

DI LEGNO E DI CARNE, PINOCCHIO FRA CULTURA MATERIALE E PERFORMANCE

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

Lettera Pinocchio

Parole e Musica di

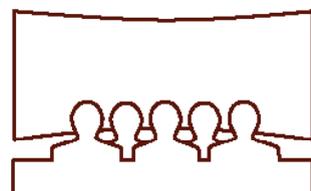
MARIO PANZERI

Ditta R. Maurri, - Firenze



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



MILLE CANZONI PER UN BURATTINO CHE CANZONAVA

Serena Facci (Università di Roma Tor Vergata)

A THOUSAND OF SONGS FOR A PUPPET WHO SUNG ONLY TO HAVE FUN

The article examines some of the many songs inspired by Collodi's book, in particular those that are part of film soundtracks. The author distinguishes between the songs about Pinocchio and those song by Pinocchio. Pinocchio does not sing much in the novel, he mainly likes mocking and is easy-going, interested in plays and loves partying. He furthermore pollutes the soundscape with his wooden feet and is altogether a noisy and naughty child. Italian films generally respect Pinocchio's spontaneous childish musicality, whereas foreign musical films, such as those produced by Disney and Del Toro have used the episode of Mangiafuoco's theater to underline Pinocchio's identity as a showman, who is actually a puppet. Moreover, also the authors of the songs about Pinocchio interpreted and celebrated him in many ways (e.g. the inauguration of the park in Collodi) highlighting the ambiguity and richness of the character and his adventures. Even the music (melodies, arrangements, sounds) are influenced by the bittersweet complexity of the elusive puppet.

KEYWORDS

Pinocchio songs; Movie songs; Sound

DOI

10.54103/2532-2486/22126

Questo articolo è nato perché il numero di brani musicali e canzoni dedicati a Pinocchio e alla sua vicenda è nutritissimo, tanto che nell'Archivio della SIAE la ricerca tra i contenuti musicali del lemma "Pinocchio" denuncia la presenza di più di mille titoli¹. Dunque una sua finalità è quella di evidenziare e onorare questa ricchezza, che a buon titolo sembra quasi definire uno specifico filone, quello della canzone "pinocchiesca"², mentre una ulteriore motivazione, strettamente collegata alla precedente, è il tentativo di interpretare i motivi di tale ricchezza, alla luce soprattutto di due tra gli approcci ermeneutici che ruotano intorno al genere "canzone".

¹ Archivio opere SIAE, consultabile al seguente link: <https://servizionline.siae.it/it/archivioOpere> (ultimo accesso: 28 ottobre 2023). Precisamente i titoli sono 1368, comprensivi di canzoni, ma anche di brani concertistici, colonne sonore, musiche di scena e altre categorie possibili.

² Non ci sono, a mia conoscenza, studi pubblicati sulle canzoni relative a Pinocchio, nel ringraziare vivamente Luca Mazzei che ha voluto che io mi cimentassi con questo tema, fornendomi anche stimoli e materiali interessantissimi, voglio veramente augurarmi che questo mio modesto contributo possa servire da stimolo per studi migliori e più approfonditi.

Il primo, molto coltivato in Italia, è quello che vede nella storia della canzone una delle possibili vie per ricostruire cronologicamente le variazioni di più ampi quadri storico-sociali nazionali e anche internazionali (comprensivi di elementi dell'economia, della cultura e dei costumi generalmente intesi e anche delle basilari finalità formative, soprattutto nel caso della favola collodiana). È infatti opinione diffusa che in un genere di ampio consumo come la canzone, sintesi concentrata in un prodotto breve di suoni e parole, confluiscono sentimenti e opinioni correnti in strati ampi o anche in gruppi di popolazione, sia per la volontà dichiarata degli autori sia anche per un inconsapevole assorbimento o sintonia con quanto alle canzoni "gira intorno" e che esse stesse contribuiscono a far "girare", per parafrasare la famosa canzone di Ivano Fossati³.

La seconda possibile interpretazione delle canzoni pinocchiesche ha a che fare con la loro molteplice collocazione mediatica: nel libro di Collodi, nell'editoria dedicata alla musica, nel cinema, nella televisione, nella discografia e videografia musicale, in Internet. È questa quasi un'ovvietà: la canzone, genere tra i più rilevanti della cosiddetta *popular music*, si è affermata così come la conosciamo tra XIX e XX secolo in concomitanza con la popolarizzazione dell'editoria musicale prima e, soprattutto, del commercio fonografico dopo, ma fin da subito è stato inevitabile l'intreccio con altri media nati nel Novecento, cinema e radio tra i primi⁴. Ma come è stato rilevato anni fa da Gianni Sibilla⁵, ognuno dei media incide variamente sulla divulgazione delle canzoni, costruendo diversamente i contesti di fruizione e i modi di presentarsi dell'interprete. Non solo, ogni medium ha anche condizionato la produzione e i formati delle canzoni stesse creando diversi sottogeneri. A proposito della relazione tra canzone e film, nell'*Overture* al libro da loro curato, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Pamela Robertson Wojcik e Arthur Knight affermano:

we wanted to expand the range of analysis to include a more complex sense of the variety of functions pop music performs in films including diegetic and non diegetic music, title songs, use of playback technology and modes of performance in musical and non musical films. [...] we sought essays on different kind of music, from country to disco, jazz to rock and roll.⁶

Nello stesso volume Rick Altman affronta il differente uso di musica classica e pop nelle colonne sonore e tra i contenuti del pop fa riferimento soprattutto alle canzoni con la loro maggiore *linguistic dependence, singibility e rememberability* rispetto ai repertori strumentali⁷.

In questo articolo l'intreccio tra la canzone pinocchiesca, il cinema e la televisione sarà descritto in funzione diegetica nel contesto di musical cinematografici oppure in quanto accompagnamento per i titoli di testa o coda di film,

³ Per il rapporto tra la storia della canzone e la "grande" storia ricordiamo qui Prato, 2010, Tomatis, 2019 e 2021, e i diversi libri sul Festival di Sanremo, tra i quali i volumi di Borgna a partire dal primo (1980), Facci; Soddu, 2011 e Campus, 2015. Sulla forma canzone si rimanda al basilare La Via, 2014: 3-43.

⁴ Sull'intreccio tra la canzone e i vari media rimando a Facci, 2018: 642-653 e Facci; Mosconi, 2017: 7-34.

⁵ Cfr. Sibilla, 2003.

⁶ Robertson Wojcik; Knight, 2001: 8.

⁷ Altman, 2001: 24-25.

sceneggiati e serie televisive. Ma prima ho ritenuto necessario partire dal valore che il cantare assume già nel libro di Collodi, che magistralmente tratteggia il paesaggio sonoro rurale-popolare italiano precedente quello delle società urbanizzate e industrializzate dominate dai nuovi media. Il libro si colloca proprio in un periodo in cui il “canto”, che nelle società agro-pastorali assumeva variegate forme aperte e funzionali alle situazioni della vita quotidiana lascia via via il passo alla “canzone”, ovvero composizione chiusa, fissata su carta o supporto registrato, da fruire con modalità ben diverse. La distinzione tra la “canzonatura”, ovvero una tipologia di canto popolare applicata soprattutto al gioco infantile, e la “canzone”, che Collodi inserisce almeno in un caso nella sua favola, corrisponde alla distinzione di due contesti socio-culturali che alla fine del XIX secolo si andavano mescolando. Nello stesso tempo essa crea un discrimine tra il mondo infantile, libero e arcaico, e quello adulto della modernità ingessata. In effetti alcune delle canzoni italiane su Pinocchio sono proprio improntate alla nostalgia dell’infanzia e dei bei tempi andati. Non è questa, come si vedrà, l’unica declinazione del rapporto adulto-bambino o adulto-ragazzo che la canzone pinocchiesca aiuterà a definire nel corso della sua e della nostra storia. La canzone d’autore dagli anni Settanta in poi ha scavato non poco proprio in questa conflittuale relazione.

I. CHI CANTA E CHI CANZONA, DIALETTICA TRA ADULTI E MONELLI NELLA SCRITTURA DI COLLODI

Una sola volta Pinocchio canta nella favola di Collodi, quando nel cap. XXX esce dalla casa della fata per andare a invitare i compagni per la colazione a base di pane e burro. Si tratta di un premio per il suo buon comportamento e i suoi successi scolastici, ottenuti con poco sforzo, da ragazzo acuto e intelligente quale è. Il precedente dialogo con la fata era pieno di cattivi presagi: «I ragazzi fan presto a promettere, ma il più delle volte fanno tardi a mantenere». «Ma io non sono come gli altri, io quando dico una cosa la mantengo», aveva sentenziato il burattino che «cantando e ballando uscì fuori dalla porta di casa». La vicenda, come noto, finisce come aveva presagito tristemente la fata e Pinocchio parte con Lucignolo per il Paese dei Balocchi.

Pinocchio canta e balla gioiosamente, dunque, inconsapevole di quel che lo aspetta. Anche il lettore in quel momento non sa che il burattino sta per infilarsi nella peggiore avventura della sua storia e può ancora sperare che quel cantare sia veramente il segno di una nuova allegria, più rassicurante e composta, che potrebbe accompagnare la trasformazione di Pinocchio in un bravo bambino. Fino a quel momento infatti Pinocchio non aveva mai cantato, ma solo “canzonato”.

Negli anni in cui Collodi scriveva la sua storia la fonografia era appena stata inventata e la musica, suonata o cantata, si poteva ascoltare solo dal vivo. Il libro è pieno di riferimenti rumoristici e onomatopee che ricostruiscono un paesaggio sonoro vivace e totalmente acustico. Collodi, che aveva cominciato la sua carriera giornalistica come critico musicale⁸ e che tanto aveva scritto per il teatro, dimostra nella sua favola una notevole attenzione per la descrizione

⁸ Il suo primo articolo per “L’Italia musicale” fu pubblicato il 29 dicembre 1847 ed era intitolato *L’arpa*.

delle situazioni anche attraverso la loro sonorità. Nel mondo che lui descrive i bambini avevano un loro modo di esprimersi fatto di canzoncine e canti-gioco. La “canzonatura”, la cantilena, lo sberleffo, come il cucù che probabilmente era come ancora oggi intonato su due suoni, tratteggiano benissimo alcuni momenti della vicenda di Pinocchio:

“Pinocchio! chiedici scusa dell’offesa... se no guai a te!...”

“Cucù!” fece il burattino, battendosi coll’indice sulla punta del naso, in segno di canzonatura.

“Pinocchio! la finisce male!...”

“Cucù!”

“Ne toccherai quanto un somaro!...”

“Cucù!”

“Ritornerai a casa col naso rotto!...”

“Cucù!”

“Ora il cucù te lo darò io!” gridò il più ardito di quei monelli.⁹

Il canto vero e proprio compare qua e là nel libro a sottolineare precisamente alcune situazioni di disagio vissute da personaggi adulti. Mastro Ciliegia, che voleva allontanare la paura distraendosi da quella vocina che si ribellava alla sua ascia «si provò a canterellare per farsi coraggio». «Canterellava tra i denti» l’omino carrettiere che di notte portava i bambini nel Paese dei Balocchi. La situazione descritta da Collodi è molto drammatica. Sul carro zeppo di fanciulli in cui anche Lucignolo russa sonoramente, Pinocchio è l’unico sveglio e in grado di sentire i lamenti e le raccomandazioni del ciuchino parlante. Sembra di sentire il cigolio delle ruote sul selciato che rompono il silenzio della notte e il carrettiere, come doveva essere comune a fine Ottocento, che canta sommessamente, per ammazzare il tempo e anche per commentare la situazione. L’incipit dell’allora famosissima *Te voglio bene assaje*¹⁰ è perfetto: «Tutti la notte dormono/ma io non dormo mai». Beati coloro che dormono, ma come sono stolti a fidarsi di uno come lui! Totalmente diverso è all’inizio del libro il metaforico canto del Grillo parlante, ovvero quel predicare giudizioso e monotono che Pinocchio mette a tacere: «Canta pure, Grillo mio, come ti pare e piace: ma io so che domani, all’alba, voglio andarmene di qui».

Il canto dei ragazzi, d’altra parte, partecipa anch’esso al fragore insopportabile del Paese dei Balocchi, insieme ai mille altri suoni dell’infanzia sguaiata e “canzonante”:

Chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, [...], chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l’ovo; insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi.¹¹

⁹ *Le avventure di Pinocchio*, cap. XXVIII.

¹⁰ Sulla genesi di *Te voglio bene assaje* si veda Di Mauro, 2010: 131-151.

¹¹ *Le avventure di Pinocchio*, cap. XXXI.

II. NEL TEATRO DI MANGIAFUOCO:

PINOCCHIO ALLA RIBALTA, NELLE SCENEGGIATURE CINEMATOGRAFICHE

Il teatrino delle marionette di Mangiafuoco nel cap. XI è il luogo più “musicale” del libro di Collodi: «gli parve di sentire in lontananza una musica di pifferi e colpi di grancassa: pì-pì-pì, pì-pì-pì. Zum, zum, zum, zum». Quei suoni sono un irresistibile richiamo per Pinocchio e totalmente surreale è il momento in cui gli altri burattini lo riconoscono come fosse un personaggio della loro “compagnia drammatico-vegetale” e lo accolgono creando un chiasso disordinato sul palco. Per tacitare le lamentele del pubblico Mangiafuoco interviene a ripristinare l’ordine, ovvero il prosieguo della “commedia”. Solo di notte, dopo che Pinocchio e Arlecchino avranno scampato il pericolo di diventare legna da ardere, Collodi dice che i burattini «corsero tutti sul palcoscenico e, accesi i lumi e i lampadari come in serata di gala, cominciarono a saltare e ballare. Era l’alba e ballavano sempre». Era ovvio che questa scena di teatro e musica avrebbe attirato l’interesse degli sceneggiatori futuri che l’hanno reinterpreta e valorizzata. Nella sua riscrittura in russo della vicenda di Pinocchio *La piccola chiave d’oro - o le avventure di Buratino* del 1936, Aleksej Tolstoj inserisce una canzoncina da ballo, che definisce il canto dell’uccellino danzante, che tutte le marionette cantano stringendosi intorno a Pinocchio. Il momento sarà valorizzato nelle realizzazioni sceniche della vicenda¹².

Nel 1940 è uscito il film musicale di Walt Disney¹³, che contiene *I’ve Got No Strings*, l’unica canzone che Pinocchio in persona interpreta nel film proprio sulla ribalta del teatrino del Mangiafuoco americano che, a differenza dell’originale, fiuta l’affare e inserisce Pinocchio nel suo cast. Il testo è perfettamente in linea con l’idea della modernità democratica americana, in cui l’individuo può disporre liberamente della sua vita: il burattino, a differenza dei suoi amici, è ormai senza fili, anche se i suoi movimenti goffi e ingenui finiscono comunque per dimostrare la debolezza insita nella sua diversità.

I’ve got no strings to hold me down
 To make me fret, or make me frown
 I had strings but now I’m free
 There are no strings on me
 Hi-ho the merry go

¹² Tolstoj, 1981: 28. La versione cinematografica di Aleksandr Lukič Ptuško del 1939 è in gran parte incentrata sul teatro ambulante di Carabas-Mangiafuoco che nelle prime scene arriva in gran parata nella città di Pinocchio; per poter entrare nel teatro il burattino si offre di far parte dello spettacolo, per sostituire Pierrot come suonatore di flauto, e da lì comincia la complessa avventura che porterà lui e altre marionette, grazie alla chiave d’oro, ad avere la meglio sul burattinaio. Nel gran finale Pinocchio e le marionette trionfanti intonano il *leit motiv* del film, un’aria all’italiana del suonatore di organino con la quale il film si apre: www.youtube.com/watch?v=7P2RuKhBTys&list=PLaVercZoOg7fnQj64pmnBbOGfO8nkM2oD&index=7 (ultimo accesso: 10 marzo 2024). Nel 1959 la casa di produzione di cartoni animati sovietica Soyuzmul’tfil’m produsse una versione cinematografica nella quale Pinocchio si aggiunge al canto e alla danza delle marionette pur se solo brevemente in quanto viene subito acciuffato dal burattinaio: <https://animacionparaadultos.es/1959-las-aventuras-de-pinocho-priklyucheniya-buratino> (ultimo accesso: 10 marzo 2024).

¹³ Il film vinse l’Oscar per la colonna sonora, scritta da Leight Harline e Paul Smith, e per la migliore canzone *When You Wish Upon a Star*, interpretata dal grillo parlante fin dai titoli di testa, composta da Herline su testo di Ned Washington.

That's the only way to be
I want the world to know
Nothing ever worries me.

Pur se il volume non dedica una attenzione particolare a Pinocchio, trovo calzante per la comprensione del film di Disney e in particolare di *I've Got No Strings* quanto George Rodosthenous afferma nella sua introduzione a *The Disney Musical on Stage and Screen*:

This short introduction will establish three main frameworks for reading the Disney musicals in its stage and film incarnations. I will suggest that we revisit musicals not only as popular entertainment (Dyer, Taylor) or as globalized commercial products (Savran, Rebellato), but firstly as a political tool for enhancing our understanding of race, sexuality and gender, secondly as an educational tool for younger children and thirdly as a place for artistic innovation.¹⁴

L'arrangiamento e la coreografia contengono convenzioni tipiche del teatro di Broadway: il protagonista ha il suo momento musicale, mentre le marionette del corpo di ballo intervengono in ricche coreografie con ambientazioni e sonorità tipiche di vari paesi (Olanda, Francia, Russia), cantando per il burattino senza fili che afferma di voler girare il mondo.

Nel numero di Pinocchio è invece ben evidente il timbro legnoso dello xilofono che lo caratterizza. Le sonorità di questo come di altri idiofoni di legno sono infatti un topos sonoro ricorrente nelle canzoni pinocchiesche soprattutto nel primo Novecento, assieme a fischi e altri elementi rumoristici. A proposito di *I've Got No Strings*, James Bohn in *Music in Disney's Animated Features*¹⁵ sottolinea soprattutto l'uso del cosiddetto *Mickey Mousing* nella resa onomatopeica dei movimenti del burattino proprio grazie ai ritmi e timbri strumentali inseriti nell'accompagnamento.

La versione italiana che conosciamo meglio è quella del film che, doppiato in italiano (canzoni comprese), uscì nel nostro Paese nel 1947¹⁶. L'incipit è una traduzione letterale dall'inglese, "Io non ho fili", mentre nel ritornello il burattino esplode in: «Viva la libertà, / muovo gambe mani e piè».

Va ricordato che l'Italia usciva dalla guerra di liberazione e che nell'anno precedente c'erano state le prime votazioni a suffragio veramente universale, donne comprese, per il Referendum monarchia-Repubblica e l'elezione dell'Assemblea costituente: la libertà era nell'aria. Esiste però una versione precedente della canzone in italiano, in quanto i preparativi per il doppiaggio del film erano stati avviati già prima della guerra e con essi l'adattamento delle canzoni. Nel 1940 quindi era stata pubblicata una *Fantasia su temi del film Pinocchio* che conteneva tre canzoni interpretate da Giacomo Osella (Geppetto nella versione

¹⁴ Rodosthenous, 2017: 11.

¹⁵ Bohn, 2017 analizza le partiture di diverse canzoni contenute nei film di Disney e nel capitolo 4 dedicato a Pinocchio l'autore evidenzia gli spunti che dai temi e gli arrangiamenti delle canzoni sono poi confluiti nell'intera colonna sonora in quanto *leit motiv* o icone sonore. In particolare la sua attenzione si ferma su *When You Wish Upon a Star*.

¹⁶ Il testo era riadattato in italiano dal traduttore Alberto Liberati e da Roberto De Leonardis, che è stato adattatore di molte canzoni di film Disney con lo pseudonimo Pertitas. Nel remake del 2022 mantiene lo stesso testo, ma è riarrangiata.

italiana di *Little Wooden Head*), Alberto Rabagliati nel famoso tema del Grillo e Isa Bellini come Pinocchio. *I've Got No Strings* ha un testo diverso da quello del 1947¹⁷. Il burattino, in periodo ancora fascista, è certo felice di essere senza padrone e lunghi fili, ma nel ritornello non compare la parola libertà: «Appeso ai lunghi fil / Io non devo dondolar».

Come il film di Disney, nel 1947 uscì *Le avventure di Pinocchio* di Gianetto Guardone. Le musiche di Sandro Cicognini¹⁸, adatte al tono di fiaba del film, prendono spunto dai movimenti melodici semplici dei canti infantili. Il compositore è particolarmente rispettoso delle descrizioni sonore di Collodi. I “pifferi” e “grancasse” del teatro di Mangiafuoco entrano teatralmente in scena come irresistibile tentazione e al momento del riconoscimento di Pinocchio tra il pubblico le marionette montano veramente una gran gazzarra senza cantare canzoni, e coerentemente anche Pinocchio non si esibisce in alcun modo.

La storia di Pinocchio al cinema continua feconda fino al XXI secolo, con i film di Roberto Benigni nel 2002, di Matteo Garrone nel 2019, con colonne sonore rispettivamente di Nicola Piovani e Dario Marianelli, e quello in *stop-motion* di Guillermo del Toro nel 2022 con le musiche di Alexandre Desplat. I due film italiani seguono la tradizione di attenersi maggiormente al testo di Collodi. Ovviamente esemplare è la gazzarra delle marionette che portano in trionfo Pinocchio-Benigni al suono del tema circense di Piovani. Gigi Proietti, che è Mangiafuoco nel film di Garrone, in un'intervista descrisse il suo personaggio come un timido, solo, che si commuove davanti al burattino-umano e alla domanda del giornalista che gli chiedeva se avesse trovato affinità tra la sua esperienza di capocomico e quella di Mangiafuoco, rise e dopo una battuta («lo gli attori li pago, lui i burattini no») disse che non era possibile fare paragoni, in quanto la scena era metaforica, come tutto in Pinocchio¹⁹. Del Toro invece segue lo stile disneyano del film musicale e infarcisce la storia di canzoni, interpretate dai vari personaggi, Pinocchio incluso. La trama si discosta notevolmente dall'opera originale intrecciandosi con episodi della storia italiana. Nella scena del teatro, gestito dal Conte Volpe (un Mangiafuoco ancor più affarista), il regista spagnolo sposa ed enfatizza l'idea degli sceneggiatori della Disney. L'esperienza di Pinocchio come showman è ancor più importante nella vicenda. Il burattino viene scritturato dal perfido impresario che spera con lui di migliorare i suoi affari. Pinocchio, inquadrato dal backstage come una star al suo ingresso in scena, canta *My Bubblegum*, un pezzo di virtuosismo canoro. Contiene qualche fugace citazione della precedente disneyana come la coreografia di altre marionette ballerine, pur se chiaramente inanimate, e la strofa finale ricorda la sua condizione di ometto senza fili:

My gum, my gum, I pop my bubblegum
What a treat, I'm standing on my feet
I'm free as the wind, no, I'm flying.

¹⁷ *Fantasia su temi del film Pinocchio*, interpreti Isa Bellini, Alberto Rabagliati, Anita Osella, Disco 78 giri, Cetra IT 830, Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza. Una versione del disco (Alberto Rabagliati, *Fantasia dal film Pinocchio*) è consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=r5aoh6kCD3E (ultimo accesso: 25 ottobre 2023).

¹⁸ Cicognini era già affermato per le sue collaborazioni con Blasetti e perché l'anno precedente aveva scritto la colonna sonora per *Sciusià* di Vittorio De Sica.

¹⁹ *Gigi Proietti è Mangiafuoco nel film di Garrone*, intervista di Alvaro Moretti per “Il Messaggero”, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=V1FZEG470ic (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

Il burattino però qui si rivolge direttamente al padre, con il quale in questo film ha un rapporto più conflittuale e complesso, rispetto al modello ottocentesco di Collodi:

Popping, popping, topping, gumming
Your son, your son is happy to have
Fun.

Il Pinocchio di Del Toro canta anche altre canzoni: *Fatherland March*, un canto militare inneggiante all'Italia e al Duce, e *Ciao Papà* (pronunciato "papa"), che in italiano diventa *Ciao babbo* (pronunciato "babbò") che è invece una canzone tenerissima. Firmata dallo stesso Del Toro con Roeben Katz, è interamente dedicata a Geppetto, il padre da cui il burattino fatica a farsi veramente accettare per quel che è. Ne è stato tratto un video messo a disposizione da Netflix in rete con liriche nelle diverse lingue a uso anche didattico e familiare²⁰.

III. PER BAMBINI E PER ADULTI: LE CANZONI SU PINOCCHIO DALLA STRADA AL DISCO, ALLA TELEVISIONE

III.1. L'EPOCA DELLO SWING

Nei primi decenni del Novecento a Pinocchio erano dedicate alcune canzoni per adulti soprattutto da ballo, in cui il burattino veniva coinvolto in vicende amorose. La fiaba di Collodi è infatti anche metafora del processo di crescita e del passaggio dallo status infantile a quello adolescenziale²¹. Nel mondo del varietà dunque non sono mancate canzoni che, cogliendo questa lettura della fiaba, raccontavano solleticanti esperienze amorose di un Pinocchio non più fanciullo. Una coppia di già noti scrittori di canzoni, Alberto Simeoni e Alvaro Ferrante de Torres, adattò un testo italiano a *Pinocchio* di José Padilla Sánchez²², nel quale la vita tranquilla dell'innocente burattino viene turbata da un «maligno folletto» che gli porta «al cospetto» una bambola²³. Pinocchio perde così la pace e il sorriso dopo aver conosciuto «la donna e l'amor». Un foxtrot intitolato *Pinocchio* fu scritto da Mario Mariotti e Luciano Ramo per il Carnevale 1934: una canzone divertente da ballare sul ritmo della più nota danza moderna arrivata dagli Stati Uniti²⁴.

Negli anni Quaranta sono soprattutto i musicisti attivi nello swing italiano a raccogliere lo stimolo della fiaba, intanto tornata in voga grazie anche al film Disney. Oltre la già citata *Fantasia dal film Pinocchio*, nel 1940 Ernesto Bonino insieme al

²⁰ *Cantiamo la Colonna sonora di Pinocchio di Guillermo Del Toro*, Netflix doposcuola, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=HdMmAPLFFNw (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

²¹ Molte sono le interpretazioni della fiaba come romanzo di crescita, sia in ambito pedagogico che psicologico e psicoanalitico. Tra i primi pedagogisti a trattare di Pinocchio ricordiamo Volpicelli, 1967.

²² Compositore spagnolo, molto noto anche in Italia per le sue *zarzuelas*.

²³ Il testo della canzone è in «Cinema, Teatro», n. 6, 1930: 16.

²⁴ *Pinocchio. Fox-trot*, parole di Luciano Ramo, Musica di Mario Mariotti, Canzone ufficiale del veglione dei giornalisti di Milano. Carnevale 1934, Edizioni Carish, Milano.

Trio Lescano incide *Pinocchio e la bambola*, con l'orchestra Barzizza²⁵. In questo caso il Pinocchio giocattolo è impegnato ad amoreggiare con una "bambolina di caucciù" e il testo ha un sapore piccante con chiari doppi sensi erotici²⁶. Nel 1941 un'altra canzone intitolata *Pinocchio* è cantata da Natalino Otto, accompagnata dall'orchestra di Alberto Semprini. Virtuosistici assoli di chitarra e una ricerca timbrica di effetti rumoristici richiamano le sonorità ticchettanti e cigolanti della marionetta²⁷. Non manca, anche in questo caso, un riferimento al naso del burattino bugiardo che si allunga a dismisura. Il testo gioca con onomatopее e parole sonore: «quanto chiasso fai, quando a spasso vai, fan le tue gambe di legno tic tac, mentre i piedi battono così, tric trac!». Alla raccomandazione sussurrata in un breve ponte: «Studia studia, non cantar, non hai altro da imparar [...] vuoi piantarla di fischiare», segue la ripetizione dell'intero refrain che si conclude con «cigoli, balli saltelli qua e là, con il ritmo della giocondità». È lo spirito giocoso della nuova musica venuta da oltreoceano che in questa canzone trova un simbolo nel burattino leggero, scanzonato e dalle sonorità rumorose, così come chiassosi apparivano il jazz e le altre musiche nordamericane a chi, ancora, ne criticava la timbrica innovativa.

III.2. PINOCCHIO PATRIMONIALIZZATO

«Alla larga, alla stretta, Pinocchietto in bicicletta». Questo è un esempio di canto-gioco, e moltissime sono le filastrocche, canzoncine e canzoni dedicate a Pinocchio, rivolte direttamente ai bambini.

Nel 1953 viene inaugurato il primo monumento a Pinocchio vicino Collodi²⁸. Una *Ballata per Pinocchio* fu scritta per l'occasione da Alfredo Incerpi, un autore che in quel periodo scriveva musiche per il Carnevale di Viareggio. Fu registrata con l'Orchestra di Cinico Angelini da Nilla Pizzi, allora all'apice della carriera dopo le vittorie al neonato Festival di Sanremo²⁹. È una marcetta gioiosa, introdotta e accompagnata da una marimba. Il testo celebra l'evento che darà imperitura fama al burattino che tanta fortuna ha avuto nel mondo: «Nei pressi di Collodi, nel bel giardino in fiore, eterno un monumento al buon Pinocchio sorgerà», «La sua storia rallegrò tutti i bambini d'ogni paese; il suo nome valicò monti, deserti, fiumi ed il mar». Si rivolge soprattutto ai bambini, e un coretto di voci bianche interviene nel ritornello, una consuetudine che è tornata anche in canzoni pinocchiesche successive, inneggiando: «Evviva Pinocchio. Dindididin babum». Una citazione disneyana introduce il brano, il *Bibbidi-Bobbidi-Bu* della famosa canzone della fatina svagata di *Cenerentola* (uscito nel 1950), accennata sia dalla marimba sia dalla cantante stessa.

²⁵ *Pinocchio e la bambola*, di Piero Cassano, Mario Valabrega, int. Ernesto Bonino, Trio Lescano, Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza, disco 78 giri, Cetra IT930.

²⁶ Le bambole di caucciù erano diffuse dagli anni Venti. Sul pupazzo di Pinocchio si veda Sessa, 2003.

²⁷ *Pinocchio*, Mauro Castiglioni, Alvaro Romero, int. Natalino Otto, Orchestra Ritmico-melodica diretta da Alberio Semprini, disco 78 giri, Fonit 8631, consultabile anche al seguente link: www.ildiscobolo.net/public/SCHUDE%20CANZONI/Pinocchio%20NATALINO%20OTTO.htm (ultimo accesso: 28 ottobre 2023).

²⁸ L'opera fu realizzata dallo scultore Emilio Greco, «Domenica del Corriere», n. 52, 1953.

²⁹ *Ballata a Pinocchio*, Alfredo Incerpi, int. Nilla Pizzi, Orchestra diretta da Cinico Angelini, disco 78 giri, Cetra DC5677.

Pochi anni dopo, nel settembre 1959, in occasione del Salone del Bambino nel Palazzo dell'Arte di Milano, ci fu la prima edizione del Festival dello Zecchino d'Oro, "concorso nazionale di canzoni per bambini"³⁰. Era la prima edizione della fortunata gara che si ripete da allora ogni anno e che era interamente dedicata alla rievocazione e celebrazione di Pinocchio, con appuntamenti quali Pomeriggio al campo dei miracoli, Pomeriggio della Volpe e il Gatto, con i pupazzi di Maria Perego (l'ideatrice e animatrice del famoso Topo Gigio) e Cino Tortorella come presentatore³¹. Il nome della manifestazione infatti prese spunto proprio dagli zecchini regalati a Pinocchio da Mangiafuoco. Vinse una canzone intitolata *Quartetto* che non ebbe molto successo, a differenza di *Lettera a Pinocchio*, che fu interpretata da Loredana Taccani³² ma è ricordata da molti italiani con l'incipit "Carissimo Pinocchio" e nell'interpretazione di Jonny Dorelli. L'autore, Mario Panzeri, paroliere di fama e di mestiere per grandi canzoni romantiche, era specializzato anche in canzoni giocose, amate dai bambini, ma che si prestavano a una doppia interpretazione a sfondo politico (*Maramao perché sei morto, Papaveri e papere*)³³. In *Lettera a Pinocchio* prevalse di più la sua vena sentimentale. La canzone ha una melodia cantabile e delicata da ninnananna (un carillon apre l'introduzione), versi malinconici e nostalgici («amico dei giorni più lieti [...] / Dove sei? Ti vorrei veder / del tuo mondo vorrei saper / forse babbo Geppetto è con te?»). Era sicuramente più adatta all'interpretazione di un adulto e la voce da *crooner* di Jonny Dorelli, vellutata e rassicurante, la rese struggente. L'Italia agraria e minuta di Pinocchio negli anni Cinquanta non esisteva più se non nella memoria di chi c'era "allor", magari bambino. Un po' come altre canzoni di Panzeri (*Grazie dei fior*, per esempio), *Lettera a Pinocchio* sembra voler fare i conti con un passato pre-moderno, che, non senza contraddizioni, gli italiani si erano lasciati alle spalle.

La canzone suona così come "di casa nostra", mettendo da parte l'esperienza disneyana e lo swing e il suo tono nostalgico, introduce una nuova sfumatura di significato nella relazione tra Pinocchio e mondo adulto, dopo quella paternalistica, o quella erotica.

III.3. PINOCCHIO NELLE SIGLE TELEVISIVE

Negli anni Sessanta Pinocchio entrò nella serie di dischi Moviton, che abbinati a un prassinoscopio consentivano di vedere un'animazione mentre si ascoltava il brano sul giradischi³⁴. *Pinocchio va e Pinocchio e il somaro* sono due dei titoli cantati da Guidone (Guido Crapanzano), uno dei primi cantanti di rock and roll, partecipe anche del Clan Celentano. Per i bambini era una prima occasione per

³⁰ La manifestazione si era svolta tra il 24 e 26 settembre 1959, era patrocinata da un'associazione di scrittori e illustratori per ragazzi, dal locale Ente Provinciale per il Turismo e dall'associazione dei fabbricanti di giocattoli.

³¹ «Radiocorriere TV», fascicolo 38, 1959.

³² Successivamente ha pubblicato alcuni dischi, a differenza della Guarcilena che non ha continuato la carriera di cantante. Un'altra canzone in gara prendeva ispirazione da Pinocchio, *Capelli turchini*, di Umberto Cungi, cantata da Rino Zerilli dedicata alla fata "sorellina e mamma d'ognun".

³³ Panzeri era stato anche traduttore delle canzoni di *Biancaneve* di Walt Disney.

³⁴ Il sistema era chiamato "moviton", le canzoni erano incise su dischi morbidi a 78 giri (in questo caso l'etichetta era Mamil MBM) inseriti in un cofanetto che conteneva anche il prassinoscopio. I cantanti erano accompagnati dall'Orchestra Aldo Pagani.

veder animarsi Pinocchio tra le pareti di casa, accompagnato dal più recente ritmo giunto dall'America.

Nel frattempo era anche arrivata la televisione con spettacoli di intrattenimento per la famiglia e sceneggiati, molto popolari anche per i ragazzi. Al cinema nel 1971 uscì un nuovo lungometraggio animato, *Un burattino di nome Pinocchio* di Giuliano Cenci, che volutamente si contrapponeva a Disney con una versione ben più aderente alla trama e allo spirito del libro di Collodi. La colonna sonora comprendeva una canzone che accompagnava i titoli del film scritta, insieme a Vito Tommaso, da Renato Rascel. Cantante, attore, autore anche lui di vecchia scuola come Panzeri, con la sua comicità surreale era diventato popolarissimo in TV tra grandi e bambini. Nel ritornello canta «Sono un burattino chiamato Pinocchio / mi stanco perfino a chiudere un occhio» e il suo Pinocchio è un "discolo" con il cuore tenero. In quel periodo Rascel era protagonista di uno sceneggiato televisivo per ragazzi *Le avventure di Padre Brown*. Musicalmente la sigla dello sceneggiato, anch'essa scritta e interpretata dallo stesso Rascel, e quella del film dedicato a Pinocchio sono simili e in linea con lo stile pop utilizzato nelle commedie musicali italiane dell'epoca, dominato in Italia da Garinei e Giovannini.

Pinocchio arrivò negli anni Ottanta sulle prime TV private con la serie *Le nuove avventure di Pinocchio*, versione doppiata in italiano di un cartone animato giapponese³⁵. Aveva una sigla giocosa *Pinocchio, perché no?* cantata da Stefano Bersola che si rivolgeva direttamente al personaggio protagonista tratteggiandone le caratteristiche così come era in voga nelle sigle delle serie di cartoni animati destinate ai bambini in quel periodo: «Naso di legno, cuore di stagno, burattino / quando diventerai un bimbo come noi?». Su YouTube sono in molti i bambini di allora che ricordano con affetto questa sigla.

Ma il più noto e amato Pinocchio televisivo è ancora oggi quello del film a puntate di Luigi Comencini. *Le avventure di Pinocchio* andate in onda nel 1972, oltre alla qualità della sceneggiatura, della regia, del cast, avevano anche un'eccellente colonna sonora realizzata da Fiorenzo Carpi, in grado di sottolineare l'atmosfera sospesa della fiaba, così ambigua a causa della sua sintesi tra la fantasia e il realismo che le conferisce una storicità da vicenda popolare³⁶. Carpi si era formato nella scuola compositiva del Conservatorio di Milano con Giorgio Ghedini. Le sue musiche di scena per il Piccolo di Milano, in particolare per Giorgio Strehler, e le sue colonne sonore sono ricche di colori e belle orchestrazioni, risultato anche di influssi da musiche di vario stile (folkloriche, jazzistiche ecc.) ben filtrati attraverso uno linguaggio personale in grado di renderli tasselli dell'azione drammaturgica³⁷. Per il Pinocchio di Comencini, che è ben calato nella realtà popolare italiana, Carpi fece ben poco ricorso alle influenze americane così evidenti nelle canzoni di cui abbiamo parlato finora. Tra i precedenti della sua colonna sonora va ricordata forse *Pinocchio. Avventure burlesche* di Renzo Rinaldo Bossi, anche lui docente al Conservatorio

³⁵ La prima versione della serie, iniziata nel 1972, era della Tatsunoko.

³⁶ Per una versione discografica: Fiorenzo Carpi, *Le avventure di Pinocchio*, orchestra diretta da Bruno Nicolai, CD Cam p2000 (ripresa dall'originale LP del 1972).

³⁷ Sul ruolo drammaturgico delle musiche di scena di Fiorenzo Carpi si veda Verga, 2010: 73-119.

di Milano, che nella ritmica e nel timbro utilizza alcuni stereotipi pinocchieschi³⁸. I temi di Carpi, come afferma Maurizio Agamennone, sono «scolpiti, incisivi e efficacissimi, restano profondamente accolti nella memoria già alla prima esposizione»³⁹. Hanno un sapore antico con sonorità acustiche e timbri di strumenti poveri. Le armonie semplici e l'uso prevalente del modo minore con melodie talvolta prive di sensibile, come in *Con malinconia, da Geppetto*, diffondono nel film un senso di incompiuta dolcezza. Il tema di *Lucignolo* che accompagnava i titoli di testa è suonato con l'armonica a bocca con un accompagnamento di chitarra acustica, la famosissima *Birichinata*, dei titoli di coda, con tastiere che rievocano i pianini meccanici da strada e il flauto dritto.

Le due sigle sono state rieseguite in molti adattamenti, anche a uso scolastico, insieme al tema di *Geppetto* che Carpi usò per la canzone interpretata da Nino Manfredi come sigla di chiusura dell'ultima puntata, dopo che nelle ultime scene Pinocchio era diventato finalmente bambino. Nella canzone *Geppetto* torna a parlare dei primi momenti della storia ovvero della creazione del figlio-burattino, creando così una congiunzione ad anello tra la fine e l'inizio della vicenda. La malinconia di *Geppetto* è non solo quella di un padre, ma più generalmente (ancora una volta) di un adulto che si relaziona con Pinocchio, quello di legno, non quello umano. La canzone ha una forma AABA. Nel primo *chorus*, in pochi versi ottonari molto ben calibrati viene tratteggiata la solitudine sconsolante della vecchiaia inaridita ma al contempo prodiga e avida di affetto: «Come è triste l'uomo solo / che si guarda nello specchio / ogni giorno un po' più vecchio / che non sa con chi parlare / passa giorno dopo giorno / senza avere, senza dare / quando il giorno si fa scuro / resta solo una candela / ed un'ombra sopra il muro». La costruzione del burattino è dunque un espediente «per avere l'illusione d'esser padre d'un bambino». La sua valutazione di questa esperienza paterna arriva nel ponte della canzone (B) ed è di umore contrastante: «Com'è stato lo sapete / è la storia di Pinocchio / naso lungo e capo tondo / che va in giro per il mondo / che pretende di pensare / e su tutto ragionare», e di fronte a questo figlio *Geppetto* non sa che fare perché «non è facile educare». Come tanti adulti di fronte alla gioventù ribelle dell'epoca sessantottina conclude dicendoci «in confidenza / che com'è non mi dispiace». È una interpretazione di Pinocchio come bambino ribelle ma contemporaneamente perspicace e capace di stare al mondo, che caratterizza del resto il film di Comencini.

³⁸ Renzo Rinaldo Bossi, *Pinocchio. Avventure burlesche*, op. 29 per orchestra, F. Bongiovanni Editore, Bologna 1928. Nella riduzione per pianoforte interpretata da Bruno Canino è consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=9i7PInQrphE (ultimo accesso: 4 novembre 2023). Per un elenco di composizioni strumentali o vocali ispirate a Pinocchio si veda Paola Lenzi, 2004. Vorrei ricordare anche la *comédie instrumentale* di Lucia Ronchetti, *Le avventure di Pinocchio* (2019), in cui il protagonista è interpretato da una donna.

³⁹ Agamennone 2018: 22.

III.4. PINOCCHIO E LA CANZONE “D’AUTORE”⁴⁰

Negli anni del lungo Sessantotto, in effetti, Pinocchio poteva ben rappresentare un modello per quelle soluzioni di vita alternative che i movimenti giovanili ipotizzavano. Il burattino disubbidiente perché ribelle alle convenzioni e spinto da una curiosità insaziabile nei confronti della vita risultava molto più vero e innocente del “bravo” bambino ubbidiente in carne e ossa.

In *Ballata di Pinocchio* del 1972, scritta e interpretata da Adriano Celentano, a parlare è appunto il Pinocchio ormai umano e diventato padre a sua volta, che sollecitato dai figlioli inizia a raccontare la sua storia⁴¹. Ora che non ha più il naso di legno può dire tutte le bugie che vuole. La canzone è una ballata in modo minore, simile ad altre di Celentano che la interpreta con la sua voce disincantata. Il brano contiene una lunga sezione recitata. Il Pinocchio-uomo sembra felice del suo corpo che gli schiuderà le porte per tante gioie e «una bella carriera». Ma la sua risata sempre più isterica e amara si tramuta in pianto ricordando l’amore puro della Fata Turchina che è irrimediabilmente perso, mentre avanza il sospetto che la sua vita sia diventata un «pasticcio / anzi... credo sia un “Pastocchio” / che poi fa rima anche con Pinocchio», mentre nel background i bambini ridono per quella parola storpiata da ex burattino. Come afferma Jean Guichard,

La vera libertà era quella del burattino? Sono le stesse domande che si era posto, non molto prima, il film di Comencini. Per Celentano il tempo di Pinocchio è anche il tempo del piacere, del desiderio, della trasgressione, della permanente devianza di un personaggio che rifiuta il modello sociale egemone e inventa mille scappatoie in difesa della propria “anormalità”.⁴²

Nel repertorio dei cantautori italiani le canzoni più famose sono quelle del concept album *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato uscito nel 1977. Guichard conclude il suo breve articolo notando che nel famoso album (primo in classifica nell’anno di uscita) manca una canzone su Geppetto.

Nella riedizione in occasione del quarantennale, Bennato ha ripubblicato con nuovi arrangiamenti il suo disco aggiungendo proprio una canzone su Geppetto, un dixieland in cui si racconta del mastro falegname che andato in pensione e rimasto solo inventa il burattino pieno di destrezza e velocità a cui deve far da padre⁴³. Sembra la storia del Geppetto di Carpi, se non fosse per la musicalità trascinate e totalmente diversa. La nuova versione dell’album è corredata dai video musicali realizzati da Stefano Salvati. Il live della performance del cantante e della band è annunciato da Mangiafuoco in una sala da ballo foscamente illuminata in cui si svolge una festa in maschera, con la partecipazione dei personaggi tratti da Pinocchio⁴⁴. È un ambiente decisamente insano con il quale il

⁴⁰ Per la definizione di canzone d’autore rimando a La Via, 2014 e a quanto fu detto, ed è diventato convenzionale, all’atto della costituzione del club Tenco.

⁴¹ *La ballata di Pinocchio*, Adriano Celentano, disco 45 giri, Clan. BF70022. In questo caso Celentano è non solo interprete ma anche autore sia del testo sia della musica.

⁴² Guichard, 2002: 131.

⁴³ La riedizione del disco, con i nuovi brani accompagnato da un opuscolo e dal DVD *Vita da Rock*, è uscita come allegato a “TV Sorrisi e Canzoni”, 24 novembre 2017. Le nuove canzoni sono *Mastro Geppetto*, *Lucignolo* e *Che comico il grillo parlante* che ha preso il posto di *Tu grillo parlante*.

⁴⁴ Edoardo Bennato, *Mastro Geppetto*, video reperibile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=ayKlitmAVW4 (ultimo accesso: 8 marzo 2024).

cantautore ha voluto ancora una volta rimarcare la sua lettura critica del mondo adulto che si muove intorno a Pinocchio. Nuova è anche *Lucignolo*, il monello che veste i panni di un rapper e organizza rave party. La performance del video è ambientata in uno squallido scenario di periferia.

Gli altri personaggi sono quelli che nel 1977 Bennato aveva già descritto, anche musicalmente, nella sua galleria perversa. L'amara ballata iniziale era dedicata direttamente a Pinocchio che si lamenta della sua nuova condizione di bambino: «È stata tua la colpa / e allora adesso che vuoi? / Volevi diventare come uno di noi / e come rimpiangi quei giorni che eri / un burattino ma senza fili / e invece adesso i fili ce l'hai». *Mangiafuoco* è ovviamente il burattinaio metafora di qualunque dittatore, manipolatore, che «se scopre che i fili non ce l'hai [...] / chiama i suoi gendarmi e ti dichiara pazzo». Un blues ossessivo è *Tu Grillo parlante*, il professorino che «si è laureato / viene, viene, eccolo qua / e adesso sentirete / che predica che ci farà», mentre un'orchestra barocca accompagna *Dotti, medici e sapienti*, parrucconi di vecchia scuola radunati per «parlare, giudicare / valutare e provvedere» intorno al capezzale del "giovane" ribelle. Una chitarra arpeggiata delicatamente introduce la canzone per *La fata*, il prototipo della donna, madre, sposa, sorella, benevola ma in grado anche di incantare e alla fine piegare ai propri voleri il tenero Pinocchio. *In prigione, in prigione* è un rock and roll per il benpensante, innocente e rispettoso delle leggi che si lamenta per essere stato imbrogliato e sfruttato e che alla fine andrà comunque "in prigione". *Il gatto e la volpe*, impresari senza scrupoli, scopritori e sfruttatori di talenti, è forse la canzone più nota del disco; semplice nell'armonia, ha avuto una certa fortuna anche nella didattica scolastica. Il disco si conclude con una nuova ballata delicata e intima, *Quando sarai grande*, la frase che tutti i bambini iscritti «a un gioco grande» che non comprendono si sentono sempre ripetere se fanno domande. È la promessa di un mondo adulto dove si arriverà a fatica studiando e in cui «è tutto scritto, catalogato, ogni segreto, ogni peccato».

A proposito della riedizione dell'album Bennato ha dichiarato in varie interviste che le canzoni sono ancora molto attuali: «Spudoratamente il Gatto e la Volpe sono impegnatissimi ancora. Questi brani ci azzeccano nel 2017, anzi forse i personaggi sono più attuali adesso che nel 1977»⁴⁵.

Nel 2012 è uscito un ulteriore film italiano di animazione, *Pinocchio* di Enzo d'Alò. Le musiche sono di Lucio Dalla che purtroppo non arrivò a vedere l'uscita del film, infatti dedicato alla sua memoria. Nel suo inconfondibile stile è però la canzone dei titoli di coda *Sono pinocchio*, scritta con lui da Roberto Costa e Marco Alemanno, che ha cantato la seconda strofa, mentre la prima è stata incisa dallo stesso Dalla. La canzone, dedicata al burattino, è in realtà un ottimistico inno all'infanzia, quella che anche da adulti potremmo e dovremmo coltivare. La musica è festosa. Pinocchio è un sognatore: «Anche da sveglio io sogno, non importa se sono di legno, io sto meglio di un fiore in vaso, devo solo badare al mio naso». È la fantasia a rendere bugiardo Pinocchio, il giramondo, ma, come canta il coro di bambini nel ritornello, se lo cerchiamo lo troveremo sempre perché è nascosto proprio dentro di noi. Fischiettata, la melodia di questo ritornello introduce e conclude la canzone: un modo decisamente "scanzonato" di tratteggiare musicalmente ancora una volta il celebre burattino.

⁴⁵ Edoardo Bennato, intervista a TG2 Storie del 16 dicembre 2017, consultabile al seguente link: www.youtube.com/watch?v=xBT31UVWmiE (ultimo accesso: 5 novembre 2023).

IV. CONCLUSIONI

Dopo questa parziale rassegna delle canzoni dedicate a Pinocchio non si può che concludere che, come ovvio, la ricchezza di spunti fantastici e la stratificazione di significati del libro di Collodi non solo ha fornito alimento per riflessioni e spinte creative, ma ha accompagnato soprattutto gli italiani, bimbi e adulti, nello scorrere delle loro vite, attualizzandosi e abbinandosi a forme e stili musicali diversi.

Attraverso una prima analisi testuale e musicale, rapida in quanto era necessario valutare in poco spazio un numero considerevole di esempi così da dare almeno una panoramica sufficiente, ho esaminato materiali tratti da varie fonti (il libro di Collodi, alcuni film, video, dischi, siti web). Ho cercato così di evidenziare come le molteplici tipologie della canzone pinocchiesca (filastrocca, canto infantile, canzone da ballo, da musical, per i titoli di testa o coda di film, sigla televisiva, canzone d'autore) abbiano dato vita a una costellazione di significati che lasciano comprendere quale sia stato il rapporto tra i personaggi di Collodi e coloro che hanno fruito la favola nelle molte versioni proposte dai media. Il tema centrale della vicenda, ovvero la metamorfosi individuale che conduce il burattino verso il mondo umano, nelle canzoni è trattato in modo spesso lieve. L'incastro, ottimismo o conflittuale che sia, tra il mondo degli adulti e quello dei bambini vede ricorrente, nelle canzoni forse più che in altre forme espressive, il tema della nostalgia degli adulti verso il mondo infantile.

Affiorano inoltre nelle canzoni altri argomenti, che via via associano il processo di crescita a temi contrastanti: l'amore, la spensieratezza e giocosità, il senso di libertà, la ribellione, il sogno.

Musicalmente le canzoni su Pinocchio hanno seguito l'evolvere dei linguaggi musicali della *popular music* novecentesca, dal *song* americano al foxtrot, allo swing, al rock and roll, al folk, alla ballata d'autore. Soprattutto nei repertori destinati ai bambini prevale l'uso di sonorità giocose e in particolare lignee nella strumentazione e di inserti corali.

A proposito delle canzoni contenute nei film su Pinocchio va sottolineata una differenza tra le produzioni internazionali, in particolare quella disneyana, che ne hanno proposto una versione da musical, e quelle italiane. Questo è evidente soprattutto nella scena del teatro di Mangiafuoco, trattata differentemente dagli autori stranieri e quelli italiani più filologicamente legati alla lettera del testo di Collodi, con la sua ambientazione paesaggistica sonora pre-industriale.

L'articolo resta comunque una prima proposta di classificazione e descrizione del vasto corpus della canzone pinocchiesca, che meriterebbe, come si è detto, ben più ampia trattazione.

Riferimenti
bibliografici

- Agamennone, Maurizio. 2018. *Di quintetti a geometrie variabile*, in *Sul limite e dei transiti: trascrizioni, adattamenti e composizioni originali di Luigi Pecchia per quintetto d'archi con pianoforte, su temi musicali di Astor Piazzolla, Fiorenzo Carpi e Daniele Paris, per il teatro, cinema e televisione, e su motivi della tradizione orale italiana*, LIM, Lucca.
- Altman, Rick. 2001. *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*, in Pamela Robertson Wojcik, Arthur Knight, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham (North Carolina).
- Bohn, James M. 2017. *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*, University Press of Mississippi, Jackson (Mississippi).
- Borgna, Gianni. 1980. *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: 30 anni di costume italiano. Le canzoni, i cantanti, le orchestre, i presentatori, le classifiche di tutti i festival*, Savelli, Roma.
- Campus, Leonardo. 2015. *Non solo canzonette. L'Italia della ricostruzione e del miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Le Monnier, Firenze.
- Di Mauro, Raffaele. 2010. *Canzone napoletana e musica di tradizione orale. Dalla canzone artigiana alla canzone napoletana d'autore*, «Musica e realtà», a. XXI, n. 93, novembre.
- Facci, Serena. 2018. *La musica leggera nell'epoca dei mass media e la canzone d'autore*, in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Facci, Serena; Mosconi, Elena. 2023. *Canzoni per lo schermo. Le origini di una fruttuosa sinergia*, «Immagine», n. 14, luglio-dicembre.
- Facci, Serena; Soddu, Paolo. 2011. *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.
- Guichard, Jean. 2002. *Il pinocchio cantato. Canzoni per un burattino*, in Giorgio Cusatelli (a cura di), *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando, Roma.
- La Via, Stefano. 2014. *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in Enrico Careri, Giorgio Ruberti (a cura di), *Le forme della canzone*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», vol. 4.
- Lenzi, Paola. 2004. *Musica e fiaba. Percorsi e proposte didattiche*, ETS, Pisa.
- Prato, Paolo. 2010. *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Donzelli, Roma.
- Sessa, Maurizio. 2003. *Pinocchio balocco. Cent'anni del burattino fra artigianato e industria del giocattolo*, ETS, Pisa.
- Sibilla, Gianni. 2003. *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- Tolstoj, Aleksej. 1981. *Il compagno Pinocchio. Un Burattino inedito dalla favola di Collodi*, a cura di Luigi Garzone, Union printing, Viterbo.
- Tomatis, Jacopo. 2019. *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.

Tomatis, Jacopo. 2021. *Il secolo breve della canzone. La coscienza culturale della popular music attraverso i mass media*, in Andrea Estero, Guido Salvetti (a cura di), *La cultura musicale degli italiani*, Angelo Guerini e Associati, Milano.

Robertson Wojcik, Pamela; Knight, Arthur. 2001. *Ouverture*, in *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Rodosthenous, George (ed.). 2017. *The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from 'Snow white' to 'Frozen'*, Bloomsbury, London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney.

Verga, Davide. 2010. *Il grazioso e umano di Fiorenzo Carpi: appunti sulle musiche di scena per l'Arlecchino servitore di due padroni*, «Stratagemmi», n. 15, ottobre.

Volpicelli, Luigi. 1967. *La verità su Pinocchio. Con saggio sul cuore e altri scritti sulla letteratura infantile*, Armando, Roma.