

# 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

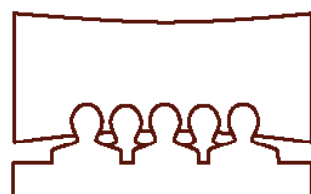
**MARIO PANZERI**

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



# UN BURATTINO ELASTICO FRA ILLUSTRAZIONE E ANIMAZIONE. IL CORPO DI PINOCCHIO NELLE PRATICHE ARTISTICHE DI GIANLUIGI TOCCAFONDO

*Giacomo Ravesi (Università Roma Tre)*

**AN ELASTIC PUPPET BETWEEN ILLUSTRATION AND ANIMATION.**

**THE BODY OF PINOCCHIO IN THE ARTISTIC PRACTICES OF GIANLUIGI TOCCAFONDO**

*The essay investigates the representation of Pinocchio in Gianluigi Toccafondo's artistic practices, mainly analyzing the figurative motifs. Collodi's puppet is, indeed, explicitly at the center of several works by Toccafondo, which are interested in painting, illustration and animated cinema. Using his distinctive visual style, Toccafondo contaminates drawings and animations with cinematographic references. This is how the puppet takes the form of Totò while the Cat and the Fox take those of Laurel and Hardy. Through the analysis of the representation of Pinocchio's body, the essay wants to capture and interpret a significant update of the symbolic elements inherent in the imaginary of Pinocchio in contemporary age.*

**KEYWORDS**

Gianluigi Toccafondo; Pinocchio; Artist's animation; Body; Cinema and Painting.

**DOI**

10.54103/2532-2486/21314

## I. C'ERA UNA VOLTA UN PEZZO DI LEGNO

Ho iniziato a disegnare molto presto. Mio padre mi ha sempre dato tutti gli strumenti per lavorare, carta, colori, creta. Passavo intere giornate nel suo laboratorio di ceramiche a Gabicce Mare, cittadina balneare sul Mare Adriatico, affollata d'estate e deserta in inverno. I ceramisti partono da un semplice pezzo di creta, iniziano a modellarlo facendo girare il tornio, finché quel pezzetto non prende forma. All'inizio è niente e alla fine è un vaso che sta su da solo. Ma è in mezzo a questa lavorazione che succede di tutto. Il babbo faceva delle ceramiche non finite, le lasciava storte. Aveva un'idea iniziale e poi si lasciava trasportare dal movimento. Quell'odore di umido, di terra, lo star vicino al forno, la cottura, il colore che si dà una volta sopra la terracotta e poi si cuoce un'altra volta, si ossida e vibra sempre...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Toccafondo, 2007: s.i.p.

Può apparire solo una suggestione ma questo ricordo d'infanzia dell'artista san-marinese, Gianluigi Toccafondo, sembra quasi intessere un legame sottile ma innato con le atmosfere e le vicende del noto burattino della letteratura italiana: la bottega artigianale, la relazione con la figura paterna, l'educazione e la trasmissione del sapere, il forgiare la materia, gli oggetti che prendono vita. Se si aggiunge inoltre che l'artista ha anche dichiarato che «*Pinocchio* era la storia con cui facevo i pupazzi di creta da piccolo con mio padre»<sup>2</sup>: la filiazione metaforica e personale sembra ancora più pertinente.

Il falegname e il ceramista, lo scalpello e il tornio, l'artigianato e la pittura animata: nell'ottica di Toccafondo sembrano essere figure e tecniche differenti che rispondono però a una comune sensibilità estetica e creativa. Riflettendo sulla fluidità delle forme rappresentative nei suoi lavori, Sabrina Perucca osserva, infatti, che «lo affascina il procedimento stesso della creazione artistica, il tornio gli fa vedere una forma che muta in continuazione sotto le mani dell'artista»<sup>3</sup>. E ancora rinsaldando, una volta di più, la relazione con gli immaginari di Pinocchio: «le creature di Toccafondo hanno tutti braccia, gambe, nasi e orecchie troppo lunghi per essere contenuti in un quadrato dipinto»<sup>4</sup>.

Nelle pratiche artistiche di Gianluigi Toccafondo è dunque possibile individuare un'attinenza tematica e formale con la rappresentazione del personaggio di Pinocchio che risulta emergere come una costante figurativa tanto nell'ambito dell'illustrazione quanto del suo cinema animato. Tale affinità entra in rapporto perfino con il suo metodo di lavoro basato sulla metamorfosi incessante delle forme e dei sistemi rappresentativi. In questo universo poetico l'attenzione dimostrata dall'artista verso il personaggio di Pinocchio è ricorrente e spesso allusa in numerosi lavori anche quando non dichiaratamente esplicitata. Nell'arte di Toccafondo sono, infatti, i segni figurativi caratteristici dell'immaginario di Pinocchio, come la coda, le orecchie d'asino, i nasi allungati, i corpi distesi e filiformi e, in particolar modo, il motivo narrativo della metamorfosi di un corpo, in equilibrio evolutivo fra l'umano, l'oggettuale e l'animale, a delineare una caratteristica corporeità elastica e spettacolare del personaggio.

A tutt'oggi Gianluigi Toccafondo è un artista affermato e riconosciuto a livello internazionale. Si è formato come pittore presso l'Istituto statale d'arte di Urbino – dove sarà successivamente, seppur per un breve periodo, anche docente – per poi avvicinarsi più distintamente al mondo dell'animazione lavorando dalla metà degli anni Ottanta nello studio milanese Mixfilm di Giancarlo Carloni e Giovanni Mulazzani. Sul finire di quel decennio mette a punto un particolare stile e gusto rappresentativo che diventerà ben presto la sua cifra riconoscibile e che impiegherà liberamente in formati e linguaggi artistici differenti.

Dai corti d'artista alle sigle per festival cinematografici (celeberrima quella per La Biennale di Venezia, 1998) e per programmi televisivi (come *Tunnel*, 1994; *Stracult*, 2000; *Italia Taglia*, 2001). Dalle collaborazioni con il cinema dal vero (i titoli di testa di *Robin Hood*, 2010, Ridley Scott; gli inserti animati per *Le monde à l'envers*, 1998, Rolando Colla; e per *L'invenzione della neve*, 2023, Vittorio Moroni) alle pubblicità (*More Cinema More Europe*, 1992; *Woman Finding Love*, 1993; *Sambuca Molinari*, 1995; *United Arrows*, 1997). Dall'illustrazione (per case editrici come Einaudi, Feltrinelli, Mondadori e Fandango o per riviste culturali

<sup>2</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

<sup>3</sup> Perucca, 2008: 109.

<sup>4</sup> Perucca, 2008: 109.

quali «Lo Straniero», «Internazionale», «Mano», «Abitare», «Telèma») al teatro (i manifesti per le stagioni liriche del Teatro dell'Opera di Roma, 2014-2017; ai disegni e alle scenografie per lo spettacolo *Iliade* di Alessandro Baricco, 2004; ai video, alle scene e ai costumi per *Figaro!* da *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, 2016; e del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, 2017), fino ai video musicali (*Fédération Tunisienne de Football*, 2014 e *Underground Lovers*, 2020 entrambi realizzati per il collettivo C'mon Tigre ma anche l'artwork di *Costellazioni*, 2014, album musicale delle Luci della centrale elettrica).

Si tratta di un orizzonte visivo composito e caleidoscopico, allo stesso tempo, centripeto e centrifugo, dal momento che stessi motivi figurativi si rincorrono e modificano vicendevolmente in illustrazioni, animazioni, quadri, disegni, serigrafie e copertine di libri. È un universo vitale e vitalistico dal baricentro instabile che gli permette di attraversare sistemi artistici, culturali e di consumo eterogenei, conservando e preservando sempre una sua identità poetica complessiva e che lo ha portato, a partire dai primi anni Novanta, anche ad esporre in mostre personali in gallerie e musei italiani e internazionali (Parigi, New York, Tokyo, Marsiglia, Chicago).

Da un punto di vista storiografico la ricerca di Toccafondo è stata inserita all'interno dei dettami della cosiddetta «corrente neopittorica»<sup>5</sup>. Per Pierpaolo De Sanctis è il «il prototipo degli animatori della nuova generazione»<sup>6</sup> che si affermano in Italia negli anni Novanta, divenendone ben presto il punto di riferimento anche a livello internazionale.

In particolar modo, nell'animazione indipendente europea gli anni Novanta rappresentano il vertice di un confronto creativo sempre più serrato fra animazione e arti visive, che si esprime principalmente nella valorizzazione di uno stile figurativo dalla spiccata qualità pittorica. Ne sono esponenti di rilievo: lo svizzero Georges Schwizgebel, l'olandese Michael Dudok De Wit, il greco Yiorgos Sifianos, la francese Florence Mialhe, il tedesco Jochen Kuhn, la russa Irina Evteeva. Pur nell'eterogeneità di pratiche e poetiche rimane comune la volontà di abbracciare una forma figurativa che, dall'estrema stilizzazione al barocchismo, esalta il gesto artigianale e personale dell'artista-animatore intessendo un racconto visivo che perpetua una figurazione poetica, lirica e intimista, in aperto dialogo con le avanguardie e le belle arti<sup>7</sup>. E sarà proprio tale contesto a influenzare tra gli anni Novanta e Duemila lo sviluppo in Italia di una tendenza figurativo-pittorica, che, secondo Bendazzi, rappresenta «l'apporto più originale mai consegnato dall'Italia alla storia dell'animazione»<sup>8</sup>.

Come ben analizzato da Priscilla Mancini nel suo studio sull'argomento<sup>9</sup> il tratto distintivo è il riferimento esplicito a tecniche pittoriche, che si sedimentano in forme stilistiche distintive: la metamorfosi incessante delle forme, la dimensione coreografica dei movimenti, la deformazione delle figurazioni, l'esaltazione dei tratti onirici e sognanti del quotidiano, l'esplorazione del frammento temporale sospeso, la fuga come struttura drammaturgica, l'uso simbolico dei suoni e delle parole. Anche gli orientamenti tematici strutturano formule ricorrenti: la memoria, l'autobiografia, il paesaggio rurale, il viaggio introspettivo, la rifles-

<sup>5</sup> Bendazzi, 2017; Mancini, 2016.

<sup>6</sup> De Sanctis, 2013: 105.

<sup>7</sup> Cfr. Ravesi, 2023: 112-115.

<sup>8</sup> Bendazzi, 2017: 267.

<sup>9</sup> Cfr. Mancini, 2016.

sione esistenziale. Oltre al cronologicamente capofila Toccafondo, tra i nomi di maggior rilievo che rientrano in tale corrente ci sono: Simone Massi, Ursula Ferrara, Roberto Catani, Massimo Ottoni, Claudia Muratori, Magda Guidi, Mara Cerri, Elena Chiesa, Andrea Pierri, Julia Gromskaya. Molti di loro hanno frequentato l'Istituto Statale d'Arte-Scuola del Libro di Urbino, che resta ancor oggi un'istituzione influente nella formazione di nuove generazioni di animatrici e animatori (Virginia Mori, Alessia Travaglini, Andrea Petrucci, Sergio Gutiérrez). Da un punto di vista realizzativo molte di queste animazioni si fondano su un lavoro artigianale spesso elaborato in solitudine dallo stesso animatore, che ricorre frequentemente alla forma dell'autoproduzione o a metodi di sovvenzione e di lavoro alternativi rigettando le logiche serializzate della suddivisione dei compiti della tecnica a fasi caratteristica dell'animazione mainstream e industriale. È interessante osservare, d'altronde, che la tendenza pittorica dell'animazione contemporanea alimenta una circolazione europea e transnazionale delle opere e degli autori. Lo dimostrano i casi degli italiani Mauro Carraro e Sandro Del Rosario: residenti in Svizzera, il primo, e in Arizona, il secondo. Nei loro film l'identità e la storia dei Paesi nativi è molto presente e delinea un'estetica del "tempo perduto" gravida di malinconia e desiderio.

All'interno di questa tendenza espressiva Toccafondo matura una sua peculiare tecnica d'animazione che diventa modo d'espressione e modello di un'animazione autoriale e d'artista.

Il metodo di lavoro prevalente si fonda sul prelievo di fotogrammi che vengono generalmente trasferiti su carta o su tela tramite fotocopie o fotografie a bassa risoluzione (spesso fotografando dei piccoli monitor), sulle quali l'artista opera poi ridisegnandole e ridipingendole. L'intervento grafico-pittorico sulle immagini è profondo e marcato e si basa su un uso grezzo e corposo del colore che rielabora le figure e ridimensiona le forme rappresentative, prediligendo configurazioni allungate, stirate e deformate che si fanno portatrici di una dinamica iconografica fluida e coreografica: motore drammaturgico di mutazioni e movimenti ciclici incessanti, dai contorni diafani e instabili definiti da tratti pittorici altamente espressivi e sensuali.

Il primo passaggio è quello di ridurre una sequenza a una serie di fotogrammi in bianco e nero da trasferire, magari con il sistema delle fotocopie, su grandi fogli di carta; queste composizioni, una volta ridipinte – in modo tale che il frammento fotografico diventi sempre più stilizzato e sia assorbito in una *texture* cromatica, fortemente impastata e materica – vengono animate a passano sotto la verticale. Il risultato sono dei «pittogrammi», immagini che nascono dalla perfetta fusione di cinema e pittura. Quello che più affascina [...] è appunto la mescolanza tra immagine «dal vero» e immagine animata; la trasmutazione è resa possibile solo dal cinema (tempo) che ritorna fotogramma (spazio-pittura) per poi trasformarsi nuovamente in cinema (tempo-pittura).<sup>10</sup>

Seppur si possa far risalire questa tecnica alla tradizione artistica della Xerox Art per l'impiego creativo della fotocopiatrice e dei suoi effetti di distorsione dei sistemi rappresentativi<sup>11</sup>, i lavori di Toccafondo esprimono una sensibilità dif-

<sup>10</sup> Di Marino, 2009: 93.

<sup>11</sup> Cfr. Mancini, 2016: 190.

ferente, nata dal confronto tra forma pittorica e cinematografica: anatomia dei corpi e principi di dinamizzazione. Come afferma lo stesso artista:

Quando disegnavo, prima di fare animazione, non usavo questi allungamenti, questo modo di elaborare l'immagine. Ho iniziato a farlo solo quando si è aggiunto il movimento. Queste deformazioni non sono mai dovute a motivi estetici evidenti su un singolo foglio di carta, ma servono per enfatizzare un movimento, per esagerare e sottolineare delle forme che nel movimento cambiano e si trasformano.<sup>12</sup>

Per un altro verso, nelle opere di Toccafondo i riferimenti cinematografici attivano il potere evocativo dell'immaginario e della memoria collettiva spingendo le traiettorie della sua ricerca verso gli orizzonti del *found footage film* contemporaneo, dove «tutta la storia del cinema è un serbatoio, uno sterminato giacimento visivo dal quale partire per (re)inventare processi metaforici, critiche mass-mediali, riflessioni ritmico-figurative»<sup>13</sup>. È così che *La coda* (1989, co-regia Simona Mulazzani) è dedicato a Buster Keaton, *La pista* (1991) anima un tango attraverso le movenze di Fred Astaire e Ginger Rogers, *Le criminal* (1993, co-regia Simona Mulazzani) si concentra sulle atmosfere del film noir e del gangster movie, *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa* (2000) rilegge gli immaginari pasoliniani e *Dreamland* (2021) offre un suggestivo viaggio nel patrimonio culturale italiano dell'Unesco contaminando l'opera lirica con il cinema delle borgate romane. E poi chiaramente i lavori su commissione espressamente dedicati alla promozione cinematografica: lo spot *More Cinema More Europe* per Media Salles Cinema d'Europa (1992), la sigla della 56° edizione della Biennale di Venezia, il logo animato della casa di produzione Fandango (1998). C'è da segnalare inoltre che in alcuni corti, come *La pista del maiale* (1992), *La piccola Russia* (2004), *Briganti senza leggenda* (2013), Toccafondo non lavora su materiali cinematografici ma impiega gli stessi interventi grafico-pittorici su dei film girati dal vero. Forse non a caso, questi film sono all'interno della sua filmografia le opere più marcatamente intimiste poiché ambientate nei territori nativi, fra le Marche e la Romagna, e si focalizzano su vicende legate all'universo contadino, riletto secondo una chiave mitica e favolistica. Come sentenzia lo stesso artista, ogni suggestione creativa della sua ricerca «è sempre partita dal cinema: i personaggi diventano disegni. Sono sempre stati omaggi al grande cinema»<sup>14</sup>.

Insomma, è come se tutta la ricerca di Toccafondo fosse un diorama audiovisivo dal formato panoramico sommerso all'interno di uno scenario liquido e sospeso, dove gli immaginari cinematografici si contaminano vicendevolmente con le percezioni ordinarie e le memorie individuali collidono con le traiettorie archetipiche di racconto. Così come le figurazioni, le strutture drammaturgiche si sfaldano e si fanno labili e allusive, delineando narrazioni contratte e frammentate sospinte da un moto sognante e introspettivo, sorretto da una struttura musicale che ricerca vicendevolmente sincronismi e discrepanze ritmiche con l'immagine. La resa realistica scivola così continuamente nella sua sublimazione immaginifica conducendo l'opera di Toccafondo dentro i regni della favola.

<sup>12</sup> Toccafondo in Russo, 2005: 46.

<sup>13</sup> Bertozzi, 2012: 13.

<sup>14</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 261.

## II. PINOCCHIO: UN CORPO, TANTE MASCHERE

«Fin dalle prime animazioni che ho fatto, ho pensato a Pinocchio. C'è in tutti i miei cortometraggi»<sup>15</sup>. E ancora: «Credo che sin dal primo film Pinocchio sia sempre stato presente, ci sono le orecchie, la coda, il naso lungo. È rimasto sempre un segno che ho usato tante volte»<sup>16</sup>.

Come si evince anche da queste ulteriori dichiarazioni dell'animatore, il burattino di Collodi è per Toccafondo un archetipo, figurativo, narrativo e socialmente condiviso, che metaforizza le ossessioni della propria ricerca creativa: la forma dinamica e manipolabile, la linea continua che si piega e si trasforma, la figura che cresce e si evolve, la metamorfosi che unisce genere umano, animale e oggettuale. È come se «l'idea del monello più trasgressivo della nostra letteratura, fosse il modo più adatto per esprimere l'insofferenza ai limiti del quadro o del fotogramma, il modo per forzarli o uscirne»<sup>17</sup>.

Pinocchio si può rintracciare nel suo primo corto animato *La coda*, dove le fattezze di un Buster Keaton esile e dai contorni minimali vengono catapultate in una giostra grafica che gli fa incontrare delle balene-poliziotto mentre il suo corpo muta: le orecchie divengono enormi, il naso si allunga, il busto si fa elastico. Nello spot *I bambini e la televisione* (1995) per la Casa delle arti e del gioco di Mario Lodi troviamo una commistione fra dipinti e ritagli fotografici di uomini e di oggetti che ne ricreano la simbolica iconografia: il copricapo a punta, le orecchie d'asino, l'abecedario. Anche nella sigla per la trasmissione di Tele+ *Italia Taglia* dedicata al ruolo della censura nel cinema italiano troviamo, invece, la classica figurazione della coppia di carabinieri che scortano il burattino che ricompare anche nel finale de *La piccola Russia*.

Un immaginario tanto pervasivo quello del romanzo di Collodi nell'opera di Toccafondo che conduce persino l'artista a riutilizzare alcune sue animazioni precedenti – come quella della figura femminile protagonista dello spot *Woman Finding Love* per la Levi's – nella sequenza della Fata turchina del film *Pinocchio* (1999). Si tratta insomma di una sensibilità circolare ed estesa che abbraccia in maniera allegorica anche la propensione verso la metamorfosi delle corporeità. Nelle opere di Toccafondo, infatti, il corpo umano è sempre ritratto come un supporto instabile e precario facilmente soggetto alla mutazione in forma animale. Le tavole dell'artista sono, difatti, popolate da numerose apparizioni di topi, insetti, pesci, maiali, canguri, struzzi, uccelli, scimmie, asini, leoni, cammelli, lumache e sirene. Come nei racconti favolistici, tali rappresentazioni tratteggiano un variopinto bestiario dell'umanità reso in chiave satirica e simbolica. D'altronde, la storia di Pinocchio è sempre stata connaturata e interpretata – seppur con maggior evidenza in epoca recente e nella pratica cinematografica<sup>18</sup> – dal polimorfismo e della pluralità dei motivi tematici e figurativi e dalla volontà di costanti riletture, adattamenti e rivisitazioni<sup>19</sup>. Come ben analizzato da Nicola Catelli e Simona Scattina:

<sup>15</sup> Toccafondo, 2007: s.i.p.

<sup>16</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 261.

<sup>17</sup> Perucca, 2008: 111.

<sup>18</sup> Coviello, 2023.

<sup>19</sup> Pezzini; Fabbri, 2002.



la realtà di Pinocchio è popolata di forme mutevoli, instabili, in continuo divenire. I personaggi che il burattino incontra nella sua *quête* assumono, nei reiterati incontri fra le pagine del romanzo, sembianze differenti, di volta in volta rinnovate [...]. Lo stesso Pinocchio, soprattutto, è soggetto a continue trasformazioni: “animale da fuga”, come scrive Manganelli, fin dall’esordio il burattino trascende la condizione di pezzo di legno da catasta per affacciarsi alle soglie dell’umanità, ed è esposto lungo la narrazione alla forza attrattiva o repulsiva di altre possibilità e condizioni di esistenza. [...] Nel corso delle *Avventure* il suo corpo si definisce come forma plurale, aperta al desiderio ma anche esposta all’asservimento. *Diventare* appare così un termine chiave nel romanzo, che ricorre a più riprese in relazione sia alle membra di Pinocchio [...] sia al suo status [...] sia agli oggetti che potrebbero giovargli e che invece gli sfuggono di mano [...]. E via via che le *Avventure* si approssimano alla loro conclusione, la frequenza del termine aumenta, così nel testo come negli argomenti premessi ai singoli capitoli, a segnalare la duplice e compendiosa polarità della metamorfosi asinina e del raggiungimento della condizione umana, e a scandire la progressione inesorabile verso la comparsa finale, più volte prefigurata, del Pinocchio-bambino e la definitiva stasi del suo *alter ego* ligneo.<sup>20</sup>

A questo proposito, come propongono Valentino Baldacci e Andrea Rauch, l’opera di Toccafondo si colloca in un rinnovamento più esteso dell’apparato iconografico del burattino letterario legato soprattutto a una riqualificazione valoriale e figurativa prodotta a partire dagli anni Novanta principalmente nell’ambito dell’illustrazione. Si tratta di «“Pinocchi paralleli”, che si ispirano cioè a Collodi ma utilizzano nuove scritte, riduzioni o adattamenti»<sup>21</sup>. Secondo gli autori l’opera di Toccafondo è peculiarmente fondata sull’idea di instabilità e riciclaggio, tratteggiando «un *Pinocchio* picaro e panico, che rinuncia alla lezione di Chiostrì e Mussino per trovare le sue ragioni visive in icone moderne tratte dalla cultura popolare cinematografica [...] staccandosi dalla dimensione infantile, ma restando sempre *borderline*, a cavallo delle esperienze. [...] È dunque un *trickster*, un attraversatore di confini»<sup>22</sup>.

Pinocchio è comunque esplicitamente al centro di alcune opere di Toccafondo. Dalla seconda metà degli anni Novanta appare in alcune serigrafie e tele pittoriche (alcune di grandi dimensioni) che saranno esposte nell’arco del decennio in mostre personali in tutto il mondo: Bologna, Tokyo, Milano, Roma, Siena, Parigi. Tali rappresentazioni verranno poi utilizzate per la realizzazione di *Pinocchio*, un cortometraggio animato completato nel 1999 dopo una lunga gestazione con la produzione francese, La Sept Arte. Questo lavoro accompagnerà inoltre un volume illustrato pubblicato dapprima in Giappone sempre nel 1999 per la casa editrice Little More di Tokyo e successivamente nel 2011 per l’edizione italiana Logos<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Catelli; Scattina, 2017: 258.

<sup>21</sup> Baldacci; Rauch, 2006: 48.

<sup>22</sup> Baldacci; Rauch, 2006: 52.

<sup>23</sup> Collodi; Toccafondo, 2011.

Anche in questo caso, la tematica di Pinocchio produce in Toccafondo una pluralità di risultati espressivi in stretta connessione fra loro (dall'arte all'illustrazione, all'animazione) che dimostrano, ancora una volta, una comune radice estetica. «Ci ho pensato molto a lungo, ho fatto delle tele, lo storyboard era fatto di quadri giganteschi e avevo anche fatto un libro con delle scritte: era un film troppo masticato»<sup>24</sup>. «Pensavo di realizzarlo in poco tempo. Avevo le idee molto chiare all'inizio. Purtroppo è stato il film che più di ogni altro ho maledetto. Non riuscivo mai a finirlo. Fortunatamente Arte France mi ha costretto a chiuderlo dopo 3 anni di lavorazione»<sup>25</sup>.

La relazione fra pratiche artistiche e medialità differenti è, d'altronde, una caratteristica della poetica di Toccafondo che prevede un'elaborazione continua dell'immagine: la quale, proprio trasmigrando fra supporti eterogenei, trova una sua identità specifica. Un'attitudine sperimentata fin dai primi approcci all'animazione compiuti nello studio Mixfilm. È lì che, insieme al collega Marco Di Domenico, si forma accanto ai maestri Giancarlo Carloni e Giovanni Mulazzani, artisti che attraverso la "pratica del fare" condizioneranno la definizione di una poetica autoriale. Come rileva Toccafondo, infatti, «ho passato anni molto belli tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, dove ho cominciato a delineare un linguaggio personale, frutto delle esperienze di questo clima»<sup>26</sup>. *In primis* l'intervento diretto sull'immagine: dove l'illustrazione diviene il cuore della sperimentazione, prefigurando un nuovo linguaggio animato, dai risultati comunicativi efficaci e sorprendenti.

Ricordo in particolare la prima sigla cui ho partecipato per una trasmissione su Rai3 di Gianni Minà prodotta da Giulio Cingoli che ci aveva dato piena libertà ma pochissimo tempo, per cui ognuno di noi ha lavorato sul volto di Minà con tecniche diverse: io con i pennarelli Uniposca su fotocopie, un po' alla Andy Warhol, Carloni con carte ritagliate, Giovanni probabilmente con il disegno e Marco dipingendo un ritratto realistico, fotografando tutti i passaggi.<sup>27</sup>

Nell'universo professionale della Mixfilm, basato su una modalità laboratoriale e di vivace sperimentazione tecnica, Toccafondo intuisce probabilmente la stretta dipendenza che la pittura, l'illustrazione e l'animazione avranno nel suo metodo di lavoro.

In questo studio facevo dei piccoli esperimenti fotografando immagini, poi ingrandivo i fotogrammi e li dipingevo. Queste cose le facevo anche in piccolo, attaccavo le fotografie sulla carta, poi allungavo e ricostruivo la foto nelle parti mancanti. Quindi c'è sempre stato questo intento di partire dall'immagine fotografica [...]. A me interessavano anche le foto perché erano, a volte, di una qualità abbastanza bassa, e sembrava già un disegno,

<sup>24</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

<sup>25</sup> Toccafondo, 2007: s.i.p.

<sup>26</sup> Toccafondo, 2019: 125.

<sup>27</sup> Toccafondo, 2019: 124.

poi con la fotocopiatrice diventava sempre più una forma in movimento. [...] Con lo stesso segno riuscivo a fare un'illustrazione, un quadro, un cortometraggio, però io ho sempre amato il movimento, l'animazione.<sup>28</sup>

È così che anche nei lavori incentrati su Pinocchio si crea un sistema dinamico di relazioni e continuità fra forme artistiche differenti: disegni preparatori per il cortometraggio che si integrano ai quadri, tele che diventano *frame*, tavole per l'illustrazione che nascono dall'interpolazione tra testi, disegni e fotocopie. In particolar modo nelle opere pittoriche e d'illustrazione dedicate a Pinocchio, Toccafondo accentua la dimensione combinatoria dei materiali valorizzando, sia nei quadri sia nel libro, l'idea dell'assemblaggio. A proposito de *Le avventure di Pinocchio* da lui illustrate: «l'idea che sta a monte del progetto grafico-figurativo [...] è quella di unire due immagini nella stessa tavola, siglandole a volte con brani di testo a stampa deformati e allungati ad arte con la fotocopiatrice e impreziosite ancor più con interventi testuali di mano dell'autore»<sup>29</sup>. E in merito alle tele pittoriche: «l'uscita del suo film omaggio dedicato a *Pinocchio*, che ebbe una lunga gestazione, fu anticipato da una serie di tele-collage con alcuni elementi fotocopiati e incollati sulla superficie, dunque non direttamente utilizzati per le riprese»<sup>30</sup>. Che siano le tavole della pagina del volume o le fotografie integrate ai quadri e finanche i fotogrammi cinematografici ridipinti, l'attenzione dell'artista è sempre rivolta al superamento dei vincoli delle cornici rappresentative che si schiudono alle conformazioni del multiplo e del modulare, al fine di manifestare uno stravolgimento degli steccati disciplinari: la pittura che si fa movimento, il cinema che si immobilizza, la fotografia che si anima, l'illustrazione che si scompone.

*Pinocchio* è un cortometraggio animato di circa 6 minuti in cui convergono, trovando maturazione, molte delle caratteristiche espressive tipiche dello stile dell'artista. È in questo lavoro che si assiste a una chiara stratificazione di significati e immaginari inusuali legati al corpo di Pinocchio. Ricorrendo al suo caratteristico stile visivo, Toccafondo contamina innanzitutto i disegni e le animazioni con riferimenti cinematografici. «Ci sono i movimenti di Totò, Stanlio e Ollio, Ben Turpin, Eric Campbell e altri comici che ho sempre ammirato fin da piccolo»<sup>31</sup>. È così che il burattino assume le sembianze di Totò mentre il Gatto e la Volpe prendono quelle della coppia comica di Stanlio e Ollio (Stan Laurel e Oliver Hardy). È inoltre possibile riconoscere in alcune elaborazioni grafiche le fattezze degli attori comici Eric Campbell e Ben Turpin.

In particolare, è l'immaginario del corpo comico disarticolato a interessare l'animatore, costituendo un particolare cortocircuito semantico fra comicità e orizzonte favolistico, che attraverso l'esaltazione della dimensione gestuale e performativa ne rivela anche la natura tragica e non-sense, come ha ben sottolineato Marco Giusti:

<sup>28</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 257-258.

<sup>29</sup> Alligo, 2022: 294.

<sup>30</sup> Di Marino, 2014: 99.

<sup>31</sup> Toccafondo, 2007: s.i.p.

Il gatto e la volpe sono già due comici da vaudeville senza che lo scopra Disney. Toccafondo procede nella stessa direzione, dando a loro le forme comiche e mitiche di Laurel & Hardy, il massimo della comicità eterna e passata al tempo stesso. E dà a Pinocchio l'aspetto del comico più burattinesco della nostra infanzia e del nostro eterno – passato cinematografico, cioè Totò. Ma Totò è già stato Pinocchio in *Totò a colori* di Steno, è già stato martire e comico in *San Giovanni decollato*. E comunque è sempre bambino e adulto assieme, comico e tragico, pauroso e avventuroso, cosciente e incosciente. Totò è il viaggio, il percorso verso la balena o verso il buio. [...] La maschera sogghignante di Totò è una presenza in qualche modo pinocchiesca, cioè burattinesca, del male, ma anche della paura. È comunque la molla che farà viaggiare il soldatino di stagno verso il fondo del mare in bocca al pesce per un eterno ritorno. Per Toccafondo Totò è ancora molla del viaggio dell'avventura, ma anche l'infanzia e la sua vaghezza, il suo muoversi tra le forme, tra i sentimenti.<sup>32</sup>

Dal punto di vista dell'adattamento letterario «il film non è una rivisitazione della storia di Collodi, ma una vera e propria rielaborazione, attraverso le avventure più avvincenti del famoso burattino»<sup>33</sup>. Per quel che concerne le vicende, lo stesso animatore le descrive così:

Nella notte appaiono due raggi di luce, sono gli occhi di Pinocchio che comincia a prendere vita. Il burattino corre dinoccolato, ma viene catturato dai carabinieri. Torna immobile, solo il naso cresce a dismisura, sulla cui punta c'è un grillo parlante che urla frasi sconnesse; con un gesto meccanico, il burattino diventa martello e lo schiaccia. Ora ha fame e col naso punta un uovo nell'angolo della stanza, ma l'uovo vola via e Pinocchio si affloscia con la testa nel piatto. Lì si addormenta e i piedi intanto cominciano a bruciare. Dal fuoco riemerge il burattino; corre sul ricciolo della barba di Mangiafuoco; il gigante si sveglia e dopo alcuni borbottii starnutisce monete d'oro contro Pinocchio. Il burattino viene adescato da due suonatori. Il gatto e la volpe lo impiccano e Pinocchio si mangia i soldi. Viene salvato dalla fata volante, ma spaventato dai conigli neri, fugge verso l'America del primo Novecento, diventa asino con le ruote e cade nel porto. Risucchiato dalla balena si addormenta nel suo interno.<sup>34</sup>

Il racconto si evolve per semplice accostamento tramite sequenze brevi e auto-concluse ciascuna incentrata su un ambiente o sull'incontro fra Pinocchio e un diverso personaggio: i carabinieri, il Grillo parlante, Mangiafuoco, il Gatto e la Volpe, il Paese dei Balocchi, la Fata turchina, la balena. Le connessioni fra gli spazi e i tempi della narrazione sono fragili e metaforiche e vengono affidate alle mutazioni dei corpi e dei cromatismi. Le figure caratteristiche dell'immaginario collodiano nascono così da abbozzi di disegni elementari e da macchie di colore che sfruttano una vasta tavolozza grafica (dalle tonalità fredde e scure ai colori accessi) delineando forme fluide e sinuose che si evolvono distorcendosi

<sup>32</sup> Giusti, 1996: 34.

<sup>33</sup> Mancini, 2016: 84.

<sup>34</sup> Toccafondo, 2007: s.i.p.

e combinano astrazione e referenzialità. Tali figurazioni “abitano” le varie fasi del racconto così come gli spazi delle tavole dominate da una spiccata bidimensionalità dove le fisicità si stagliano su sfondi – o su sezioni geometriche di questi – dipinti a monocromo, enfatizzando la dimensione metafisica delle traiettorie narrative e riproducendo un flusso drammaturgico lirico e memoriale. Ad esempio, nell’incipit del film gli occhi del burattino – rappresentati mediante linee astratte roteanti come lampi e graffi grafici su fondo nero – rischiarano lo spazio buio e animano delle forme grafiche stilizzate dal naso allungato e dallo sguardo vorace. Le evoluzioni drammaturgiche e figurative sono, del resto, accentuate dalle musiche originali composte dal pianista Mario Mariani che prevedono contrasti ritmici e un uso eclettico di generi e stili musicali, al fine di miscelare sonorità ambient e minimali con valzer, marce e musicalità circensi. È così che la trasformazione diventa racconto: di fughe e di viaggi – reali e allegorici – come indicato da Goffredo Fofi:

Fuga o viaggio, poiché in fondo l’iniziazione alla vita e la scoperta del mondo di Pinocchio sono percorsi pieni di trabocchetti, viaggi pieni di insidie; nell’infanzia e verso l’età adulta [...]. Rivisita anche lui [nda: Toccafondo] piccoli e grandi miti; cerca anche lui negli stereotipi l’originaria vitalità e rappresentatività degli archetipi; spazia anche lui nella foresta delle figure note, ma sa metterle a confronto con altre meno «affermate» (il porco in fuga, così realistico, potrebbe magari essere un personaggio secondario di Collodi del tutto plausibile in quel contesto). Ma a tutto questo si aggiunge l’esigenza della metamorfosi. [...] Anche Pinocchio non può più essere il Pinocchio di ieri, con le sue acquisizioni, passo dopo passo, nella strada della vita e della crescita.<sup>35</sup>

La mobilità e l’iperdinamismo sono, d’altronde, delle componenti essenziali per la caratterizzazione del personaggio. Il Pinocchio di Toccafondo è, infatti, una figura totalmente dinamica: un burattino elastico in perenne corsa e trasformazione tra stati emotivi e situazioni di transito. Si agita negli spazi interni, corre lungo le strade, viene trasportato via di peso dai carabinieri, risale la barba di Mangiafuoco, vola insieme alla Fata turchina, sfreccia con l’automobile nel Paese dei Balocchi, si immerge nella bocca della balena. E il suo corpo si allunga adattandosi alla cinetica dominante del racconto. Non solo le orecchie e il naso si sviluppano ma anche il corpo si fa aerodinamico: il torso si assottiglia e le gambe, le mani e le braccia si estendono a dismisura quasi a inseguire l’erranza complessiva della vicenda e l’irrequietezza caratteriale del personaggio. In questa dinamica rappresentativa la scelta del volto di Totò testimonia perfettamente la maschera del trasformismo attoriale.

Tuttavia, nel film a tanta motilità corrisponde anche la stasi: espressione di una dualità che richiama il sentimento della fine e della perdita. Tale dialettica sembra dialogare, d’altronde, con il concetto stesso di animazione, che, attraverso la tecnica del passo-uno, attribuisce vita e movimento a sostanze profilmiche altrimenti statiche e inerti<sup>36</sup>. Si tratta di un ritorno d’interesse, esplosivo nella contemporaneità, nei confronti delle tecniche d’animazione, che vengono interpretate come assioma teorico essenziale delle immagini in movimento: dall’idea di

<sup>35</sup> Fofi in Mancini, 2016: 84.

<sup>36</sup> Chodolenko, 2014.

un cinema digitale che ritorna alle «tecniche manuali» d'animazione e che non può più essere nettamente distinto dal cinema in *live action*<sup>37</sup>, all'animazione contemporanea intesa come forma di «rianimazione» che si estende tra cinema, televisione, videoarte e nuovi media<sup>38</sup>, giungendo fino alle eloquenti affermazioni di Thomas Lamarre che vede nell'animazione, pensata come tecnica «molteplice», la «logica dominante delle immagini in movimento»<sup>39</sup>.

In questo contesto, Pinocchio ne diventa facilmente un archetipo: un pezzo di legno che prende vita ma anche un bambino che osserva la conclusione della propria infanzia. Il cortometraggio di Toccafondo è, infatti, pervaso da un profondo senso di morte che riscrive, accentua e deforma l'immaginario consolidato attribuito al romanzo di Collodi.

*Pinocchio* è stato il lavoro più lungo e difficile perché coincideva con un periodo di cambiamenti per me, era un film anche legato a mio padre, che era malato. [...] Alla fine è venuto fuori questa specie di funerale di Pinocchio. Sembrava che mi volessi sgomberare di questa storia e di questo passato.<sup>40</sup>

Nell'opera numerose sono le rappresentazioni che sottintendono tale orizzonte valoriale: vediamo inizialmente Pinocchio che si martella il naso per scacciare le prediche del Grillo parlante, lo ritroviamo impiccato dopo l'incontro con il Gatto e la Volpe, poi malato e disteso nel letto con una fila di conigli neri intorno al proprio capezzale, e infine con la testa adagiata sul piatto pare addormentato, ma tale rappresentazione sembra alludere finanche agli stilemi iconografici della decapitazione.

Così come rilevato sia da Emilio Garroni sia da Giorgio Manganelli, già *Le avventure di Pinocchio* attivano una profonda riflessione sulla caducità umana che si esprime proprio in «una corsa verso la morte»<sup>41</sup> raggiunta con la fine dell'esistenza del burattino che assume le sembianze umane<sup>42</sup>. Seguendo questa chiave esegetica il *Pinocchio* di Toccafondo ne è l'ennesima rifrazione figurativa, poiché sembra interpretare il sonno finale del burattino come la conclusione di una condizione terrena. Lo sguardo iniziale di Pinocchio che apre gli occhi sul mondo sembra così rispecchiarsi nel primo piano finale dove immobile e con il capo riverso pare incontrare l'idea di una morte desiderata, sognata e agognata. L'inizio e la fine collimano sancendo una dicotomia fondamentale nella rappresentazione del corpo di Pinocchio nelle pratiche artistiche di Gianluigi Toccafondo: quella di un burattino elastico scisso tra sfrenato vitalismo e cupe istanze mortifere, che coglie e rilancia un significativo aggiornamento espressivo e valoriale degli elementi simbolici connaturati nell'immaginario condiviso al noto personaggio della letteratura per l'infanzia.

<sup>37</sup> Manovic, 2002: 363.

<sup>38</sup> Uva; Wells, 2017.

<sup>39</sup> Lamarre, 2009: 36.

<sup>40</sup> Toccafondo in Perucca, 2008: 260.

<sup>41</sup> Garroni, 1975: 82.

<sup>42</sup> Cfr. Manganelli, 2002.

Riferimenti  
bibliografici

- Alligo, Santo. 2022. *Pinocchio. Atlante delle edizioni italiane dal 1883 al 2022*, Little Nemo, Torino.
- Baldacci, Valentino; Rauch, Andrea. 2006. *Uno, nessuno, centomila*, in Idd., *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze/Milano 2006.
- Bendazzi, Giannalberto. 2017. *Animazione. Una storia globale*, UTET, Torino.
- Bertozi, Marco. 2012. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Catelli, Nicola; Scattina, Simona (a cura di). 2017. *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Cholodenko, Alan. 2014. "First Principles" of Animation, in Karen Beckman (ed.), *Animating Film Theory*, Duke University Press, Durham (North Carolina)/London.
- Collodi, Carlo; Toccafondo, Luigi. 2011. *Le avventure di Pinocchio*, Logos, Modena.
- Coviello, Massimiliano. 2023. "C'era una volta... un pezzo di legno". *Le avventure di Pinocchio nel cinema contemporaneo*, «Quaderni del CSCI», n. 19.
- De Sanctis, Pierpaolo. 2013. *La nuova ondata. Il boom dell'animazione sperimentale italiana*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2013.
- Di Marino, Bruno. 2009. *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Marino, Bruno. 2014. *Tra tela e fotogramma. L'animazione italiana e il mondo delle arti visive*, in Bruno Di Marino, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il mouse e la matita. L'animazione italiana contemporanea*, Marsilio, Venezia 2014.
- Garroni, Emilio. 1975. *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari.
- Giusti, Marco. 1996. *Il Pinocchio di Toccafondo*, in Gianluigi Toccafondo, *Pinocchio*, Galleria l'Affiche, Milano, poi in Toccafondo, 2002.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota).
- Mancini, Priscilla. 2016. *L'animazione dipinta. La corrente neopittorica del cartoon italiano*, Tunué, Latina.
- Manganelli, Giorgio. 2002. *Pinocchio, un libro parallelo*, Adelphi, Milano.
- Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge-London; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- Perucca, Sabrina. 2008. *Il cinema d'animazione italiano oggi*, Bulzoni, Roma.
- Pezzini, Isabella; Fabbri, Paolo (a cura di). 2002. *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma.

**Ravesi, Giacomo. 2023.** *Oltre i canoni. L'animazione d'artista e sperimentale*, in Christian Uva (a cura di), *Il cinema d'animazione. Gli scenari contemporanei dal cartoon al videogame*, Carocci, Roma 2023.

**Russo, Giovanni. 2005.** *Gianluigi Toccafondo. Dipingere il movimento*, «eMotion. Cartoon e cinema d'animazione», n. 12, maggio-giugno.

**Toccafondo, Gianluigi. 2002.** *A partire dalla coda*, Coconino Press, Roma/Bologna.

**Toccafondo, Gianluigi. 2007.** *Film*, Nuages, Milano.

**Toccafondo, Gianluigi. 2019.** *Il disegno alla Carlona...*, in Marta Sironi, Silvia Sfligiotti (a cura di), *Giovanni Mulazzani. L'illustrazione al centro. Editoria, pubblicità e animazione*, Corraini, Mantova.

**Uva, Christian; Wells, Paul (a cura di). 2017.** *Re-Animation. L'animazione contemporanea tra cinema, televisione, videoarte, nuovi media*, «Imago. Studi di cinema e media», a. VIII, n. 16, II semestre.



Carlo Collodi

Gianluigi Toccafondo

e avventure di

# PINOCCCHIO

