di subalternità, ma ancora una volta esterna e onnisciente rispetto agli eventi narrati. Anche nei successivi primi piani dal basso che inquadrano il Gatto e la Volpe non abbiamo delle soggettive, ma angolazioni esterne allo sguardo di Pinocchio, se pur solidali con la sua posizione.

I due personaggi si presentano e non tardano ad avanzare la proposta di moltiplicare le monete, invece di accontentarsi di averne soltanto cinque, passaggio sottolineato musicalmente con l'intervento sonoro di un triangolo che evoca il luccichio dell'oro alludendo alle monete sonanti. Il trio si allontana sulla sinistra come scomparendo dietro le quinte del nostro orizzonte-proscenio.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul Gatto e la Volpe...

Il **Gatto e la Volpe**, archetipi dell'indolenza e dell'inganno, hanno avuto diverse sembianze, con reciproci richiami, nelle numerose rappresentazioni di Pinocchio. Ricordiamo l'aspetto da gentiluomini decaduti, con bastone, ghette e guanti, cappello a cilindro e mantello rattoppati, nel *Pinocchio* disneyano (1940); ancora ghette e bastoni, ma in contrasto con le due ampie coppole e, sulle spalle, sciarpe e mantelli di fortuna da girovaghi mendicanti in *Un burattino di nome Pinocchio* di Giuliano Cenci (1972). Nello stile composito del *Pinocchio* di Enzo D'Alò (2012), in un'ambientazione che mescola il paesaggio toscano con la pittura metafisica, il Gatto e la Volpe, alle dipendenze di un Mangiafuoco dalle maniche a sbuffo rinascimentali, sono due furbi cortigiani

moderni, con occhiali scuri e il bolero striminzito dal look novecentesco il primo, con un'ampia tunica tardomedievale la seconda che, doppiata da Maricla Affatato, ha un'inedita voce femminile. La tendenza all'antropomorfismo nel cinema d'animazione, diventa ricorso al trucco di scena nella live action. Per Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, nella miniserie di Luigi Comencini *Le avventure di Pinocchio* (1972), i capelli scarmigliati assumono la forma di orecchie posticce, insieme a baffi e sopracciglia coordinati, per stile e per colore, iconicamente rossiccio per la volpe e striato di grigio a mo' di manto del classico tigrato europeo per il gatto: trucco e costumi poveri che hanno fatto scuola, il cui minimalismo troviamo replicato in interpretazioni successive. Pensiamo al duo comico i Fichi d'India nel *Pinocchio* di Benigni (2002), a Tony Bertorelli e Francesco Pannofino nella fiction di Alberto Sironi (2009), a Rocco Papaleo e Massimo Ceccherini nel nostro *Pinocchio* garroniano che aggiunge, però, un dettaglio interessante: le mani annerite, dalle lunghe unghie che alludono agli artigli, arricchiscono i due proverbiali imbrogli di una connotazione dark, con un rimando più forte alla loro natura misera e insieme bestiale.

All'Osteria del Gambero Rosso (00.36'.07" - 00.37'.50")

La camera a mano, indietreggiando da Pinocchio seduto, all'altezza del tavolo, assume il punto di vista di un immaginario commensale, mentre Gatto e Volpe "spizzicano" – leitmotiv eufemistico per il loro ingozzarsi senza tregua, più da famelici che da affamati, con una connotazione che ne ribadisce l'animalità. Il punto di vista diventa leggermente rialzato quando Pinocchio torna a parlare delle monete e di come moltiplicarle. Abbiamo dunque di nuovo uno sguardo esterno, ma che empatizza con la subalternità agli eventi del burattino che, nel frattempo, cerca ingenuamente di fare i conti in modo onesto, dando prova di una natura che tende all'equità e all'altruismo.

Il sogno dell'albero d'oro (00.37'.51" - 00.39'.51")

La voce suadente, acusmatica della Volpe che risuona inizialmente come voce interiore del protagonista addormentato, e che diventa in con una dissolvenza incrociata a partire da Pinocchio dormiente, ci lascia intuire che stiamo assistendo a un sogno.

Con un suono che evoca un intenso luccicare, davanti a Pinocchio si staglia l'albero delle monete d'oro promesso. Pinocchio salta per afferrarle, ma sono troppo in alto.

«*Non ci arriva... è piccolo, il nostro amico*», afferma la Volpe, con il doppio senso di quel "non ci arriva" che allude all'inganno ordito a danno dell'ingenuo bambino di legno. Portato a cavalcioni, Pinocchio riesce a riempire il cappello di monetine sonanti. Due dissolvenze incrociate estendono la durata dell'evento, e il sovrapporsi dei dialoghi crea un'allegra confusione che la sinfonia tesa e sognante di sottofondo rende perturbante. L'oste che bussa alla porta determina un classico ritorno alla realtà.

Gli assassini (00.39'.52" - 00.44'.43")

Una nuova dissolvenza incrociata ci trasporta dalla stanza in cui Pinocchio dormiva al bosco in cui si è infiltrato, entrambi caratterizzati da un color grading che gioca con toni tra il ciano e il verde. Quest'ultimo prevale all'apparire del Grillo, enfatizzandone la presenza benevola, nella nebbiosità che si estende tutto intorno. Naturalmente, nemmeno questo secondo consiglio viene seguito e Pinocchio si allontana nel buio, di spalle.

Il piano medio del Grillo che, in soggettiva rovesciata, lo guarda mestamente allontanarsi evoca l'inevitabile pericolo al quale il burattino si sta avvicinando.

Una dissolvenza incrociata ci riporta alla sua sagoma scura che incede, inseguita dalla steadycam che trasmette un senso di pedinamento a danno della vittima ignara: siamo nell'alveo del cinema horror, per riprese, atmosfere, perfino con un cenno di jumpscare dato dall'apparizione improvvisa del primo "assassino". Ma la musica malinconica continua a coltivare il terreno della fiaba ormai sconfinata nel dark fantasy.

Con la corsa di Pinocchio attraverso il bosco dalla “notte” irreale, fino al palazzo avvolto fra rami di rampicanti secche, entriamo in un immaginario gotico decadente che raggiunge il culmine con l’apparizione della (Fata) bambina alla finestra: è un’immagine sacra al rovescio, avvolta nel buio, invece che nella luce. La bambina dichiara infatti che: «*In questa casa non c’è nessuno, sono tutti morti*», aggiungendo poi «*sono morta anche io*».

La “morte” di Pinocchio avviene fuoricampo, mentre vengono inquadrati Gatto e Volpe incappucciati, l’una in primo piano, l’altro in secondo piano sfocato. Il naso della Volpe che fuoriesce dal cappuccio è un dettaglio buffo che contrasta con le esplicite brutalità pronunciate sull’assassino e il furto orditi a danno del burattino. Viene dunque svelata, nel successivo totale, l’immagine di Pinocchio impiccato all’albero, dal sentore evangelico che rimanda iconograficamente alla morte di Giuda, anch’essa legata alle monete.

CURIOSITÀ:

La prima versione del Pinocchio collodiano terminava proprio così, con la lunga fuga del burattino e la sua successiva impiccagione:

“*E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzato*”. (Cap. XV)

Poi l’autore, sollecitato dall’editore del “Giornale per i bambini” su cui la fiaba usciva a puntate, nonché, secondo alcuni, dalle proteste dei lettori, proseguì la storia...

(Cfr. C. Marini, “Pinocchio nella letteratura per l’infanzia”, Quattro Venti, Urbino 2000;
C. Collodi, “Le Avventure di Pinocchio”, I Classici del Battello a Vapore, Piemme,
Milano 2011, Cap. 15, nota 2)

Pinocchio impiccato all’albero, in primo piano, con il suo abito rosso sullo sfondo ciano, pronuncia le parole soffocate «*babbo mio, se tu fossi qui!*», identiche nel romanzo.

Un sospiro precede la dissolvenza incrociata – tipologia di transizione che, notiamo, sta caratterizzando tutta la macrosequenza, di crescente drammaticità, del Gatto e la Volpe – che ci riporta alla realtà: sorge il sole sullo sfondo degli assassini che dormono in primo piano.

Un cocchiere dal volto di cane barbone, in “*livrea di gala*” (cit. Collodi) dalla foggia settecentesca, compare alle spalle di Pinocchio, scioglie il cappio, lo carica in carrozza e si allontana, trasportandoci fuori dall’incubo.

8. Pinocchio lontano da casa – Nel palazzo della Fatina (00.44'44" - 00.54'40")

L’incontro con la Fatina (00.44'.44" - 00.46'.53')

Dal dettaglio di una strana coda coriacea che si trascina su un antico pavimento piastrellato depositandovi una secrezione trasparente, il movimento combinato dal basso verso l’altro e in avvicinamento di un dolly scopre un grosso guscio di chiocciola, da cui sbuca un busto umano di donna anziana in scialle e cuffietta che invita i dottori a entrare.

Il movimento prosegue fluidamente scendendo all’altezza del letto in cui Pinocchio giace, vegliato da un personaggio in cui riconosciamo la bambina apparsa alla finestra.

La stanza è avvolta da una luce diurna soffusa, la *palette* cromatica mescola il turchese pallido al dorato su cui si stagliano le figure scure dei medici e del Grillo, alla sua terza e ultima apparizione. Mentre i dottori dibattono, discordanti sulla diagnosi, e il Grillo diventa spalla comica ripetendo nomi di malattie che non conosce, un campo-controcampo di sguardi sottolinea con malinconica dolcezza l’incontro fra Pinocchio e la Fata bambina. Quest’ultima, dal pallore argenteo e dai capelli cianotici, è figura pienamente garroniana, parte di quel piccolo universo stemperato fra l’ordinario e il sovrannaturale, fra il sacro e il grottesco, che ha tracciato i propri confini nel *Racconto dei Racconti*.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul costume della Lumaca

Siamo nell'alveo di una fiaba ottocentesca che spazia visivamente in più decadi del secolo, tra filologia e contaminazione, invenzione e fedeltà al testo.

“Il costume della Lumaca riflette il suo carattere flemmatico: rappresentata così come Collodi l’aveva immaginata, la Lumaca indossa le vesti di una sorta di bambinaia o di una cameriera che da sempre si prende cura della Fatina. Indossa, infatti, una veste da camera con coprispalle e cuffia, il tipico abbigliamento da mattina adottato da tutte le signore dell’Ottocento. Le vesti sono bagnate dalla sua bava, consunte dal tempo, dalla polvere e dall’usura, tutto a causa della sua atavica lentezza e stanchezza. I colori sono diafani ma quello prevalente è il mauve [malva], colore di moda sul finire del XIX secolo, scelto per il richiamo alla calma e alla serenità”.

(Estratto comunicato stampa Studio Torricelli, Arteventinews.it, 28 dicembre 2019)

L'abito garzato della Fatina ci riporta invece agli anni '30 dell'Ottocento, mentre i così detti "riccioli d'orzo" sono di ispirazione vittoriana (si noti il confronto con il ritratto di Rosalie Julie Freiin von Bonar, opera del pittore Joseph Karl Stieler del 1840; oltre all'acconciatura, anche la ghirlanda di fiori che la corona è simile a quella della Fatina che però, traslata in un mondo decadente, è fatta di fiori secchi). Il Can-barbone, Medoro, con il suo completo settecentesco, risulta così del tutto fuori epoca. Proprio come la giacca di Geppetto, retaggio del passato napoleonico approdato nella campagna toscana, testimonianza logora di un tempo che non c'è più.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sui colori “turchino” e “turchese”

Il color “turchino” che nel romanzo diventa attributo della Fata è stato espresso visivamente in una vasta gamma di tonalità (la Fatina disneyana è perfino bionda, ma vestita e circonfusa di celeste, la Gina Lollobrigida comenciniana aveva i capelli color violetto). Ma il dettaglio interessante è che il “turchino” è spesso inteso come sinonimo di “turchese”, in riferimento a una tonalità fra il verde e l'azzurro che caratterizza l'omonima pietra, di origine turca. Ma i due vocaboli fanno riferimento a due tonalità diverse e il turchino è originariamente un azzurro scuro e intenso. Con questo significato è anche stato il colore storico dell'uniforme dei Carabinieri, per cui la dicitura “di panno turchino” si è lungamente conservata nel regolamento, anche quando si trattava ormai di un nero brillante. Lo scurirsi progressivo della tonalità ha comportato una “reinterpretazione” di quello che, da colore tradizionale anteguerra, ha assunto col tempo un valore simbolico, prima di scomparire.

(Cfr. Ministero della Difesa, “Ritorno al turchino”, *Carabinieri.it*, Equipaggiamento e materiali)

La medicina (00.46'.54" - 00.49'.44")

Pinocchio respinge la medicina blu, preparata dalla Lumaca con proverbiale lentezza, perché amara. Sopraggiungono, chiamati dalla Fatina, i quattro conigli neri con la piccola bara bianca pronta per il burattino testardo. Riconosciamo, dal timbro e dall'accento caratteristici, nei panni del coniglio che si fa portavoce del gruppo, il Grillo Parlante – l'attore ricopre, infatti, più ruoli, fra cui anche quello di Pantalone al teatro dei burattini. Questo conferisce alla sua figura mortuaria un'aria dalla petulanza familiare. Inquadrati dal basso e leggermente in diagonale, i conigli risultano inquietanti e sbilanchi, come il loro incedere goffo. Ne deriva una scena tragicomica il cui esito è che Pinocchio, come sappiamo, berrà la medicina.

Pinocchio mente – Scena del naso (00.49'.45" - 00.52'.10")

Il totale della facciata dell'antico palazzo ribadisce la collocazione della scena; la Fatina comincia a parlare fuoricampo e prosegue in interno, nella scenografia polverosa di una cucina piena di ragnatele. Fa domande a Pinocchio a proposito delle sue disavventure. Ad ogni risposta di

Pinocchio corrisponde una bugia, ad ogni bugia il naso si allunga con un suono di scricchiolio legnoso, fino a diventare un tale ingombro da procurare danni alla cucina con ogni movimento, reso percepibile dalla vivacità dell'inquadratura che da fissa diventa dinamica, accentuando l'impaccio della Lumaca. La Fatina si alza, apre i battenti della finestra e lascia entrare degli uccellini, creando un bizzarro incanto che l'accompagnamento musicale enfatizza.

A tre inquadrature fisse che mostrano l'impaccio di un Pinocchio in *ansia* che si ritrova con un lungo naso beccato dai picchi, segue un movimento da sinistra a destra a scoprire, picchio dopo picchio, un Pinocchio che, immobile, attende che portino a termine il lavoro, per tornare ad avere un naso normale.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul naso di Pinocchio

Giuseppe Liotti, storyboardista del film, descrive le difficoltà nella realizzazione della scena dell'allungamento del naso e lo smorzamento dell'inquietudine che rischiava di trasmettere.

«*Dopo Dogman sono tornato a lavorare su alcune scene che richiedevano interventi ulteriori. In particolare la prima volta che a Pinocchio cresce il naso. C'erano molti effetti speciali e lì c'è stato anche l'intervento degli animatic, cioè la fase successiva della pre-visualizzazione in cui gli storyboard diventano un filmato molto grezzo ma utile per capire i tempi e la durata specifica delle inquadrature. L'animatic non convinceva e allora siamo tornati allo storyboard.*

La scena alla fine è stata molto semplificata rispetto al risultato finale. Tutto il film, per quello che ho letto, ha cercato di essere il meno dark possibile. Quella scena era troppo dura. Pinocchio rimaneva incastrato dall'incombenza del suo naso, che cresce talmente tanto da incastrarlo nella cucina, era costretto all'immobilità e la situazione era meno giocosa».

(Andrea Fiamma, "Il Pinocchio di Matteo Garrone, raccontato dai suoi illustratori", *Fumettologica.it*, 14 gennaio 2020; l'intervista è riportata integralmente nella Scheda Altri contenuti)

Il congedo (00.52'.11" - 00.54'.40")

Dalla finestra in alto inquadrata da terra, in esterno, si vedono uscire i picchi, seguiti da un breve movimento della macchina da presa: intuiamo che hanno compiuto la missione. La camera fissa sulla stanza da letto inquadra la Fatina e Pinocchio che giocano a nascondino, testimoniando, senza prendervi parte, l'aspetto del loro rapporto che li vede come due bambini, anche se uno è di legno e l'altra è una fata dai capelli azzurri. Due dissolvenze incrociate che, classicamente, testimoniano il anche il passaggio del tempo, ce li mostrano in altri giocosi aspetti del quotidiano. Sono sempre insieme, di giorno, di sera, nel lettone e in carrozza. Ma la conclusione della sequenza è un congedo, se pur prospettato di breve durata: «*Trova il tuo babbo e poi tornate qui*», raccomanda la Fatina.

9. In cammino verso casa (00.54'.41" - 01.05'.12")

Il furto degli zecchini d'oro (00.54'.41" - 00.59'.17")

Pinocchio, in cammino verso casa, si imbatte nuovamente in Gatto e Volpe. Il dialogo in campo-controcampo avviene con cambi di angolazione che aumentano la sensazione di imprevedibilità che tale incontro comporta. Un lieve movimento di macchina che interviene quando la Volpe chiede: «*Ma questi assassini, chi erano, non lo sai?*» e prosegue nelle successive inquadrature dal basso, accentua l'inquietudine dello spettatore che sa ciò che Pinocchio ignora e avverte l'incombere dei due personaggi e del loro tramare delinquenziale.

In campo lunghissimo, le sagome dei tre si incamminano in lontananza, ma la voce in primo piano della Volpe ci fa udire ciò che, realisticamente, non dovremmo poter sentire a tale distanza, ponendoci nei panni di Pinocchio e, insieme, lontano da lui.

Il Gatto e la Volpe ottengono la tanto bramata semina degli zecchini d'oro e spediscono Pinocchio a cercare l'acqua per annaffiare.

Lo stacco dal lago al campo ci mostra Pinocchio da solo, poi intento a scavare invano alla ricerca delle monete: il taglio successivo inquadra il Palazzo di Giustizia, simmetricamente, dal basso.

La vicenda lungamente protratta del Gatto e della Volpe è condotta al suo inevitabile esito per tagli di montaggio netti: Pinocchio ha ormai compreso l'inganno.

La giustizia (00.59'.18" - 01.02'.23")

È significativa l'ambientazione in cui il dialogo in campo-controcampo fra Pinocchio e il Giudice Gorilla si svolge: siamo in un seminterrato buio dalle pareti rocciose, le uniche luci sono quelle puntate sui due personaggi che si confrontano e una che si scorge sul fondo, tutte provenienti dall'alto. La giustizia si svolge dunque in basso e nell'oscurità, invece che "alla luce del sole", in quella che somiglia a una caverna, un luogo primitivo, ed è amministrata da una scimmia, in un tribunale che somiglia piuttosto a una prigione. Un mondo rovesciato in cui, infatti, la legge funziona al contrario e punisce gli innocenti.

Pinocchio mente di nuovo, stavolta non per scagionarsi ma per auto-accusarsi ed essere liberato. Il burattino sta imparando a cavarsela in un mondo di insidie in cui le disavventure diventano apprendistato.

Il ritorno a casa (01.02'.24" - 01.04'.01")

Una sequenza muta (01.02'.24" - 01.03'.12"), con il tema musicale over, segue il cammino di Pinocchio verso casa in un avvicendarsi mediante dissolvenza incrociata di campi medi, lunghi e lunghissimi. È un esempio di sommario che, in questo caso, lascia spazio al paesaggio e all'ispirazione pittorica del film che abbraccia il già citato realismo italiano. Notiamo l'utilizzo di un drone nel riprendere Pinocchio che si allontana controluce, in direzione del tramonto.

A casa non c'è nessuno. Geppetto è partito "verso le Grandi Americhe", pur di ritrovare il suo amato burattino. Così Pinocchio parte a sua volta alla ricerca del padre, correndo.

10. Il mare (01.04'.02" - 01.05'.12")

La panoramica da sinistra a destra che abbraccia la visuale del mare in cui scorgiamo a fatica la figura minuscola di Pinocchio che nuota fra le onde, ricorda emotivamente la soggettiva libera indiretta (la m.d.p. non è legata al punto di vista o di ascolto del personaggio, ma partecipa del suo stato d'animo, restituendo la sua visione del mondo) del celebre finale de *I 400 Colpi*. Dopo una lunga corsa verso il mare, "fra l'*educazione sentimentale* e il difficile rapporto con le regole, (...) potremmo trovarci davanti ad *Antoine Doinel diventato di legno*", (cfr. Simone Emiliani, *Sentieriselvaggi.it*, 17 dicembre 2019).

A riva, il naufrago Pinocchio privo di sensi viene preso in braccio e portato via da un personaggio incappucciato in vesti femminili. Al suono della risacca si aggiunge, con il mormorio di una ninnananna, il tema musicale "La Fata è cresciuta" di Dario Marianelli.

11. Il secondo salvataggio (01.05'.13" - 01.17'.39")

La Fata Turchina (01.05'.13" - 01.06'.43")

Pinocchio si sveglia. Riconosciamo, suggerito da una luce dorata, qualcosa che ricorda l'interno della dimora della Fata. L'abbraccio successivo con la Lumaca è un ritorno a casa, lontano da casa. Ma la Fata è cresciuta; la soggettiva di Pinocchio ce la mostra nel volto ozoniano di Marine Vacht, che Matteo Garrone così descrive:

«Cercavo una bellezza eterea, materna ma anche inflessibile. Nel romanzo di Collodi la Fata Turchina è una bambina e insieme una donna, sorella e madre di Pinocchio, salvatrice e vendicativa. E forse alla fine è soltanto un fantasma. Nel momento in cui ho inquadrato Marine per

la prima volta, ho capito che lei poteva essere tutto questo. Il suo sguardo buca l'obiettivo perché non cerca mai di sedurti, né te né lo spettatore: la sua bellezza è autentica, lei è vera, diretta. Allo stesso modo la sua recitazione è semplice, tra i tanti che tendono a strafare, Marine non deve farti vedere che è brava, prova a seguirli e a trovare una sua verità».

(Cfr. Ilaria Solari, Intervista a Marine Vacht su *Elle.com*, 7 dicembre 2019)

«*Lo stesso vestito, gli stessi capelli...* » osserva Pinocchio, nella difficile agnizione che apre le porte al mistero e al desiderio della crescita.

Pinocchio e Lucignolo (01.06'.44" - 01.13'.30")

Convinto o rassegnato ad andare a scuola per diventare un bambino come tutti gli altri, Pinocchio sperimenta la pedagogia dell'epoca nei suoi strumenti fondamentali: bacchettate e ceci sotto le ginocchia. Le angolazioni nell'inquadrare maestro e allievi vedono il primo dal basso, i secondi prevalentemente ad altezza banco, delineando il maestro come una figura temuta, distante, macchietistica e cercando, invece, negli sguardi spaventati dei bambini, nella caparbieta di Lucignolo, negli occhi vivaci e incuriositi, a tratti divertiti, di Pinocchio, una complicità con il loro mondo; nonché con le loro marachelle: la macchina da presa segue tutto il percorso del ranocchio estratto dalla tasca da Lucignolo, fino all'inserimento nei pantaloni del maestro, dunque si posiziona in fondo alla classe, come se occupasse uno dei banchi, ad attendere il risultato dell'operazione. Ne seguirà un prevedibile trambusto, del quale Lucignolo, e Pinocchio a seguire, approfitteranno per scappare.

Tra piccoli furti e fughe sui tetti, i due diventano amici, con un sentimento che ricorda il classico comenciniano; sulle tegole, nascosti da un comignolo, le spalle al paese, Lucignolo è un ometto in miniatura, con la coppola e un completo tutto sporco che un tempo doveva essere stato bianco, che pianifica altri furti alimentari per il giorno dopo; Pinocchio lo ascolta e tende ad imitarne i gesti.

È notte fonda, nel paesino deserto, quando Pinocchio bussa a una porta. La Lumaca appare alla finestra. «*Sono Pinocchio*» - «*Pinocchio chi?*» afferma la Lumaca, disconoscendo il burattino che è scappato via da scuola, deludendo le aspettative della sua Fata. Poi chiude le ante, spegne la luce, e lo lascia solo, in campo lungo, di spalle, a insistere invano, nel paesino addormentato.

Arriva l'alba in una lenta dissolvenza incrociata sulla stessa inquadratura, leggermente spostata a sinistra, a decentrare maggiormente la dimora della Lumaca dal quadro, in un esempio sottile di confitto di angolazione.

Uno stacco ci mostra Pinocchio addormentato davanti alla porta, dove intuiamo che ha trascorso l'intera nottata. La porta si apre; l'inquadratura bassa, che assume il punto di vista di Pinocchio pur non in soggettiva, ci mostra la Lumaca dalla vita in giù, per poi svelarne le fattezze con un movimento di macchina, mentre annuncia il perdono della Fata.

Pinocchio prende 10 e lode (01.13'.31" - 01.17'.39")

A scuola, Lucignolo non c'è più; Pinocchio chiede di lui. Fra i bambini dagli abiti tra il marroncino e il beige, spicca il suo completino rosso e, poco dopo, spicca anche la sua indifferenza di fronte a sonore bacchettate che non gli procurano alcun dolore.

Camminando sul tetto, fino al comignolo, ripercorrendo i luoghi conosciuti insieme, Pinocchio cerca il suo amico senza trovarlo. Tornato a casa, fa i compiti, va a letto, gioca. A scuola, risponde rapidamente e correttamente a un'arzigogolata domanda del maestro in un campo-controcampo che lascia il resto della classe fuori dall'inquadratura. Il totale che segue ci mostra, inaspettatamente, tutti gli alunni in ginocchio sopra i ceci mentre Pinocchio viene premiato con il voto più alto, con un effetto iperbolicamente comico.

Il dettaglio di un piano di lavoro infarinato ci mostra Pinocchio che aiuta la Lumaca in cucina: è in preparazione una grande festa per celebrare il burattino di legno che, presto, diventerà un bambino vero.

«*Corri ad invitare i tuoi amici*», lo sprona la Lumaca. Ma correre, per il burattino, fin dal primo momento è coinciso con la fuga, con quella “*incomprimibile tensione che lo anima anche alla vigilia della trasformazione*” (cit. G. Gasparini, “La corsa di Pinocchio”, Vita e Pensiero, Milano 1997).

12. Il Paese dei Balocchi (01.17'.40" - 01.27'.36")

La partenza (01.17'.40" – 01.23'.17")

Pinocchio si imbatte in Lucignolo. I due sono nascosti sotto una barca rovesciata la cui vernice turchese scrostata evoca il colore della Fata, proprio nel momento in cui Pinocchio sta per tradirne nuovamente la fiducia. La m.d.p., nascosta insieme ai due amici nell'inquadrarli alla loro altezza, ci rende “partecipi” dei loro discorsi. Scopriamo che Lucignolo è diretto al Paese dei Balocchi; Pinocchio è il benvenuto e, dopo aver esitato, segue l'amico.

È notte nel bosco in cui l'atmosfera nebbiosa, dalla cianosi irreale, riporta immediatamente allo scenario degli assassini. Il rinnovato esitare di Pinocchio che intende tornare indietro, dopo aver accompagnato Lucignolo, accresce la suspense verso un evento dall'esito noto – nel romanzo, una lunga insistenza di Lucignolo persuade infine Pinocchio a seguirlo.

In lontananza, appaiono, come un presagio, alcune silhouette di ciuchini che trainano un carro. Mentre si avvicinano, un movimento di steady cam va loro incontro, a scoprirne molti di più di quanti se ne intuissero da lontano.

Il mellifluo cocchiere, l'Omino di Burro, invita Pinocchio a salire; gli fa eco un coro di bambini già a bordo. Pinocchio, a mezzo busto, non troppo lontano, non troppo vicino, è in sospeso fra l'andare e il tornare indietro. Il suo sorriso incerto scompare nella dissolvenza incrociata sul flusso di ciuchini legati al cocchio che procedono, come lo scorre inesorabile degli eventi. Nel mucchio di bambini addormentati o trasognati, Pinocchio guarda fisso davanti a sé. Assume così una posa di vigilanza, a cui in realtà ha appena abdicato con la scelta di partire, che nel romanzo è attribuita inquietantemente all'Omino:

“Lucignolo russava come un ghiro e l’Omino seduto a cassetta, canterellava fra i denti:

Tutti la notte dormono

E io non dormo mai... ”.

Il *Paese dei Balocchi* è un luogo di straordinaria semplicità: una masseria in cui schiamazzare liberamente fra pagliai e abbeveratoi, inventando giochi, stringendo amicizia, senza regole, senza costrizioni; se non quella fisica di cui i ragazzini non si accorgono: un carrello in avanti ci mostra l'Omino di Burro sprangare l'ingresso.

La palette cromatica replica uno schema che ormai conosciamo, che accosta tinte neutre e rurali, dagli abiti consunti dei bambini che potrebbero provenire da una *Coketown* inglese al paesaggio, in cui emergono il consueto rosso di Pinocchio e, nuovamente, vernice scrostata sugli elementi in legno, il turchese, leitmotiv della Fata. Il chiarore della fotografia accentua il candore della pietra, l'essenzialità quasi rarefatta degli elementi architettonici ricorda le location pugliesi di *Il racconto dei racconti*. Nel Paese dei Balocchi garroniano siamo, infatti, a Ostuni.

Il realismo rurale dell'ambiente è ritratto con altrettanta naturalezza:

«*Abbiamo provato a girare anche Pinocchio nel modo più semplice possibile. In entrambe le produzioni il comparto macchina è stato identico: abbiamo utilizzato 2 Alexa Mini, una montata sulla Steadicam e una pronta per essere usata a mano o sul Dolly*», racconta il direttore della

fotografia, Nicolaj Brüel. (Cfr. “Pinocchio. La fiaba della luce”, *Lucenews.it*, 30 aprile 2020. L’intervista è riportata integralmente nella Scheda Altri contenuti)

Questo schietto, bianco Paese dei Balocchi ha un negativo nell’edulcorazione ossessiva e paranoide di quel mondo luccicante e milionario evocato e promesso dalla televisione in *Reality* (2012), ovvero in quel Pinocchio *avant Pinocchio* in cui il regista già metteva in immagini un’idea lungamente accarezzata:

«*Pinocchio è sempre stato con me, sin dall’età di sei anni, quando disegnavo i personaggi della storia, inquadrando in disegni simili al fumetto. Seppur il romanzo sia difficile già di per sé da trasporre sullo schermo, vista la struttura labirintica della trama, il fatto che le sue immagini e i suoi personaggi si siano radicati così nel profondo nell’immaginario collettivo e le numerose volte in cui è già stato rappresentato. Non per altro, ci sono serviti quattro anni per la sua realizzazione.*» (Cit. Matteo Garrone intervistato da Tommaso Lonzar, *Metropolitanmagazine.it*, 15 dicembre 2019)

Dove questo *Pinocchio* cerca la realtà, *Reality* cercava la fiaba, è un film «*su un uomo comune, perché desidera quello che tutti desiderano. È un Pinocchio moderno, candido, ingenuo che inseguiva il sogno del successo facile nella TV, il nuovo Eldorado che fa sentire l’Olimpo in terra, un nuovo Paese dei Balocchi.*» (Cit. Matteo Garrone intervistato da Camillo De Marco, *Cineuropa.org*, 19 maggio 2012)

La trasformazione (01.23'.18" - 01.27'.36")

Elidendo il momento della scoperta, al risveglio, di un paio di strane orecchie, la sequenza si apre mentre Pinocchio bussa alla porta di Lucignolo già con un panno in testa che lascia intuire qualcosa di voluminoso al di sotto.

N.B.: Il bussare scomposto di Pinocchio, in cui non vediamo gli arti, suggerisce già qualcosa che sfugge al controllo, oltre a simulare sottilmente l’atto di scalciare.

I due ragazzini si ritroveranno faccia a faccia entrambi con un panno in testa, come due mini-suore felliniane, al posto del berretto calato giù del romanzo, aggiungendo un tocco buffo a quello che è fra i passaggi che più si presta allo sconfinamento nell’horror. È il caso della spaventosa scena disneyana che sfrutta la semi-soggettiva di Lucignolo nel momento in cui le sue mani si tramutano in zampe, completando la metamorfosi in forma di ombre espressioniste, in un’ambientazione gangster movie, fra sigari, alcolici, un tavolo da biliardo, una spietata tratta di ciuchini in corso.

Garrone sfrutta invece il fuoricampo per mostrare, partecipandovi, lo shock dei due bambini che, di colpo, non si reggono più in piedi, “cadendo” dunque insieme a loro sulla paglia con la camera a mano. Forte degli effetti speciali, la trasformazione è un misto efficace di realismo e sovrannaturale che, non solo per la semi-soggettiva che vede tramutarsi le gambe di Pinocchio in zampe, sembra aver presente proprio il modello Disney. Il drammatico processo di disumanizzazione dei due giovani personaggi ha alla base una fitta letteratura, in cui non mancano interpretazioni massoniche, che passa naturalmente per Ovidio (“*A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi mi spinge l’estro*”, “Metamorfosi”, Libro I). Ma, fra i referenti visivi dichiarati dagli storyboardisti del film c’è il Goya dei “Capricci”, ottanta raffigurazioni di vizi e bassezze umane della Spagna del tempo in chiave ironica-aneddotica (pensiamo al Capriccio n. 37 “Non ne saprà di più il discepolo?” e al Capriccio n. 40 “Di che male morirà?”).

Quello che fino a poco prima era un parco divertimenti improvvisato, brulicante di bambini festosi, è ora, nella stessa inquadratura, non più che un complesso masserizioso colmo di ciuchini che ragliono sommessamente.

Lucignolo e Pinocchio vengono presentati a un possibile acquirente. Il “coraggiosissimo” Lucignolo è scartato per via della cicatrice sulla fronte; Pinocchio che “apprende subito”, unica definizione che conserva dell’umanità, dopo “docile, mansueto”, viene scelto, dati i “numeri che dovrà fare”, affermazione da cui intuiamo che la capacità di apprendimento di Pinocchio è ormai degradata a un significato circense. Una complice camera a mano, la stessa che ha visto nascere il sodalizio fra Pinocchio e Lucignolo, ora ad “altezza garrese”, vede quest’ultimo piangere in un raglio disperato, nel dire addio al suo amico.

13. Il terzo salvataggio (01.27'37" - 01.32'50")

Al circo, un Pinocchio-ciuchino bardato esegue salti in un cerchio di fuoco. In un palchetto, dapprima inquadrata dall’arena, a simulare il punto di vista di Pinocchio, poi in primo piano, la Fata Turchina, mater dolorosa con il capo velato di pizzo avorio, assiste al triste spettacolo. Pinocchio, al terzo salto, inciampa e cade. In campo medio, steso al suolo, rivolge lo sguardo in alto; con un effetto di soggettiva, vediamo la Fata versare una lacrima dal suo sguardo fisso, in un dispiacere che va oltre la desolazione per la caduta ed esprime una profonda delusione per quanto Pinocchio è caduto in basso, già da tempo, con il suo comportamento.

«*Guardate come finge di zoppicare*» dice il direttore del circo che non retrocede nel condurre il suo spettacolo, mentre Pinocchio azzoppato viene portato via. Sugli scogli, arrivato «*il doloroso momento di salutarsi*», gli bacia la testa e annuncia il proposito di fabbricare un tamburo con la pelle del ciuchino. Dalla tenerezza alla schietta brutalità il passo è breve.

“*Lascio pensare a voi, ragazzi, il bel piacere che fu per il povero Pinocchio, quando sentì che era destinato a diventare un tamburo!*” scriveva Collodi, alleggerendo ironicamente quella che, nel film di Garrone, diventa malinconia di una fiaba nera in cui bene e male coesistono. Nel ruolo che nel libro è attribuito a un generico compratore, il Direttore del circo, legato l’asino a un sasso pesante, lascia che sia trascinato giù in mare.

Pinocchio riaffiora dalle acque (01.30.29 - 01.32.50)

L’inquadratura fissa di un totale subacqueo osserva il compiersi del salvataggio magico del ciuchino di cui udiamo un ultimo raglio ovattato, a cui subentra il motivo musicale cullante che annuncia la presenza della Fata.

Un banco di pesci avvolge l’asino in un movimento vorticoso, fino a renderlo poco visibile: qualcosa di straordinario si sta compiendo sul fondo turchese del mare.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su gli effetti speciali e il trucco

Questa visione fluttuante, poetica e malinconica, si deve al poco citato contributo dei **CG artist** al film. L’accento posto sull’artigianalità, in cui spicca il trucco di **Mark Coulier**, che vanta una fitta collezione di titoli, dalla Saga di *Harry Potter* a *Frankenstein* di Mary Shelley, da *X-Men* a *Suspiria* di Guadagnino, ha passato sotto silenzio la computer grafica utilizzata per sequenze come quella dei picchi, del pesce cane (che vedremo) e del ciuchino in mare. Già dalla pre-produzione il team della londinese One of us VFX si è mosso a fianco del mago dei trucchi prostetici Coulier perché il mondo digitale cooperasse coerentemente con quello fisico e tattile del makeup. Il VFX supervisor Theo Demiris l’ha definita «*una sfida sia tecnica che artistica*», cominciata dalla lettura del romanzo e dallo studio delle illustrazioni di Carlo Chiostri, fino alla realizzazione di un lavoro di oltre 200 sequenze.

(Cfr. Paul Hellard, “Pinocchio”, *Vfxscience.com*, 13 marzo 2020)

Lo scambio di battute fra il direttore del circo e Pinocchio, emerso dal nulla, esprime una comicità grottesca accentuata dal tono colloquiale dei dialoghi e dal napoletano di Massimiliano Gallo. «*Pinocchio dove l’hai messo?*».

«*Sono io!*».
«*Ma come come sono io?!*».
«*Sì, sono io!*».
«*Il ciuchino?*».
«*Sì, sono Pinocchio*».
«*Ma com'è possibile?*».
«*È possibile!*».
«*In acqua ti sei trasformato?*».
«*Sì! Non avete fatto i conti con la mia fatina*».

Risponde Pinocchio nuotando. Il Direttore fa presto ad accettare non solo la stramberia di un ciuchino che diventa burattino, ma anche quella di un burattino che parla e ne conclude: «*Ci può servire al circo*», riassorbendo l'evento miracoloso nella gretta realtà di tutti i giorni in cui si fanno i conti con la sopravvivenza. Ma Pinocchio, in campo lungo, fa “ciao” con la mano e guizza via, lasciando il Direttore dibattersi fra Nano e Gigante che non vogliono tuffarsi a inseguirlo.

14. Pinocchio ritrova Geppetto (01.32'.51" - 01.41'.51")

Il Pesce cane (01.32'.51" - 01.38'.50")

Uno scarto temporale segnalato dallo scurirsi della fotografia dopo una dissolvenza incrociata, suggerisce una lunga permanenza in mare. Un Pinocchio annaspante in primo piano si ritrova davanti le fauci spalancate del Pesce cane; le vediamo in una soggettiva che dilata il tempo dell'azione per aumentarne la tensione drammatica: Pinocchio non è certo rimasto ad osservare la creatura che spalanca la bocca per inghiottirlo, ma si è subito voltato a nuotare nella direzione opposta. Indugiando sulle fauci percepiamo però tutta la sua paura.

Risciacquato dalle onde che scrosciano nella bocca del Pesce cane, Pinocchio si ritrova al buio, a guardare atterrito davanti a sé. La successiva inquadratura mostra un tunnel cavernoso che capiamo essere il ventre della creatura; in coincidenza con una lieve contrazione fisica dell'animale, l'antro si illumina e, con un effetto di falsa soggettiva, vediamo Pinocchio al centro della scena: quella che credevamo essere l'immagine davanti agli occhi di Pinocchio, è, al contrario, il nostro punto di vista dal fondo dello stomaco. Buio e luce si alternano in base al respiro del Pesce cane. Parla una voce dall'oscurità del fuoricampo, ne scopriamo la provenienza nel taglio successivo in cui un pesce dal volto umano avanza mentre la luce torna a schiarire la scena. «*Io sono un povero Tonno*», si presenta il personaggio, scomparendo di nuovo nel buio – il colloquio prosegue in questa dualità. Il Tonno esprime la propria filosofia nichilista di vita, con un senso pratico e un'autoironia che il burattino non comprende e che, in fondo, non approva. Con spirito decisionale, attratto da una luce, si incammina in fondo in fondo al ventre della bestia.

Veniamo informati della presenza di Geppetto da una lunga evocazione del fuoricampo da parte di Pinocchio che guarda insistentemente nella direzione in cui sussurra infine “babbo”, mentre una figura di spalle, sfocata, appare sulla sinistra del quadro.

Padre e figlio si ritrovano e si abbracciano in un rapido cambio di tre inquadrature, espediente che trasmette lo slancio dell'uno verso l'altro, aggiungendo dinamismo drammatico all'evento. Poi la camera a mano si ferma a inquadrarli abbracciati accentuando, con i micromovimenti della ripresa, il frangente che li vede felici e fragili, commossi e stupefatti, oltre a suggerire il costante ondeggiare del corpo mobile in cui si trovano.

Geppetto ha costruito nel ventre del Pesce cane una propria dimora, rassegnato a una lunga, forse eterna, permanenza. La barba e gli oggetti accumulati raccontano il tempo trascorso. Nell'efficace sinergia fra costumi e scenografie, il personaggio di Geppetto continua a somigliare all'ambiente che abita, in quello che l'architetto e saggista Mario Gerosa definisce “*il senso psicologico dell'abitare*”.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sulle scenografie

Nelle scenografie di **Dimitri Capuani**, che ha ideato gli ambienti di *Dogman*, l'identificazione tra spazi e personaggi dei film viene sensibilmente accentuata, fino a far diventare case e altri luoghi vere emanazioni del carattere dei protagonisti. (...)

«*Con Matteo Garrone ho imparato a pensare alla scenografia in un altro modo, partendo certamente dal carattere del personaggio, ma soprattutto analizzando la personalità dell'attore*», spiega Capuani. «*Lui fa lo stesso lavoro con i suoi personaggi, modificando spesso la sceneggiatura, e in più di un'occasione mi ha mandato a casa degli attori per vedere cosa fanno dentro le loro abitazioni.* (...»).

Quest'idea di psicologia dell'architettura è contaminata, poi, da una spiccata sensibilità poetica che non di rado nelle scenografie di Capuani trascolora anche in un senso di grande musicalità, abbattendo le barriere tra le discipline.

(Cfr. M. Gerosa, “Il senso psicologico dell’abitare” in *AD Italia (Architectural Digest)* n. 445, settembre 2018)

Pinocchio, mostrando una risolutezza che subentra come contraltare positivo della sua testardaggine, prende per mano il babbo, portandolo verso l'uscita, sbarrata dai denti aguzzi del Pescecanne. Dall'interno delle fauci frastagliate di zanne si scorge il chiaro di luna sul mare calmo, presagio positivo e insieme sfondo poetico del ricongiungimento di padre e figlio.

Siamo giunti a un livello di maturità del giovane personaggio per cui anche un pezzo di legno può insegnare qualcosa: per esempio, sa nuotare, agevolato dal fatto che sta sempre a galla.

«*Babbo, io ce la farò*» afferma Pinocchio. E stavolta non è ostinazione, disobbedienza o ipercinesi della creatura neonata, ma spinta alla vita, alla salvezza ed espressione di una volontà che ha davvero qualcosa di umano.

La fuga (01.38'.51" - 01.40'.42")

In campo lunghissimo i due fuoriescono dalla bocca dell'enorme pesce in un mare buio e insieme argentato, sotto i raggi della luna; in campo medio, continua l'impresa di Pinocchio che tenta a fatica di trasportare a nuoto il babbo. Emerge, salvifico, il Tonno, che trasporta entrambi attraverso lo scenario lunare in cui riconosciamo le sagome dei tre: le pinne, una silhouette umana, un cappello a punta. Il sonoro lascia spazio al tenue rumore delle onde, insieme alla sinfonia musicale.

Con una *dissolvenza incrociata*, la luna si tramuta in sole, a illuminare la costa sulla quale i tre redivivi sono approdati.

Il Tonno ringrazia Pinocchio per l'infusione di coraggio e prende il largo in un commosso addio.

Di nuovo insieme (01.40'.43" - 01.41'.51")

Padre e figlio, in salvo e di nuovo insieme, si allontanano lungo la riva tenendosi per mano, dall'ingresso a sinistra dell'inquadratura fissa, fino al campo lungo. Geppetto stempera il pathos del momento affermando: «*Che bella persona quel Tonno, eh? Ad averlo saputo che c'era anche lui dentro al Pescecanne ci si sarebbe potuto scambia' du' chiacchiere insieme*», riportando il racconto a quell'ingenua, ironica semplicità con una punta di nonsense che lo caratterizza.

Lungo il tragitto, Pinocchio e Geppetto trovano una casa diroccata in cui riposarsi. Sono di nuovo insieme, distesi l'uno accanto all'altro come all'inizio, prima che le tante avventure e disavventure cominciassero. Il babbo dorme, sfinito; il burattino veglia, con lo sguardo fisso davanti a sé.

15. Il lavoro (01.41'.52" - 01.46'.19")

Il fattore Giangio, con il suo accento siciliano, aggiunge un'altra coloritura al panorama di accenti nazionali del film. Pinocchio si trova in una situazione simile a quella del suo fatidico ingresso nel

teatro dei burattini: per avere qualcosa, bisogna dare qualcosa in cambio. Al tempo, vendette l'abecedario nuovo per un ingresso allo spettacolo; ora, si offre di lavorare. «*Ma poi ce la fai?*» - «*Ce la faccio a fare tutto*» risponde.

Un sommario, commentato musicalmente, ci mostra un Pinocchio operoso che, guadagnato del latte, sfama il babbo affaticato. Non solo: comincia a ricevere anche un pagamento in monete.

La sera, al lume di candela, studia. L'inquadratura ce lo mostra in primo piano a destra mentre, sullo sfondo, a sinistra, il babbo sfocato, nella stessa posizione, con il suo lumicino davanti, suggerisce una somiglianza fra i due.

Sono appena apparse delle monete ed ecco apparire anche i ladri: la Volpe sta puntando un recinto di pecore e capre e, nel descriverle al Gatto cieco, l'umana fame del personaggio si mescola all'istinto dell'animale a caccia. Fuori-campo si sente la voce di Pinocchio. Una camera a mano a precedere ci mostra la Volpe che si avvicina in semi-soggettiva, ritraendone l'arrancare penoso e incombente insieme. Incolpare il Gatto di tutta l'oscura vicenda che li vede entrambi colpevoli non serve a nulla, non solo perché Pinocchio non è più ingenuo come un tempo, ma anche perché il Gatto, appena dato per morto, è comparso sullo sfondo e avanza tragicomicamente, come presenza malconcia, al contempo buffa e spettrale.

«*Addio per sempre*» sentenzia Pinocchio, per ben tre volte, mentre si volta per andare via, per sempre. Poi aggiunge: «*Mi dispiace, ma non ci casco più*», con educazione e determinazione, senza alcun desiderio di rivalsa verso i due personaggi che si sono chiaramente autopuniti da tempo. «*Addio mascherine*» è il suo ultimo, brillante saluto, come da romanzo.

16. Un bambino vero (01.46'.20" - 01.50'.21")

Di notte, nell'intimità a lume di candela della loro modesta, nuova dimora, padre e figlio sono nella stessa posizione che ha visto nascere Pinocchio, accuratamente costruito. Con tenera dedizione, Geppetto sta ora eseguendo dei piccoli ritocchi sul capo del burattino che lo guarda con occhi vividi, in quello che somiglia a un rituale di cura paterno, ma anche a una sorta di iniziazione: sentiamo che manca poco al grande momento.

Di giorno, Pinocchio sta dando da mangiare agli ovini nel fienile, quando una voce lo chiama dal fuoricampo. «*Fatina!*», esclama Pinocchio con un filo di voce fra stupore e emozione. E va incontro alla sua Fata sotto una luce dorata che ormai conosciamo e riconosciamo bene, che proviene dall'alto, magica e benedicente. Nell'abbraccio fra i due, sentiamo per l'ultima volta quel rumore legnoso che caratterizza i movimenti del burattino. Dunque, la Fata, in primissimo piano, sorreggendo la nuca di Pinocchio come fosse un neonato, lo adagia a terra sulla paglia, addormentato. Il totale che segue, mostra Pinocchio e la Fata, come madre e Madonna in una capanna, in un'immagine cristologica che preludia a un prodigio.

L'inquadratura successiva, che non ci consente di capire quanto tempo sia effettivamente trascorso, mostra gli agnelli che guardano a terra, attratti da qualcosa. Il movimento di macchina asseconda la loro curiosità spostandosi verso il suolo, a inquadrare un paio di piccoli piedi umani, dunque di due piccole gambe che spuntano da un lembo di stoffa rossa. In un nuovo totale del fienile, un berretto a cono spunta fra gli agnelli; vediamo dunque la figura di Pinocchio di spalle, mentre si osserva le mani, vere, e lo seguiamo con lo sguardo mentre si alza da terra, continuando a osservarsi. Il volto è l'ultimo a entrare in campo, inquadrato dopo un ulteriore indugio: finalmente siamo di fronte al primo piano di un bimbo dai capelli scuri che si tocca il volto per riconoscersi e poi scappa via, lasciando, in un'ultima inquadratura, l'iconico cappello al centro del letto di paglia circondato di agnelli.

Dal fondo di un campo di grano, in campo lunghissimo, urlante, di nuovo in corsa, accompagnato dal commento sonoro, un Pinocchio ormai bambino grida come un forsennato: «*Babbo! Sono diventato un bambino!*» in preda a una gioia scatenata e incontenibile. Poi scompare come fosse caduto e tace. Dunque si rialza e torna a urlare fra i trilli lieti e malinconici del pianoforte.

Geppetto, dall'interno della dimora, lo sente e si dirige sull'uscio, dove, immobile, viene avvicinato da un carrello che ci consegna l'emozione del suo volto confuso in primo piano.

In montaggio alternato padre e figlio si avvicinano sempre più, il primo mentre chiama incredulo il nome di Pinocchio, il secondo mentre continua a urlare a perdifiato. I due si stringono forte, una dissolvenza incrociata ci mostra l'abbraccio che continua in campo lungo, trasformandosi in un dialogo che non possiamo udire, ma che intuiamo dai gesti.

Un'ultima dissolvenza incrociata dal fermo immagine di padre e figlio, l'uno di fronte all'altro in lontananza, ci riporta al titolo del film e della fiaba, esattamente come l'abbiamo visto all'inizio, in una circolarità che chiude la storia e lascia spazio ai Titoli di coda sul medesimo sfondo cartaceo, accompagnati dalle fotografie dei personaggi principali e da fotogrammi tratti dal film, al suono del brano “Passo Passo”, di Dario Marianelli, cantato da Petra Magoni.