

Luca Sarti

Narrare i classici nell'era digitale. Dai *tweet* agli *emoji*: il caso di Pinocchio

Abstract: Il presente studio mira ad analizzare il celebre romanzo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino* (1883), alla luce delle nuove riscritture nell'era digitale. Con particolare attenzione ai riferimenti al mondo classico greco-latino che contraddistinguono la fiaba di Carlo Collodi, a sua volta diventata un classico della letteratura italiana, l'obiettivo centrale è quello di esaminare come questo testo canonico sia stato rinarrato attraverso i *tweet* e gli *emoji*.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the famous Italian novel *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino* (1883) in light of new rewritings in the digital era. Taking into account the main classical literary *topoi* that distinguish Carlo Collodi's fairy tale, which in turn has become a classic of literature for all ages, the main purpose is to examine how this canonical text has been retold according to the rules of the so-called twitterature.

Parole-chiave: Pinocchio, fiabe, twitteratura, *emoji*

Keywords: Pinocchio, fairy tales, twitterature, emoji

L'autore è Dottorando presso l'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; è giornalista pubblicista dal 2018 e direttore responsabile della rivista scientifica di fantascienza e fantasy *ContactZone* (AISFF), fondata da Oriana Palusci. È principalmente interessato alle letterature anglofone (in particolare quella inglese, quella angloirlandese e quella chicana); alla letteratura fantastica (dalla fantascienza all'horror); al genere fiabesco (principalmente in contesto irlandese e napoletano); agli studi sul folklore, postcoloniali e di genere; alla traduzione letteraria e a quella audiovisiva. E-mail: luca_sarti88@hotmail.it – lsarti@unior.it

Una breve introduzione

Se è vero che, come afferma Marshall McLuhan, «[o]gni tecnologia crea nuove tensioni e nuovi bisogni negli esseri umani che l'hanno generata»¹, e che, di conseguenza, «ogni costruzione culturale umana è inscindibile dalle tecnologie, di cui ci serviamo per creare oggetti e ambienti»², si può dunque affermare che, in ambito narrativo, nuove tecnologie favoriscono la nascita sia di forme del narrare che si adattano ai nuovi *media* inventati³, sia di nuovi linguaggi che, a loro volta, possono essere adottati dai cosiddetti vecchi *media*. In questa maniera, nell'era digitale, grandi classici letterari rivivono sotto nuove forme.

Partendo da questa premessa, prendendo in analisi un testo intramontabile della letteratura italiana (non solo) per ragazzi, e cioè *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) – abbreviato in *Pinocchio* – di Carlo Collodi, lo scopo di questo studio è mostrare come un testo canonico può essere riscritto attraverso nuovi formati e linguaggi che si sono sviluppati con l'avvento del web 2.0: i *tweet* e gli *emoji*.

In primo luogo, per consentire di familiarizzare col tema, si vedrà cosa si intende per 'twitteratura', un interessante esempio di ciò che Jay David Bolter e Richard Grusin hanno definito 'rimediazione'⁴. In special modo, verranno passate in rassegna alcune caratteristiche generali e 'regole' linguistiche che caratterizzano questa 'scrittura breve', per poi offrire una breve analisi di *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter* (2009), la raccolta di Alexander Aciman ed Emmett Rensin a cui si deve il neologismo, dal 2014 riconosciuto anche da Treccani⁵.

Una seconda parte è invece dedicata al romanzo di Collodi. In seguito ad un'introduzione sulla sua storia editoriale, si aprirà una finestra sulla questione del genere fiabesco – noto all'autore per le sue traduzioni di fiabe francesi – qui ibridato con il racconto fantastico, quello realistico e col *Bildungsroman*⁶. Inoltre, verranno evidenziati alcuni dei principali *tópoi* appartenenti al mondo classico greco-latino a cui il romanzo fa riferimento. Si pensi alla

creazione di Pinocchio, spesso paragonata a quella biblica o a quelle mitologiche, alla sua metamorfosi in asino, di memoria apuleiana, e al legame che permette di associare la Fata alle Parche (in latino *Fatae*).

Successivamente, verrà messo in rilievo lo *status* di icona di *Pinocchio* che, ‘fatto’ di classici e diventato classico a sua volta, è da tempo oggetto di numerosi adattamenti, riscritture e interpretazioni che non si limitano all’ambito letterario e cinematografico, ma interessano anche altri *media*, come quelli digitali, qui oggetto di studio. Nello specifico, si esamineranno due iniziative di riscrittura su Twitter: #fiabePPP (2016), di *Repubblica.it* e Festival della Crescita, e #TwPinocchio (2014), di TwLetteratura.

Infine, si analizzerà un esempio di riscrittura, o meglio traduzione, ‘twitteraria’ innovativa per molteplici motivi: *Pinocchio in Emojitaliano* (2017), di Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati. Si tratta del primo caso di opera italiana tradotta interamente in linguaggio *emoji* – i simboli pittografici ideati alla fine del secolo scorso per accompagnare la comunicazione scritta digitale –, caratterizzato da una grammatica specifica e da un glossario che intende agevolarne la lettura.

Obiettivo ultimo di questo studio – che vede la luce sulla soglia del 140° anniversario della prima comparsa di Pinocchio sul *Giornale per i bambini* (1881) – è quindi quello di mettere in rilievo la capacità dei grandi classici di sapersi adattare all’epoca contemporanea rivivendo in nuove forme mediatiche ibride⁷, in testi che sono frutto di quella che Henry Jenkins definisce collisione fra vecchi e nuovi *media*⁸, ognuno dei quali è caratterizzato da una propria grammatica⁹. Ciò che si vuole sottolineare, in definitiva, è che, per dirlo con le memorabili parole di Italo Calvino, «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»¹⁰.

Che cos’è la twitteratura?

‘Twitteratura’ (dall’inglese *twitterature*) è una parola macedonia, composta da ‘Twitter’ e ‘letteratura’, con la quale si indicano le

(ri)scritture di opere letterarie sul noto *social network* statunitense fondato nel 2006¹¹. Si tratta di un esempio di microletteratura ai tempi del web 2.0, dato che i testi vengono pubblicati dagli utenti su un *microblog*. Difatti, i cosiddetti *user*, in seguito alla creazione di un *account*, si impegnano a ‘twittare’, in massimo 280 caratteri (140 fino al 2017), storie inedite o già conosciute, in una forma del tutto innovativa; sono quindi chiamati a stimolare la loro creatività, soprattutto per il limite di caratteri imposto, e la sfida è accessibile a utenti di ogni formazione e provenienza.

Tuttavia, l’innovazione non consiste semplicemente nel raccontare storie in maniera sintetica, considerando che esempi di microstorie (*flash fiction*) nel panorama letterario internazionale non mancano affatto. Basti pensare alla celebre storia di sole sei parole (ventisette caratteri), generalmente attribuita ad Ernest Hemingway, «For Sale: baby shoes, never worn»¹²; o al racconto *El Dinosaurio*, di Augusto Monterroso, scritto in sette parole (quarantaquattro caratteri) e pubblicato nella raccolta *Obras completas (y otros cuentos)* (1959): «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Ciò che contraddistingue in maniera significativa la twitteratura è il *medium* utilizzato. *Twitter*, infatti, consente agli utenti connessi di partecipare e interagire nella creazione di opere digitali che presentano caratteristiche specifiche ricorrenti, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio utilizzato: semplice e immediato, in cui le differenze fra linguaggio parlato e scritto tendono ad assottigliarsi¹³.

Per quanto riguarda l’aspetto linguistico, trattandosi di un esempio di comunicazione mediata dal computer (CMC), è possibile riscontrare determinate ‘regole’ grafiche, come quelle evidenziate da Francesca Chiusaroli in merito alle scritture brevi odierne. In primo luogo, da un punto di vista fonologico, è possibile individuare una tendenza a ridurre la lunghezza grafica adottando lettere, numeri e simboli che sostituiscono sequenze foniche e parole. Per offrire qualche esempio, si pensi alla lettera ‘k’, utilizzata per sostituire ‘ch’; ai segni matematici ‘+’, ‘-’ e ‘x’, usati al posto di ‘più’, ‘meno’ e ‘per’; e al numero arabo ‘6’, adottato per sostituire la parola ‘sei’¹⁴.

In altri casi, invece, il corpo grafico delle parole viene accorciato sopprimendo elementi vocalici¹⁵, come nel caso di ‘comunque’, che diventa ‘cmq’; o troncato eliminando «‘porzioni’ della parola che appaiono ininfluenti rispetto alla salvaguardia del principio informativo»¹⁶, come nel caso di ‘risp’, utilizzato al posto di ‘rispondi’ per concludere i ‘vecchi’ SMS e ritornato ultimamente di moda in *post* di natura ironica su *Facebook*. Ma il «[p]rincipio produttivo tra i meccanismi abbreviativi più comuni è la contrazione acronimica o inizialismo»¹⁷, come nel caso dell’inflazionato ‘tvb’, ovvero ‘ti voglio bene’. Infine, fenomeno tipico di questo tipo di scrittura – ormai onnipresente in quello che, usando un neologismo di Arjun Appadurai, viene definito ‘*digital mediascape*¹⁸ – è l’utilizzo delle *emoticon (smileys)*: le ‘faccine’ usate per accompagnare, o addirittura sostituire, «l’espressione scritta, esplicitando l’umore del mittente o la modulazione del messaggio»¹⁹.

Si tratta, dunque, di testi che sottolineano solo gli aspetti rilevanti delle storie raccontate, permettendo, in un mondo ormai super accelerato, una fruizione che consenta di far risparmiare tempo sia a chi scrive, sia a chi legge. Tuttavia, anche in questo caso non si assiste ad una novità. Difatti, Andrea Granelli riconosce una significativa similitudine tra i linguaggi compressi degli SMS – ormai rimpiazzati da *WhatsApp* –, delle *chat*, e dei SNs, come *Twitter*, e il linguaggio epigrafico latino: «[e]ntrambi i linguaggi sono infatti vincolati ad uno spazio limitato [...] e devono far risparmiare il più possibile»²⁰. Per un esempio, si pensi al celebre inizialismo INRI, che sta per *Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*.

In altre parole, quelli appena descritti sono fenomeni caratterizzanti testi che è possibile inserire in quello che Mariusz Pisarski definisce «‘digital postmodernism’ – short in form, high-paced and fast-served»²¹.

Importante tratto distintivo della twitteratura è la sua capacità di coinvolgere gli utenti del web, i quali spesso diventano al contempo attori e spettatori di un palcoscenico virtuale. Infatti, grazie all’avanzamento tecnologico, oggi ogni lettore ha la possibilità di diventare un autore²². In tal modo, i cosiddetti *user* diventano, per

dirlo usando il termine coniato da Alvin Toffler negli anni Ottanta, dei veri e propri *prosumer*, produttori e consumatori allo stesso tempo²³. In breve, la twitteratura sfida il paradigma *one-to-many* della produzione letteraria tradizionale coinvolgendo gli utenti nella scrittura delle storie²⁴.

Seguendo la proposta di Claudia Cao, è possibile riconoscere due principali tipologie di narrazione 'twitteraria': quella breve, in cui un'intera storia viene condensata in un singolo *tweet*, e quella seriale, che prevede la pubblicazione di una storia in una serie di *tweet*. Quest'ultima, a sua volta, si suddivide in riscrittura seriale autoriale (iniziativa individuale) e collettiva (iniziativa che coinvolge una comunità di lettori)²⁵.

Come accennato in precedenza, i testi 'twitterari' possono essere sia storie inedite, sia storie riscritte. Ciò nondimeno, in questo studio l'attenzione è rivolta esclusivamente al fenomeno della riscrittura di testi canonici; un fenomeno che sta «ancora una volta dimostrando la capacità dei contenuti e delle forme del narrare di adattarsi costantemente ai nuovi *media* e a nuovi formati e talvolta di anticiparli percorrendoli»²⁶. Ma come nasce la twitteratura?

È alla raccolta *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, pubblicata nel 2009 da Penguin Books, che si deve il neologismo *twitterature*, definito come «amalgamation of "twitter" and "literature"» su una delle copertine utilizzate. Frutto dell'intuizione di Alexander Aciman ed Emmett Rensin, al tempo due studenti diciannovenni dell'Università di Chicago, si tratta di un lavoro di riscrittura di decine di classici della letteratura occidentale. Ogni testo è riproposto in una versione decisamente sintetica (massimo venti *tweet* per adattamento), in chiave umoristica, a volte ironica, spesso parodica, con l'intento di rendere i grandi classici – dagli autori definiti obsoleti, inaccessibili, sovraccarichi e noiosi nella loro forma originaria – più accessibili alle nuove generazioni del XXI secolo. Aciman e Rensin riassumono il loro obiettivo nell'introduzione alla raccolta: «we have created our generation's salvation, a new and revolutionary way of facing and understanding the greatest art of all arts: Literature»²⁷. Definito dal *Guardian*

come «[a] tool to aid the digestion of great literature», si tratta di un volumetto in alcuni casi apprezzato, in altri criticato, come nel caso di Pamela Ingleton che suggerisce che i *tweet* in questione non si possono definire tali se non sono mai stati realmente twittati. Tuttavia, anche se non si tratta di veri e propri *tweet* pubblicati sull'apposita piattaforma, ma di riscritture create direttamente per essere inserite in un libro a stampa, una loro breve analisi è utile per offrire alcuni esempi delle caratteristiche che distinguono questa scrittura breve.

Innanzitutto, ogni storia viene riscritta in prima persona dal suo protagonista, attraverso un *account* che lo identifica. Ad esempio, Odisseo è @IthacaOnMyMind, Clarissa Dalloway è @FlowerGirl, Lemuel Gulliver è @LittleBigMan, e Madame Bovary è @TheRealDesperateHousewife. Il linguaggio in uso è quindi quello del gergo giovanile, fatto di parolacce, colloquialismi, abbreviazioni e termini legati alla sfera digitale e sessuale, fra cui: GPS (acronimo di *Global Positioning System*), *YouTube*, *str8 up*, *bondage* e *iPhone*, come nella riscrittura dell'*Inferno*, dove Dante esordisce dicendo: «I'm having a midlife crisis. Lost in the woods. Should have brought my iPhone»²⁸. Ricorrente è anche la parola *fuck*, come nel caso del *Don Quixote* di Miguel de Cervantes: «WHAT THE FUCKING FUCKITY FUCK ARE THESE FUCKING GIANTS DOING. HOLY SHIT THEY HAVE 4 FUCKING SPINNING ARMS!!!»²⁹.

Non sorprende, dunque, che per facilitare la comprensione di questi adattamenti e renderli fruibili anche ad un pubblico poco avvezzo al tipo di linguaggio utilizzato, i due autori abbiano deciso di arricchire la raccolta con un glossario. Ad esempio, si chiarisce che: l'emoicon '<3' corrisponde a *to love*; il '2' sostituisce la preposizione *to* e la lettera 'b' il verbo *be* nel celebre interrogativo shakespeariano '2born2b'; 'bro' sta per *brother*, 'pls' per *please*, e l'acronimo 'WTF' corrisponde a *what the fuck*. In altre parole, si tratta di una messa in pratica di quelle 'regole' illustrate in precedenza.

Altro fenomeno ricorrente, come nota Cao, è quello della negazione dell'ipotesto, che avviene, per esempio, nella riscrittura di *Oedipus the King* di Sofocle, dove viene citata la canzone *The End*, dei Doors,

e in quella di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, dove viene nominato Harry Potter, personaggio letterario comparso centocinquanta anni dopo. Infine, non mancano esempi di riscritture tematiche, come quella di *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll; il nodo semantico qui è quello del viaggio allucinato, suggerito dall'*account*, @AliceInTheSkyWithDiamonds, ispirato alla canzone dei Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds*, le cui iniziali 'LSD' si riferiscono molto probabilmente allo stupefacente³⁰. Infatti, questa riscrittura comincia nel seguente modo: «Like many book characters, I'm pretty bored. Oh! A white rabbit! Just like in *The Matrix*. That movie was pretty dope, if you're on drugs»³¹.

Un caso interessante di twitteratura vera e propria, invece, è quello messo in pratica dal metodo TwLetteratura. Si tratta di un significativo esempio di riscrittura seriale collettiva, forma che in Italia ha riscosso un notevole successo. Ideato nel 2012 da Paolo Costa, Edoardo Montenegro e Pierluigi Vaccaneo, come si può leggere sul sito ufficiale, questo metodo «è uno degli strumenti di educazione civica digitale inserito dal MIUR nel progetto Generazioni Connesse ed è stato riconosciuto dalla Commissione Europea come una delle 15 buone pratiche per la promozione della lettura in ambito digitale»³². Le sue regole sono molto semplici: una comunità di lettori «sceglie un libro, lo legge e lo commenta – [...] in base a un calendario condiviso – 'riscrivendolo' [...] su Twitter»³³. Cosa importante, questo metodo dimostra che la twitteratura può essere vista non solo come un impegno intellettuale, ma anche come forma ludica, e rappresenta, in definitiva, un modo per riproporre in una nuova veste sia i classici letterari di un tempo molto lontano, sia quelli che appartengono ad un passato più recente. Fra questi, oggetto di diverse riscritture, è stato il 'classico' italiano che mette al centro della narrazione le avventure del burattino più famoso del mondo: Pinocchio.

Dai classici al 'classico': la 'fiaba' di Collodi

Pinocchio è il protagonista di *Le avventure di Pinocchio*. Storia

di un burattino, romanzo di Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini³⁴, pubblicato nel 1883, ai tempi dell'Italia post-unitaria. Originariamente, i racconti del burattino – o meglio, marionetta – più famoso del mondo apparvero a puntate, tra il 1881 e il 1883, sul *Giornale per i bambini*, illustrati dal pittore siciliano Ugo Fleres. Quelli che corrispondono ai primi quindici capitoli del romanzo, sotto il titolo *Storia di un burattino*, vennero pubblicati dal 7 luglio – data della pubblicazione del primo numero del periodico settimanale diretto da Ferdinando Martini – al 27 ottobre del 1881, concludendo il racconto con l'impiccagione di Pinocchio per opera degli assassini. Col titolo *Le avventure di Pinocchio*, sotto richiesta degli editori e dei lettori, dal febbraio del 1882 al gennaio del 1883 – periodo interessato da un'ulteriore pausa –, venne poi pubblicato il resto della storia, dove il burattino di Collodi riesce ad avere il suo lieto fine superando, nonostante la sua ingenuità, tutti gli ostacoli che incontra, alla stregua dei protagonisti di quelli che Jack Zipes definisce 'Jack tales'³⁵.

Si tratta di un testo che «è ormai diventato un grande classico per tutti, un libro fruibile da un duplice pubblico di adulti e bambini, che possono leggerlo in maniera diversa a seconda dell'età»³⁶; anche se, generalmente, è considerato un libro per bambini, soprattutto da chi si lascia ingannare dal famoso *incipit*:

C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze³⁷.

Se analizzato con attenzione, com'è stato spesso sottolineato, questo *incipit* rivela che quella che il lettore si appresta a leggere non è la 'classica' fiaba. Oltre a rivolgersi a dei 'piccoli lettori', chiarendo qual è il suo 'provvisorio' pubblico di riferimento, lo scrittore fiorentino esordisce col tipico 'c'era una volta': «la strada maestra, il cartello

segnalatico, la parola d'ordine del mondo della fiaba»³⁸. Subito dopo, però, annuncia un rovesciamento di genere specificando che il protagonista è un pezzo di legno, fra l'altro, per nulla pregiato. Come nota Veronica Bonanni, si tratta di una fiaba, ma adattata al contesto sociale dell'epoca e «ibridata con i più svariati generi letterari – dal romanzo picaresco al racconto fantastico»³⁹. Con il suo *incipit* quindi Collodi non fa altro che rinnegare «un particolare tipo di fiabesco – quello permeato di magico e lontano dalla realtà sociale – che difficilmente poteva essere riproposto a scopo pedagogico»⁴⁰. Il meraviglioso non viene perciò rimosso, bensì «messo al servizio di un nuovo pubblico e di nuove esigenze educative»⁴¹. Tipica delle fiabe è, inoltre, la presenza della fata, di animali parlanti, e di quella che Vladimir Propp definisce 'triplicazione'⁴². Questo fenomeno, come osserva Martino Marazzi, ricorre «con incantatoria frequenza nel testo, segno della sua natura fiabesca e [...] del debito nei confronti della narrazione orale»⁴³. Si pensi a quando Pinocchio chiede a Lucignolo: «– Dove vai? / – Lontano, lontano, lontano! – E io che sono venuto a cercarti a casa tre volte!...»⁴⁴. In questo caso, la triplicazione riguarda non solo la ripetizione della parola 'lontano', ma tre sono anche le volte che il burattino cerca il suo compagno 'cattivo'. In altre parole, Collodi fonde folklore e tradizioni fiabesche letterarie per riflettere sul contesto sociale delle sue storie⁴⁵. Si tratta di un genere, quello fiabesco, a lui ben noto, viste le esperienze precedenti con l'amico editore Felice Paggi. Infatti, Lorenzini si era già occupato della traduzione delle fiabe di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont, pubblicate col titolo *I racconti delle fate* (1876)⁴⁶.

La nascita di *Pinocchio* è quindi influenzata dalle fiabe tradotte, dai testi scolastici scritti – *Giannettino* (1876), *Minuzzolo* (1878) e altri –, ma anche dalle esperienze personali vissute dal suo autore. Difatti, come afferma Stelio Cro, la creazione di questa storia è il risultato di una vita fatta di esperienze diverse che è possibile raggruppare in tre fasi principali: l'esperienza di Collodi come soldato nelle due guerre di indipendenza italiane (1848-1860); la sua esperienza giornalistica (1860-1880); e l'impegno pedagogico nell'educare i

bambini della ‘Nuova Italia’ attraverso i suoi personaggi letterari (1880-1890)⁴⁷.

Molto significativa nell’opera di Lorenzini è, inoltre, la presenza ricorrente di riferimenti e allusioni al mondo classico greco-latino. A tal riguardo, Nicolas J. Perrella ha osservato che molti sono stati i paragoni fra il burattino di Collodi ed eroi e anteroi della letteratura occidentale, come Ulisse ed Enea, così come molti sono i modelli archetipici presenti nel testo. Difatti, il traduttore americano di *Pinocchio* nota che Collodi fa eco ad un ampio raggio di tradizioni letterarie e culturali, dai classici dell’antichità alle fiabe, dalla *Bibbia* all’apologo esopiano⁴⁸, soprattutto nella descrizione della creazione di Pinocchio, del suo viaggio avventuroso, delle sue metamorfosi e rinascite, e del rapporto con la Fata.

Per quanto riguarda la creazione del burattino, come suggerisce l’interpretazione del cardinale Giacomo Biffi, essa ricorda, innanzitutto, quella di Adamo nell’*Antico Testamento*⁴⁹. Infatti, come evidenzia Bonanni in *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*:

La nascita del burattino, destinato a una vita misera e sventurata, rinvia a un modello letterario illustre: al demiurgo che crea un essere umano dando forma e vita a materia inerte. Si pensi, ad esempio, agli uomini plasmati da Prometeo con acqua e terra, a Pandora forgiata da Efesto su ordine di Zeus, o alla prima coppia umana creata da Dio nella *Bibbia*⁵⁰.

Tuttavia, a differenza di Prometeo, Efesto e Dio, Geppetto non si può definire un vero e proprio demiurgo, «ma la sua versione comica e parodica. Versione che, probabilmente, passa attraverso l’abbassamento del mito operato nella tradizione fiabesca»⁵¹. Per di più, la materia trattata non è affatto inerte. Al contrario, è come se Pinocchio «esistesse, con tutte le sue confuse pulsioni, già all’interno del pezzo di legno»⁵², come dimostra la sua reazione al colpo d’ascia di maestro Ciliegia, «simile, come ha notato Jacqueline Risset, a quella di Polidoro nell’*Eneide* e di Pier delle Vigne nella *Divina Commedia*»⁵³. In altre parole, come nota Isabella Pezzini, «non è un

Frankenstein in cui l'assemblaggio dei pezzi incontri poi la difficoltà di animarli»⁵⁴. Pinocchio è quindi un essere magico, che sa parlare ancora prima di nascere, caratteristica che «può essere letta come una nuova versione del vecchio *topos*, descritto da Curtius, del *puer senex*»⁵⁵. Ciò nondimeno, si tratta di una versione parodica, visto che il burattino dimostra di essere immaturo e fa sfoggio di comportamenti che consentono di identificarlo più correttamente come un *puer aeternus*.

Infine, come osserva Paolo Aldo Rossi, nel racconto di Collodi la creazione non avviene per opera di un dio onnipotente, ma di un falegname alle prese con del legno da modellare: «un episodio che ricorda Orazio nel Libro I, Satira VIII, vv. 1-3»⁵⁶. In tal maniera nasce Pinocchio, un burattino vispo e indisciplinato di un'età non esplicitata. La sua età è infatti ambigua: dovrebbe avere fra gli otto e i quattordici anni, dato che è questa l'età dei bambini che vengono portati dall'omino nel Paese dei balocchi⁵⁷. L'età del burattino oscillerebbe dunque «tra la tarda infanzia e il primo apparire dell'adolescenza»⁵⁸.

Una volta assunte delle sembianze che gli consentono di muoversi più agilmente, Pinocchio parte per un viaggio epico, caratterizzato da una serie di avventure fra creature fantastiche, incontri ed eventi soprannaturali e trasformazioni⁵⁹. Si tratta di un modello narrativo che permette un confronto sia con l'*Odissea*, sia con altre storie di viaggi avventurosi⁶⁰, incluse le fiabe, nelle quali, come racconta Neil Gaiman nelle sue *Instructions*, l'eroe parte per un viaggio per poi far ritorno cambiato⁶¹.

Durante il viaggio alla ricerca della sua identità, Pinocchio è protagonista di tre metamorfosi significative. La prima, come si è visto, è da pezzo di legno a burattino. La seconda, invece, è da burattino a ciuchino, avvenuta nel Paese dei balocchi, un luogo che appare come un *locus amoenus*, per poi rivelarsi un *locus horridus*. Per due motivi è una metamorfosi che rimanda a quella descritta da Apuleio nelle *Metamorfosi*: la trasformazione in asino – in Apuleio causata dalla curiosità e in Collodi dalla disobbedienza – e la similarità fra il nome del compagno di sventure di Pinocchio,

Lucignolo, il primo a diventare un ciuchino, e quello del protagonista delle vicende apuleiane, Lucio⁶². La terza e ultima metamorfosi è, infine, quella in bambino vero, in seguito all'avventura nella pancia del Pesce-cane, interpretabile come una vera e propria rinascita.

Nello specifico, il burattino corre incontro alla morte più volte, per poi, alla fine, 'risorgere'. In tal modo, emerge un altro noto *topos* letterario: la catabasi, la discesa negli inferi. Un primo esempio si può riconoscere nel finale del XV capitolo, conclusione di quello che Emilio Garroni chiama 'Pinocchio 1'⁶³, dove il burattino, dopo una notte da incubo, viene impiccato dagli assassini a un ramo della Quercia grande⁶⁴. Anche se il lettore non è messo al corrente di cosa accade dopo che Pinocchio «chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito»⁶⁵, è chiaro che si tratti di un'esperienza che consente al burattino di visitare, pur se solo temporaneamente, il mondo dei morti.

Ma è nella discesa nella pancia del terribile Pesce-cane che si riconosce una catabasi – che poi si trasforma in anabasi – più significativa.

Come osserva Nicola Dusi in *Pinocchio nella balena*, si tratta di una scena «legata a un motivo ricorrente nei miti indoeuropei e nelle fiabe di magia», e cioè, quello del 'serpente inghiottitore'⁶⁶, al quale è possibile ricondurre l'immagine «di Cronos che divora i suoi figli e torna a eruttarli [e quella del] profeta Giona, inghiottito e vomitato dalla balena»⁶⁷. Infatti, Perella sottolinea che il *motif* di discendere negli abissi, per poi risorgere spiritualmente e moralmente rinnovati, è stato descritto «in the Jonah-in-the-whale stories of many lands»⁶⁸; oltre a interpretare quella del burattino come una (ri)nascita da un utero, un parto materno che completa la nascita per opera del 'padre-creatore'⁶⁹. Si tratta, tuttavia, di un'interpretazione condivisa da chi, sistematicamente, trasforma il Pesce-cane in balena. A questo proposito, in uno scritto che propone un approccio psicologico, Jennifer Stone, per correggere un'errata lettura generalizzata, restituisce alla creatura marina la sua mostruosità, interpretando le sue fauci come una 'vagina dentata' che ingoia prima il falegname e poi il suo figliolo⁷⁰.

Le avventure del burattino, così come le sue metamorfosi, sono legate ad un personaggio che consente ulteriori accostamenti al mondo classico: la Fata, la cui connessione col destino di Pinocchio trova una spiegazione nell'etimologia della parola. Infatti, come affermano Valerio Petrarca e Silvia Vacca nel loro studio su Laurence Harf-Lancner, «[l]'origine delle figure letterarie medievali cui si dà nome di Fate veniva generalmente rintracciata nelle *Fatae* latine, le Parche che decidono il destino (*fatum*) del neonato»⁷¹. Indentificando 'fate' con 'parche', e quindi con 'fato', la Fata di Pinocchio può essere in definitiva considerata un'erede delle antiche dee del destino, «che le fonti antiche e medievali chiamavano anche *Tria Fata*»⁷². A proposito delle metamorfosi, invece, Raffaele Palumbo Mosca mette in risalto come la Fata sia «[c]ustode di questa natura metamorfica, ed essere metamorfico per eccellenza a sua volta»⁷³. Infatti, inizialmente appare come una Bambina dai capelli turchini. Nella seconda parte della storia, dal capitolo XVI, si scopre che questa «non era altro [...] che una bonissima Fata»⁷⁴. Successivamente, diventa una buona donnina, e, infine, una capra «che aveva la lana d'un bellissimo colore turchino»⁷⁵. È dunque evidente che la Fata è una mutaforma, e la sua trasformazione in animale ricorda quella di tante divinità e creature soprannaturali.⁷⁶ Cosa importante, è lei che, alla fine della storia, permette a Pinocchio di diventare un bambino vero. Pertanto, proprio come il giovane Lucio di Apuleio, trasformato in uomo dalla dea Iside, il burattino di Collodi viene 'trasformato'⁷⁷ in essere umano grazie all'aiuto di un essere soprannaturale: la Fata dai capelli turchini.

Tuttavia, a subire trasformazioni non è solo il personaggio di Pinocchio, ma anche tutta la storia, oggetto di innumerevoli riproposizioni.

Una vera e propria celebrità: 140 anni, 140 caratteri⁷⁸

Come nota Sandra L. Beckett nel suo studio sulle riscritture del romanzo, spesso associato ai miti classici, e lui stesso diventato un mito⁷⁹, *Pinocchio* è al centro «di infinite riprese e riproposte, di

innumerevoli traduzioni, riduzioni, adattamenti, rielaborazioni creative e interpretazioni»⁸⁰.

A partire da quelli di Paul Hazard e Pietro Pancrazi, innumerevoli sono gli studi sulla storia di Collodi, tanto è vero che al settore che li comprende è stato dato un nome, 'Pinocchiologia', definito da Jennifer Stone come un vasto campo in cui quasi ogni figura di spicco del panorama culturale italiano ha scritto qualcosa⁸¹. Fra i tantissimi, si ricordano, *in primis*, Benedetto Croce⁸², Italo Calvino, Oriana Fallaci e Umberto Eco.

Altrettanto numerosi sono gli adattamenti dell'opera. E la ragione è semplice, come spiega Marazzi:

Non possiamo fare a meno di Pinocchio. È una di quelle icone consolidate, divenute patrimonio dell'immaginario occidentale: Pinocchio si è trasformato in ragazzino perbene, ma oggi, molto più diffusamente, ci si ripresenta anche come fumetto, cartone animato, personaggio teatrale, televisivo, cinematografico e della canzone d'autore, come gioco, come gadget, persino, di recente, come oggetto di performance e di installazione nelle gallerie d'arte. [...] Riconoscerne la natura di icona vuol dire che il suo significato ha superato la matrice letteraria per attestarsi in un territorio più vasto, al tempo stesso più ricco e più generico⁸³.

Ormai divenuto un testo iconico, *Pinocchio*, grazie al suo potenziale narrativo, viene quindi continuamente riproposto in letteratura e al cinema, ma anche attraverso nuovi media, compresi quelli dell'era digitale.

Per quanto riguarda l'ambito letterario, è nota *La filastrocca di Pinocchio* (1974) di Gianni Rodari, così come lo è *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) di Giorgio Manganelli, definito un'operazione di traduzione⁸⁴ in cui, come afferma Mosca, vengono sottolineate la natura metamorfica del burattino e la capacità del grande libro di generare infiniti libri⁸⁵ – o, come precisa Patrizia Bettella, infiniti testi scritti, teatrali, cinematografici, musicali e visuali⁸⁶. Fra le altre, meno nota, ma non meno interessante, è la riscrittura fantascientifica *Pinocchio Super-Robot* (1980-1981) di Max Bunker, pseudonimo di

Luciano Secchi, dove il protagonista non è più un pezzo di legno, ma di lamiera; non un burattino, bensì un robottino⁸⁷.

Ancora più popolari sono le trasposizioni cinematografiche. Si tratta di un successo iniziato ancor prima della nascita di Hollywood, quando Giulio Cesare Antamoro realizzò *Pinocchio* (1911), il primo film tratto dal romanzo di Collodi⁸⁸; un successo poi portato alle stelle dal *Pinocchio* (1940) di Walt Disney, per molti aspetti lontano dal romanzo. Innanzitutto, nel film d'animazione *Pinocchio* non è un pezzo di legno già vivo, ma un burattino inerte, che Geppetto fabbrica per colmare il forte desiderio di avere un figlio e porre rimedio alla sua solitudine. Secondo Bettella, nella versione Disney il protagonista della storia è raffigurato come un *toy-boy*, un burattino innocuo e passivo⁸⁹. In secondo luogo, è 'cattivo', ma mai malizioso come il burattino di Lorenzini, definito da Jill P. May un personaggio potenzialmente sgradevole, se non fosse per lo stile nitido del suo creatore, abbondante di scene veloci e argute⁹⁰. Per di più, come osserva Zipes, il *Pinocchio* disneyano non è una figura tragicomica come lo è il *Pinocchio* collodiano⁹¹. Nel teleromanzo di Luigi Comencini, *Le avventure di Pinocchio* (1972), trasmesso per la prima volta dalla RAI, il burattino è invece rappresentato come un povero bambino ribelle di nove anni, accompagnato da un cast d'eccezione: Nino Manfredi (Geppetto), Gina Lollobrigida (Fata Turchina), Vittorio De Sica (giudice), e Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (il Gatto e la Volpe)⁹². In *Pinocchio* (2002), film di Roberto Benigni, insieme regista e attore protagonista, *Pinocchio* non è né un fantoccio, né un bambino, ma un uomo cresciuto con l'anima di un burattino⁹³. Infine, nel pluripremiato *Pinocchio* (2019) di Matteo Garrone, è possibile riconoscere un *Pinocchio* ben fedele al romanzo di Collodi.

Come già accennato, fra i vari adattamenti, non mancano narrazioni in altri linguaggi e sistemi espressivi. Si pensi al racconto tramite illustrazioni, come quelle di Mazzanti⁹⁴, al *graphic novel* di Benito Jacovitti⁹⁵, al fumetto di Osamu Tezuka – che ha rafforzato la diffusione del personaggio collodiano nell'universo culturale

orientale –, alle riduzioni teatrali, ma anche alle riscritture avvenute sul web, nell'ambito della twitteratura.

A partire dal 2009, data di pubblicazione della raccolta di Aciman e Rensin, la storia di Pinocchio è stata infatti scelta in più occasioni, insieme a tante altre opere note, per essere riscritta su *Twitter*, come nel caso di #fiabePPP (2016), iniziativa proposta da *Repubblica.it* e dal Festival della Crescita⁹⁶. In questo progetto, creato, fra gli altri, da Massimo Arcangeli, la riscrittura 'twitteraria' riguarda esclusivamente tre grandi classici: *Peter Pan* (1911) di James Matthew Barrie, *Il piccolo principe* (1943) di Antoine de Saint-Exupéry e, ovviamente, *Le avventure di Pinocchio* (1883).

In alcuni casi, come nei seguenti esempi, i tre 'piccoli' protagonisti delle storie scelte vengono messi in dialogo⁹⁷.

Il primo *tweet* (Fig. 1), oltre a celebrare il *puer aeternus* che, in un modo o nell'altro, risiede nei tre personaggi fiabeschi, costituisce un'occasione per riflettere sul linguaggio utilizzato su *Twitter*. Infatti, mentre alcuni *tweet* rispettano fedelmente le regole del



Fig.1



Fig. 2

linguaggio scritto, altri le trasgrediscono, mostrando le peculiarità grafiche illustrate in precedenza, come nel *tweet* in analisi, dove il segno di interpunzione ‘!’ viene, in due casi, preceduto da uno spazio e, in un caso, seguito dalla parola ‘anche’ con l’iniziale minuscola, anziché maiuscola. Anche il secondo *tweet* (Fig. 2) è caratterizzato da un linguaggio che mostra segni tipici delle scritte brevi: vengono inseriti due puntini sospensivi, anziché tre, senza spazi che li dividano dalla parola successiva, il segno ‘X’ sostituisce la parola ‘per’ in ‘Xun[Si]’, formula abbreviata di ‘per un sì’, e il testo è accompagnato dall’*emoticon* ‘;)’, riproduzione stilizzata dell’occhiolino⁹⁸.

Alcuni *tweet* sono accompagnati da immagini, in altri le rime sono predominanti, e in qualche caso si ricorre ai dialetti regionali, come nel primo dei seguenti esempi (Fig. 3), dove Pinocchio si esprime in fiorentino.

Non mancano riscritture caratterizzate da un cambio di genere (Fig. 4), in cui il famoso burattino viene sostituito da una bambina che, per avere detto bugie, viene trasformata in una ‘burattina’. In altri casi (Fig. 5), infine, i riferimenti alla politica italiana al



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

momento della scrittura dei *tweet* sono espliciti e rappresentativi della capacità narrativa di *Pinocchio* di sapersi adattare a molteplici contesti, anche a distanza di anni.

Paola Cingolani, poetessa e scrittrice, attraverso il suo *account* @PaolaToogoodxme, ha riproposto invece parti della storia in uno stile che si potrebbe definire ‘urbano’, come si può vedere negli esempi riportati di seguito.

Nell’immagine allegata a questo primo *tweet* (Fig. 6), il lungo naso di Pinocchio – qui raffigurato nei colori bianco, verde e rosso, come il tricolore italiano – si trasforma nella freccia del segnale di direzione obbligatoria a sinistra, al fine di aiutare la Fata – quasi



Fig. 6

sempre presente in questi caratteristici adattamenti – nella sua ricerca. Anziché cimentarsi in una scrittura di centoquaranta caratteri circa, come gli utenti degli esempi illustrati in precedenza, Cingolani opta quindi per dei sintetici *tweet* dal sapore poetico accompagnati da immagini di segnali stradali alquanto fantasiosi.

Lo stesso cartello stradale viene riproposto in altri due casi. Nel primo (Fig. 7), la freccia bianca viene trasformata in una balena assonnata che nuota su uno sfondo dello stesso colore del mare. Nel secondo (Fig. 8), la freccia è invece usata da un Pinocchio



Fig. 7



Fig. 8

alato – un Cupido moderno – raffigurato in un divieto di accesso, per centrare il cuore rosso della Fata blu che fugge. In tal modo, vengono suggeriti nuovi sviluppi e la narrazione si apre ad ulteriori interpretazioni.

Altro caso di twitteratura in cui le storie su Pinocchio vengono scelte come soggetto da riscrivere è quello del già citato TwLetteratura, il progetto di riscrittura seriali collettive grazie al quale «[p]iù di 14.000 studenti di 250 scuole in tutta Italia hanno letto, commentato e riscritto opere di Ariosto, Collodi e Manzoni»⁹⁹. Infatti, dal 2012, iniziando da *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese, studenti e lettori in generale hanno riscritto numerosi classici letterari: da *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino a *Canto di Natale* (1843) di Charles Dickens; dall'*Amleto* shakespeariano a *L'infinito* leopardiano – riscritto per il bicentenario del 2019 –, passando per *La Tregua* (1963) di Primo Levi, scelta per far riflettere gli studenti sulla crisi dei migranti nell'Unione Europea.

Fra questi, dal 2014, vede la luce #TwPinocchio, l'iniziativa proposta per avvicinare anche i giovani lettori al capolavoro di Collodi.

Il motivo della scelta di questo testo è semplice: ancora una volta,

viene sottolineato che le storie di Pinocchio non sono finite e che ci sono tanti modi per raccontarle. Il progetto è stato quindi accolto con entusiasmo, soprattutto nelle scuole italiane coinvolte, raccogliendo migliaia di *tweet* di diverso genere, la cui analisi necessiterebbe uno studio a parte. In questa occasione ne verranno mostrati solo alcuni che consentono di ribadire il debito di Lorenzini nei confronti dei classici mitologici e letterari di cui si è discusso precedentemente.

Innanzitutto, come si evince dal primo esempio (Fig. 9), riscrittura del capitolo X di Pierluigi Vaccaneo – uno dei creatori di TwLetteratura –, Pinocchio viene non solo paragonato nuovamente all'eroe dell'*Odissea*, ma collocato a metà strada fra Don Chisciotte





Fig. 9

e Ulisse, per rimarcare la natura ibrida del testo di Lorenzini, «tra realtà e finzione, dramma e commedia». Di conseguenza, non sorprende che nei commenti al *tweet* emergano paralleli fra i personaggi collodiani e altri personaggi mitologici e/o letterari: Mangiafuoco è «un po' Caronte, un po' Polifemo, un po' mulino a vento»; Geppetto è associato a Sancho Panza; e la Fata ricorda Dulcinea del Toboso. Viene così sottolineato che Collodi «era pieno di memorie letterarie», un «pescatore nel gran mare delle Storie», come lui stesso afferma quando, interpellato dal *tag* di Paolo Costa – altro creatore del metodo – dice che «[s]crivere è riscrivere la letteratura passata»¹⁰⁰.

I tre esempi successivi riguardano invece la riscrittura del capitolo XV, e cioè la conclusione originaria della storia del burattino.

Il primo (Fig. 10) è un esempio di riscrittura pubblicato da Pinocchio, che ribadisce la sua natura metamorfica, evidenziata, come si ricorda, nel libro di Manganelli. Il secondo (Fig. 11) oltre a tirare in ballo nuovamente l'affinità con Ulisse, pone l'accento sulla



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

catabasi del burattino, risorto dopo «aver vissuto la morte». Il terzo (Fig. 12), citando Harry Potter, mette in dialogo Pinocchio non con un personaggio del passato, ma del futuro, suggerendo che oltre a ispirarsi ai classici, considerato esso stesso un classico, ha ispirato storie che, a loro volta, sono diventate dei classici.

Negli ultimi due *tweet*, infine, emergono un esplicito riferimento alla metamorfosi asinina del Lucio apuleiano (Fig. 13), con una citazione diretta al testo di riferimento, e all'inghiottimento di Giona (Fig. 14)¹⁰¹.

Pinocchio in *emojitaliano*

Oltre a quelle appena proposte, sempre su *Twitter*, ha recentemente visto la luce una riscrittura, o meglio, una traduzione di Pinocchio

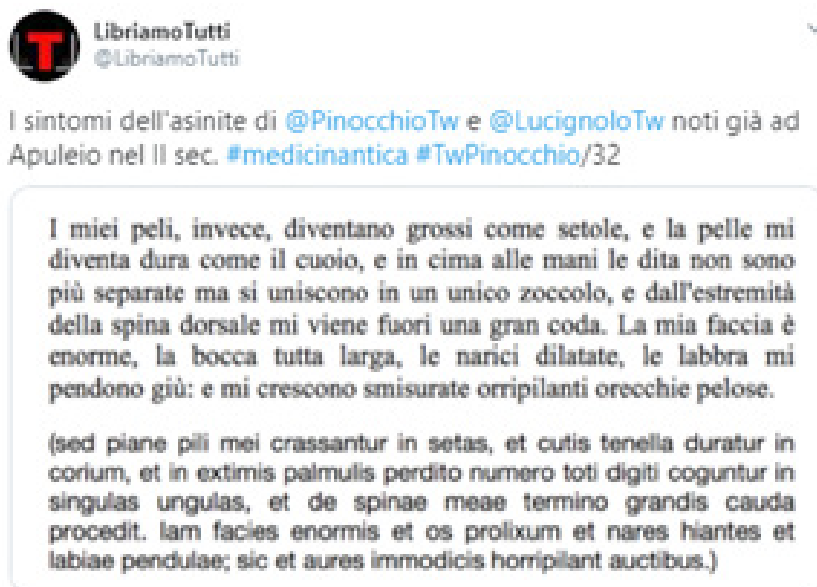


Fig. 13



Fig. 14

innovativa sotto molteplici aspetti: *Pinocchio in emojiitaliano* (2017), a cura di Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati. La traduzione collettiva è durata otto mesi, da febbraio a settembre 2016, tramite l'account @Emojiitaliano e un bot su Telegram, realizzato per l'occasione al fine di creare un glossario comune condivisibile, che, tradotto, avrebbe consentito la lettura anche in altre lingue.

Come il titolo suggerisce, si tratta di una traduzione del testo collodiano in *emoji*, i «simboli di tastiera che riproducono referenti e “oggetti” del discorso attraverso distinte forme pittografiche»¹⁰², tipici delle scritture brevi dell'era digitale. Anche se spesso si fa riferimento a questo insieme di simboli parlando di *emoticon*, essi si possono definire, piuttosto, come una loro evoluzione. Infatti, con *emoticon*, come già accennato nella prima parte di questo studio, si fa riferimento alle note ‘faccine’ composte da caratteri alfanumerici e diacritici – per lo più segni di interpunzione – che rappresentano espressioni del viso, presumibilmente usate per la prima volta da Scott Fahlman nel 1982. Gli *emoji* – termine inserito nello Zingarelli nel 2017 –, nascono, invece, «nel 1999 come un set compiuto di 176 segni, elaborati dal giapponese Shigetaka Kurita per l'operatore telefonico NTT DOCOMO»¹⁰³. A differenza delle *emoticon*, essi non sono semplici marcatori emozionali che aiutano a definire il contesto della comunicazione scritta e a veicolare emozioni specifiche¹⁰⁴, ma formano un insieme di segni che, oltre alle ‘faccine’ espressive, comprendono molto altro, come animali, cibi e attività. In altre parole, per dirlo con Chiusaroli, gli *emoji*, frequentemente usati nei servizi di messaggistica istantanea e nei SNS, sono «rappresentazioni iconiche e simboliche di referenti del reale, repertori di immagini ora presenti in forma di tastiere autonome nei dispositivi portatili come *smartphone* e *tablet* delle ultime generazioni»¹⁰⁵.

Cosa importante, il linguaggio *emoji* «mira alla comprensione generale, posta la sostanziale qualità universalizzante riconosciuta al segno pittografico»¹⁰⁶. Secondo Chiusaroli, il codice in questione «risponde all'importante esigenza della semplificazione degli

strumenti comunicativi nel contesto della globalizzazione»¹⁰⁷. Pertanto, data la tendenza degli *emoji* ad accompagnare e, spesso, sostituire il testo elettronico e digitale, non sorprende che, negli ultimi anni, questi simboli popolari siano stati usati in esperimenti di riscrittura di testi letterari. Fra questi si colloca l'esperimento che prende in oggetto le storie di Pinocchio; un progetto che non solo si ispira a iniziative simili precedenti, ma da esse parte con l'intento di creare un codice che possa essere compreso universalmente¹⁰⁸.

Dunque, quello in analisi non rappresenta il primo caso di traduzione in *emoji*. Un primo esempio è costituito da *Emoji Dick*, riscrittura di *Moby Dick* (1851) di Herman Melville, a cura di Fred Benenson: un'operazione che ha visto coinvolti circa ottocento traduttori di Amazon Mechanical Turk¹⁰⁹ ed è culminata in un libro di 736 pagine, sulla cui copertina compare, come ci si può aspettare, l'*emoji* della balena. Un'iniziativa indubbiamente ammirevole e interessante, ma non per questo passibile di critiche. Infatti, come nota Chiusaroli, «[d]al momento che la versione definitiva di ogni frase del testo è stata infine scelta per votazione, il prodotto pubblicato si caratterizza per l'estrema difformità»¹¹⁰. Si tratta di una traduzione libera in cui il legame fra *emoji* e parole non è rintracciabile, «la cui dimensione semantica si sostiene soprattutto sul piano evocativo e suggestivo»¹¹¹. In altre parole, vista la libertà di interpretazione che la caratterizza, l'operazione resta un esperimento fine a se stesso. Contrariamente, in *Emojibama* (2015) – la riscrittura dell'annuale discorso sullo stato dell'Unione (*State of the Union*) del presidente Barack Obama, in un linguaggio misto (*emoji* e parole), a cura del *Guardian US*¹¹² – il testo «originale viene reso disponibile attraverso una struttura pop up»¹¹³, per evitare che il messaggio venga mal interpretato. Ciò nondimeno, dato che si tratta di un'iniziativa che si inserisce in una dimensione strettamente nazionale, non è possibile adottare il codice utilizzato su un testo e in una lingua differenti dall'inglese¹¹⁴.

Altri esempi di riscrittura in *emoji* sono *Wonderland* (2014), traduzione di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Neverland* (2015), traduzione di *Peter Pan* (1911) di J. M.

Barrie, e *Pleasureland* (2015), la traduzione di *The Adventures of Pinocchio*:

Si tratta di opere monoautoriali, di poster in *emoji* realizzati dall'artista Joe Hale¹¹⁵, dove, come sottolinea ancora una volta Chiusaroli, e come si può vedere nell'esempio appena mostrato (Fig. 15), anche se viene rispettato l'ordine del testo di partenza,



Fig. 15

non ci sono spaziature di nessun tipo, neanche fra i capitoli, e non c'è un glossario che permetta di agevolare la leggibilità. Per di più, il codice utilizzato, anche questa volta, destina il 'prodotto' ad un pubblico essenzialmente anglofono, opponendosi ad una possibile destinazione plurilingue¹¹⁶.

Un ultimo e più recente esempio è, infine, *Bible Emoji* (2016)¹¹⁷, altro caso di riscrittura mista, dove il testo biblico è stato tradotto dall'inglese e pubblicato su *Twitter* attraverso l'*account* @BibleEmoji, e poi in un libro intitolato *What Would Jesus Do* (2018), contenente le parabole di Gesù.

A differenza delle iniziative finora elencate, come spiega Chiusaroli nei suoi diversi scritti sull'argomento, *Pinocchio in emojiitaliano* rappresenta una novità per diverse e considerevoli ragioni. Innanzitutto, costituisce il primo esempio di traduzione in *emoji* che prende in considerazione un'opera scritta non in inglese, ma in lingua italiana, «allargando così l'orizzonte rispetto alla esclusiva condizione "anglocentrica"»¹¹⁸. In secondo luogo, è caratterizzato da un codice in *emoji* standardizzato, l'*emojiitaliano*, corredato di una sua precisa grammatica e di un repertorio lessicale basato sul sistema *Unicode*. Come viene spiegato sul portale Treccani, per *emojiitaliano* si intende un:

Progetto mirato a codificare una grammatica degli emoji da adoperare come segni di un autonomo codice comunicativo. [...] il progetto punta a codificare una grammatica degli emoji che, una volta conosciute le regole, permetta a tutti di comprendere il testo. Un codice in grado di abbattere le barriere linguistiche¹¹⁹.

Si tratta di un codice elaborato e formalizzato appositamente per la traduzione del testo collodiano, «realizzata attraverso un metodo collettivo con la comunità *social* di *Scritture Brevi* [...] con il concomitante sviluppo del predisposto dizionario digitale @*emojiitalianbot*, su *Telegram*»¹²⁰.

Per quanto riguarda la *community* di *Scritture Brevi*, *blog* di Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanotto, la traduzione di

Pinocchio non rappresenta un episodio isolato. Fra i vari casi di riscrittura proposti dal gruppo, si può citare, ad esempio, quella di *Odi et amo* (Fig. 16), *incipit* e titolo del carme LXXXV di Catullo, dove, come si può vedere di seguito, si combinano la lettura logografica e pittografica: «alle corrispondenze a base semantica per ‘odio’ e ‘amore’, si associa l’alieno che offre la soluzione fonetica per la congiunzione latina ‘et’»¹²¹.



Fig. 16

Riguardo al dizionario digitale *Emojitalianobot*, invece, si tratta del primo *bot* aperto e libero di traduzione ‘Emoji-Italiano’ su *Telegram*, sviluppato per supportare la traduzione del testo di Collodi in *emoji*. Come spiega Johanna Monti, servendosi di questo *bot*, ogni giorno i *follower* hanno suggerito le loro traduzioni per le frasi estratte dal romanzo e ‘twittate’ dall’apposito *account*, al fine di sceglierne le versioni ufficiali, spesso discutendone in un gruppo creato sulla stessa piattaforma del *bot*¹²².

In quest’opera di traduzione, dove gli *emoji* sono usati come mezzi di comunicazione, non tutto il romanzo di Collodi viene riscritto, ma solo i primi quindici capitoli, quelli che compongono *Storia di un burattino* (1881), o, per riutilizzare l’espressione di Garroni, ‘Pinocchio 1’. Come sottolinea Eugenio Giannetta, anche se, a primo impatto, «sembra di avere a che fare con un cellulare impazzito, oppure una di quelle catene di messaggi inoltrate fino a perderne il senso»¹²³, dietro ai simboli utilizzati si celano ragionamenti e studi di esperti della lingua italiana. Infatti, come si è specificato, il codice creato ha regole grammaticali precise riguardanti le diverse parti del discorso. Per di più, un glossario di 980 voci consente di interpretare in maniera inequivocabile i 611 *tweet* di cui il testo si compone¹²⁴.

Inoltre, al testo in *emoji* proposto è accostato, a fronte, quello originale, come si può vedere negli esempi presi in analisi, iniziando dal noto *incipit* (Fig. 17) di cui si è già discusso in precedenza.

Questo primo esempio¹²⁵ consente di individuare alcune delle regole fornite dagli autori del testo nella parte finale del libro nella sezione ‘Grammatica’ (pp. 139-146). Ad esempio: l’ordine di lettura è

- C’era una volta...
- Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.
- No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.



Fig. 17

da sinistra a destra; il verbo viene preceduto dal diacritico ’, come nel caso di ‘era’, seguito da una freccia che va verso sinistra, per indicare il tempo passato; la punteggiatura viene conservata, come si può vedere dalle virgole, gli apostrofi, i punti esclamativi, e i doppi apici che indicano il discorso diretto al posto dei trattini lunghi impiegati nel testo di Collodi; gli articoli determinativi vengono omessi; gli *emoji* composti – utilizzati per definire concetti concreti e/o astratti non riproducibili con *emoji* singole – e le sequenze di segni, come nel caso di ‘piccoli lettori’, sono delimitati da due simboli che li isolano ‘_’. Inoltre, il soggetto viene sempre espresso e tutte le frasi passive sono volte all’attivo, perché l’ordine sintattico di base è SVO (Soggetto Verbo Oggetto); ad esempio, nel codice *emoji*, ‘diranno i piccoli lettori’ diventa ‘i piccoli lettori diranno’.

Gasparini¹³⁰, da cui è tratta la citazione in esergo dell'introduzione al testo pubblicato da Apice Libri.

A proposito di questa scelta traduttiva, si sottolinea che, all'epoca della traduzione, ancora non esisteva un *emoji* che si sarebbe rivelato decisamente più appropriato: l'*emoji* chiamato *Lying Face* (Fig. 20):

Si tratta dell'*emoji* col naso lungo, definito su *Emojipedia*, la *Wikipedia* degli *emoji*, come: una faccina gialla con le sopracciglia alzate, gli occhi ingranditi, un'espressione lievemente corruciata, e, ovviamente, il naso lungo; può rappresentare l'atto di dire bugie, una



Fig. 20

persona bugiarda e altri concetti legati alla disonestà e all'inganno di vari livelli di intensità. Il riferimento simbolico a Pinocchio è dunque evidente. Infatti, nella parte finale della definizione offerta sull'enciclopedia degli *emoji* si può notare che, fra i diversi modi in cui lo stesso simbolo è riconosciuto, compare anche il nome del burattino di Collodi:

Nella sezione 'conosciuto anche come' (Fig. 21), si vede, quindi, che l'*emoji* della faccia che mente viene identificata anche come *Liar*, 'bugiardo/a', *Long Nose*, 'naso lungo', e *Pinocchio*, in riferimento al personaggio letterario. Si tratta, in conclusione, di un *emoji* che è

Also Known As




-  Liar
-  Long Nose
-  Pinocchio

Fig. 21

stato approvato nella versione *Unicode 9.0* e aggiunto al set di *Emoji 3.0* nel 2016, lo stesso anno in cui la storia del burattino è stata riscritta su *Twitter* in *emojitaliano*, ma solo dopo che il progetto era stato portato a termine. Ciò dimostra che l'*emojitaliano* è un codice che, nonostante la sua accuratezza, dipende strettamente dagli aggiornamenti *Unicode* utilizzati. La versione a stampa di *Pinocchio in emojitaliano* rappresenta, dunque, un punto di arrivo temporaneo. Se venisse riscritto ora, sarebbe sicuramente diverso, viste gli *emoji* che puntualmente vengono aggiunte con gli aggiornamenti di *Unicode*. Quello che questa traduzione vuole rappresentare è quindi un punto di partenza per la ricerca sull'*emojilingua*, offrendo un metodo asseverato¹³¹.

In conclusione, concordando ancora con le riflessioni di Cao, si può affermare che la twitteratura «sta offrendo attualmente un contributo indiscusso, in quanto luogo di trasmissione, appropriazione, rinnovamento del sapere capace di agire trasversalmente»¹³². Infatti, considerando che al fine di riscrivere un testo è indispensabile leggerlo, gli adattamenti 'twitterari' a cui si è fatto riferimento finora mettono in moto un meccanismo che spinge sia le nuove generazioni, soprattutto attraverso progetti ideati in ambito scolastico, sia gli utenti del web, a prescindere dall'età e dall'estrazione sociale, ad avvicinarsi a testi che molto probabilmente non leggerebbero. Dunque, quelli che sono stati definiti *prosumer* nell'era digitale si appropriano di determinate storie, le leggono, le interpretano, le rinnovano e le trasmettono donandogli una nuova luce.

Per quanto riguarda *Pinocchio* nello specifico, il ricorrere alle *features* di *Twitter* rappresenta una svolta per lo studio dell'opera di Collodi perché consente di collocarla in un nuovo tipo di letteratura, caratterizzata da un linguaggio e un formato diversi, consentendo ulteriori riflessioni. Inoltre, come è stato più volte sottolineato in questo studio, si tratta di riscritture che dimostrano che a prescindere dalle epoche storiche percorse, dai media impiegati e dai generi di riferimento, quella di *Pinocchio* è una storia capace di

generare infiniti testi, siano essi cartacei, elettronici o digitali.

Considerato ciò, questo contributo – realizzato in occasione del 140° anniversario della pubblicazione della prima storia del burattino – spera di poter rappresentare un punto di (ri)partenza per studi futuri sia sugli adattamenti di *Pinocchio*¹³³, sia sulla traduzione in *emoji*, vista la probabile realizzazione della traduzione della seconda parte del romanzo¹³⁴. Se così fosse, il testo consentirebbe, fra le altre cose, di indagare sulla traduzione dei principali riferimenti al mondo classico, come l'inghiottimento della balena, la metamorfosi asinina e il personaggio della Fata, che fa la sua comparsa, in quanto tale, solo dal XVI capitolo. E magari, questa volta, a rappresentare Pinocchio ci sarà la faccina bugiarda, dimostrando, ancora una volta, la sua abilità di saper correre insieme al tempo in cui viene rinarrato.

Note

1 McLuhan 2011, 174.

2 RAGONE 2014, 3. Qui Giovanni Ragone riassume il pensiero di McLuhan sulla relazione fra esseri umani e tecnologie.

3 Cf. CAO 2014, 3.

4 I due studiosi sono stati ispirati dalla celebre intuizione di McLuhan: «il “contenuto” di un medium è sempre un altro medium», McLuhan 2011, 29. Cf. BOLTER, GRUSIN 1999.

5 Cf. NOVELLI 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/neologismi_%28altro%29/ [ultima consultazione 25/10/2020]. La data indicata vale anche per i link segnalati nelle note successive.

6 Su Pinocchio, la fiaba e il romanzo di formazione, cf. CHITARRINI 2014.

7 McLuhan 2011, 70.

8 Cf. JENKINS 2006.

9 Cf. STRATE 2014.

10 CALVINO 2011, 7. Si tratta della sesta definizione di ‘classico’ offerta da Calvino nel suo celebre testo.

11 Per uno studio su genesi, caratteristiche ed esempi della letteratura su *Twitter*, cf. LOMBARDO 2013.

12 Si presume che la storia sia stata scritta da Hemingway per vincere una scommessa. Cf. RUDIN 2011.

13 Sulle differenze fra linguaggio parlato e scritto, cf. HALLIDAY 1985.

- 14 CHIUSAROLI 2012, 16-17.
15 Ivi, 18.
16 Ivi, 19.
17 Ivi, 21. Per una classificazione dei fenomeni di riduzione, cf. DI PACE, PANNAIN 2012, 109-114.
18 Il termine *mediascape* è stato coniato da Appadurai nel suo studio sulla globalizzazione per indicare il 'paesaggio' mediale, in cui prodotti e informazioni sono distribuiti dai *mass media*; cf. APPADURAI 1990.
19 CHIUSAROLI 2012, 25. Come si vedrà in seguito, anziché di *emoticon*, oggi si parla per lo più di *emoji*.
20 GRANELLI 2012, 73-74.
21 «'[P]ostmodernismo digitale': di forma breve, accelerato e servito velocemente» (trad. mia); cf. PISARSKI 2017, 41.
22 NOTARO 2014, 1.
23 Cf. CAO 2014, 1-2. Si fa qui riferimento a TOFFLER 1980.
24 PISARSKI 2017, 49.
25 Cf. CAO 2014, 7.
26 Ivi, 3. In questa riflessione Cao si riferisce a MAZZARELLA 2008.
27 «[A]bbiamo creato la salvezza della nostra generazione, un nuovo e rivoluzionario modo di comprendere la più grande delle arti: la letteratura» (trad. mia); cf. ACIMAN, RENSIN 2009, XIV.
28 Ivi, 23.
29 Ivi, 131.
30 CAO 2014, 30.
31 ACIMAN, RENSIN 2009, 116.
32 Cf. il sito *TwLetteratura*, <https://www.twletteratura.org/>.
33 *Ibidem*. Per uno studio sulla lettura nell'era digitale, e sulle scritture e riscritture su *Twitter*, cf. COSTA 2017.
34 Carlo Lorenzini (1826-1890) nasce a Firenze e sceglie lo pseudonimo Collodi in onore del paesino toscano d'origine della madre. Per un approfondimento su vita e opere del 'padre' di Pinocchio, cf. TRAVERSETTI 1993.
35 Per uno studio sulla cesura del testo e sulla pubblicazione seriale delle storie su Pinocchio, cf. D'ANGELO 2002. Per una descrizione dei 'Jack tales', cf. ZIPES 1999.
36 BONANNI 2012, 229.
37 COLLODI 2017, 3.
38 MANGANELLI 2013.
39 BONANNI 2012, 231.
40 *Ibidem*.
41 *Ibidem*.
42 Secondo questa 'regola' un elemento narrativo si ripete per tre volte. Cf.

- PROPP 2000, 79.
- 43 MARAZZI 2002, 305.
- 44 COLLODI 2017, 153.
- 45 Cf. ZIPES 2002.
- 46 CRO 1993, 105-106.
- 47 Ivi, 92.
- 48 Cf. PERELLA 1986, 3. Lo scritto di Nicolas J. Perella qui citato è stato utilizzato come introduzione all'edizione americana de *Le avventure di Pinocchio* con testo a fronte, pubblicata dalla University of California Press nel 1986. Per uno studio sui miti arcaici nella storia di Collodi, cf. ZOLLA 1976.
- 49 BIFFI, 1977.
- 50 BONANNI 2012, 232.
- 51 Ivi, 233. Continuando, Bonanni nota che «già in *Pinto Smauto* di Basile, ad esempio, una ragazza — singolare caso di demiurgo al femminile — fabbrica un uomo impastandolo come una torta con mandorle e zucchero mescolate all'acqua di rose. Non si tratta, però, di un figlio, ma di un fidanzato, variante maschile (e comica) della statua di cui si innamora Pigmalione». La fiaba in questione è contenuta in BASILE 2013, 910-922.
- 52 MARAZZI 2002, 302.
- 53 BONANNI 2012, 232. Bonanni fa qui riferimento a RISSET 1981, 96.
- 54 PEZZINI 2002, 12.
- 55 BONANNI 2012, 233. Qui Bonanni fa riferimento a CURTIUS 1948.
- 56 I versi a cui Rossi fa riferimento sono i seguenti: «*Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum, cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum, maluit esse deum. deus inde ego*» [*Un tempo ero un tronco di fico, un legno buono a nulla, quando un falegname incerto se farne uno scanno o un Priapo, decise per il dio*]. Cf. ROSSI, <https://aispes.net/biblioteca/il-giardino-dei-magi/la-fata-turchina-e-le-metamorfosi-di-pinocchio/>.
- 57 Perella nota anche che i primi due illustratori del romanzo, Enrico Mazzanti, nel 1883, e Carlo Chiostri, nel 1901, in alcune illustrazioni ritraggono un Pinocchio decisamente adolescente. Cf. PERELLA 1986, 28.
- 58 MARAZZI 2002, 303.
- 59 Cf. WUNDERLICH, MORRISSEY 2008, 10.
- 60 PERELLA 1986, 18. Per una comparazione fra i viaggi di Odisseo e Pinocchio, come suggerisce Perella, cf. BONI 1977, 84-92; o, come propone Bettella, cf. TOESCA 1996.
- 61 Cf. GAIMAN 2000.
- 62 L'asino è anche 'protagonista' di un altro noto racconto: *Peau d'âne*, 'Pelle d'asino', incluso nella raccolta di fiabe di Perrault che, come detto in precedenza, Collodi conosceva in maniera approfondita.
- 63 Con 'Pinocchio 1' si fa riferimento ai primi quindici capitoli della storia.

Con 'Pinocchio 2', invece, si intendono non solo i capitoli restanti, ma l'intero romanzo. Cf. GARRONI 1975.

64 Nella realtà, l'albero in questione corrisponderebbe alla Quercia delle Streghe di Capannori (Lucca).

65 COLLODI 2017, 67.

66 DUSI 2002, 178.

67 PROPP 1985, 365, in DUSI 2002, 178.

68 PERELLA 1986, 14. A tal proposito, Perella evidenzia un parallelo fra Pinocchio e il cavaliere Ruggiero inghiottito da una balena nei *Cinque Canti* di Ariosto, individuato da GILBERT 1956; e un debito consistente nei confronti di *Storia vera* di Luciano, a lungo riconosciuto dai critici, tra cui GANNON, 1980.

69 PERELLA 1986, 15.

70 STONE 1994, 340.

71 PETRARCA, VACCA 1991, 612. Il testo in analisi è HARF-LANCNER 1984.

72 BOLOGNA 1991, 632.

73 MOSCA 2006, 164.

74 COLLODI 2017, 69.

75 Ivi 208. Per quanto riguarda il colore turchino, sono state offerte varie interpretazioni: il colore dell'infinito e dell'indescrivibile, dell'assoluto e dell'irraggiungibile; il colore del cielo italiano e del mantello della Vergine Maria. Cf. PERELLA 1986, 19.

76 Per esempio, basti pensare alla mitologia greca, dove Zeus si trasforma in cigno; a quella norrena, in cui Loki diventa un salmone; e al folklore irlandese, dove il *pooka*, spirito animale dalla voce umana, può apparire come un cavallo, un asino, una capra o un'aquila, come spiega YEATS 1888, 94.

77 Dire che Pinocchio viene trasformato non è propriamente corretto, visto che, nella scena finale, è come se il Pinocchio bambino uscisse fuori dal burattino che lui stesso osserva appoggiato ad una sedia.

78 Con il numero 140, si fa qui riferimento agli anni trascorsi dalla pubblicazione della prima storia di Pinocchio e al limite di caratteri inizialmente imposto da *Twitter* per la scrittura dei *tweet*.

79 Cf. BECKETT 2004, 63.

80 PEZZINI 2002, 7.

81 STONE 1994, 330.

82 Nel suo saggio *La letteratura della Nuova Italia* (1956), Croce definisce quello su Pinocchio «il più bel libro della letteratura infantile italiana». CROCE 1956, 330, in BETTELLA 2004^a, 4.

83 MARAZZI 2002, 301.

84 Cf. MARRONE 2002.

85 Cf. MOSCA 2006. Nella rilettura di Manganelli, la catabasi di Pinocchio, bambino e burattino insieme nel finale della storia, occupa una posizione

significativa.

86 Cf. BETTELLA 2004^a, 6.

87 Cf. BECKETT 2004, 66.

88 Cf. DE BERTI 2002.

89 Cf. BETTELLA 2004^b, 11-15.

90 Cf. MAY 1981, 470.

91 Cf. ZIPES 1999.

92 Cf. BETTELLA 2004^b, 15-20.

93 Ivi, 20-25.

94 Cf. GAGLIANO 2002.

95 Cf. DI BALDO 2002.

96 Fra le varie iniziative di twitteratura italiane, si ricordano: @128battute (2009), il primo concorso di microletteratura lanciato da Feltrinelli, per storie, poesie e aforismi in *tweet* di massimo centoventotto caratteri; il progetto Twitteratura (2009) de Il Sole 24 Ore; #storiebrevi e #twittatrame (2011), iniziative proposte da Einaudi;

97 Oltre all'*hashtag* #fiabePPP, gli utenti spesso inseriscono anche l'*hashtag* #3favole, proposto dal Festival della Crescita in occasione di un progetto analogo, "Una crescita da favola", ideato da Massimo Arcangeli.

98 Considerando il periodo di pubblicazione del *tweet*, a due settimane dal referendum costituzionale del 4 dicembre 2016, sulla riforma Renzi-Boschi, il 'si' rappresenta, molto probabilmente, un riferimento politicizzato.

99 Cf. *TwLetteratura*, <https://www.twletteratura.org/>.

100 Naturalmente, si tratta di un *account* creato appositamente (@CollodiCarlo), insieme a quelli di Pinocchio (@PinocchioTw) e degli altri personaggi della storia (@GeppettoTw, @FataTurchinaTw, etc.).

101 La foto allegata in questo *tweet*, dove Pinocchio viene 'bevuto' dal mostro, scattata da Igor Francescato, ritrae una delle immagini che sono state esposte in occasione della mostra "Nel ventre della balena. Dal mosaico di Giona alla fiaba di Pinocchio", organizzata nel 2014 dal Gruppo Archeologico Aquileiese presso il palazzo Meizlik di Aquileia, nel Friuli-Venezia Giulia.

102 CHIUSAROLI 2015, 88. Attualmente esistono 3304 *emoji*, tutti raccolto sul sito <https://emojipedia.org/>.

103 Id. 2017^e, 141. Per la storia della creazione degli *emoji*, cf. il sito web *Emojipedia*, <https://blog.emojipedia.org/emoji-creation-story/>.

104 GRANELLI 2012, 75.

105 CHIUSAROLI 2017^d, 73.

106 Ivi, 74.

107 Id. 2017^a, 72.

108 Per un approfondimento recente sugli *emoji* e sulle iniziative di riscrittura, cf. Id. 2019.

- 109 In merito all'iniziativa, rinvio al sito <http://www.emojidick.com/>.
- 110 CHIUSAROLI 2019, 66.
- 111 *Ibidem*.
- 112 Cf. Id. 2015, 90. Il testo, realizzato su *Twitter* attraverso l'*account* @emojibama, è disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jan/20/-sp-state-of-the-union-2015-address-obama-emoji>. È possibile visualizzare la traduzione degli *emoji* utilizzati attraverso il movimento del cursore.
- 113 CHIUSAROLI 2019, 67.
- 114 *Ibidem*.
- 115 Le tre reinterpretazioni qui citate sono state unite in un unico poster intitolato *One Hundred Thousand Emojis* (2015). Si tratta di un abbinamento abbastanza frequente, come si può notare anche nel primo fotogramma del *Pinocchio* disneyano, dove su un tavolo pieno di oggetti appaiono i tre libri delle storie in questione, È possibile visualizzare le opere di Hale, inclusa una riscrittura dell'*Odissea* di Omero, *Uselyssea*, visitando il seguente sito: <http://joehale.info/>.
- 116 CHIUSAROLI 2019, 68-70.
- 117 Sul sito dell'iniziativa gli utenti del web possono tradurre direttamente i loro passi biblici preferiti, <http://www.bibleemoji.com/>.
- 118 CHIUSAROLI 2017^c, 9.
- 119 *Emojitaliano*, in *Treccani*, 2016, https://www.treccani.it/vocabolario/emojitaliano_res-2f30d44e-89c2-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/.
- 120 Id. 2017^d, 73-74.
- 121 Id. 2019, 64. Dal testo di riferimento è tratta anche la figura qui utilizzata.
- 122 MONTI *et al.* 2016.
- 123 GIANNETTA 2017.
- 124 MONTI *et al.* 2016. Per quanto riguarda il glossario (pp. 147-182 del testo qui analizzato), l'elenco è presentato nella versione emoji ▶ parola, rispettando l'ordine dei codici *Unicode*. Il set di emoji usato è *Twitter Twemoji 2.3*.
- 125 Le pagine di riferimento sono CHIUSAROLI *et al.* 2017^b, 26-27.
- 126 Le pagine di riferimento sono Ivi, 32-33.
- 127 L'accostamento fra il burattino e il robot non è cosa nuova, come si è visto nella sezione precedente, a proposito di *Pinocchio Super-Robot*, la riscrittura fantascientifica di Max Bunker.
- 128 CHIUSAROLI 2019, 79.
- 129 Le pagine di riferimento sono Id. *et al.* 2017^b, 130-131.
- 130 Cf. Id. 2016.
- 131 Id. 2019, 81.
- 132 CAO 2014, 32.

133 Recentemente sono state annunciate due nuove promettenti trasposizioni cinematografiche per il 2021: il *live-action* Disney, diretto da Robert Zemeckis, con Tom Hanks nelle vesti di Geppetto, trasmesso su *Disney+*; e il *remake* musicale *dark* ambientato nell'Italia fascista diretto da Guillermo Del Toro in collaborazione con *Netflix*, con un cast degno di nota, che include Cate Blanchett, Ewan McGregor (nel ruolo del Grillo parlante) e Tilda Swinton (nei panni della Fata Turchina).

134 Gli autori hanno accennato a un possibile progetto di traduzione collettiva dei capitoli restanti del romanzo collodiano, questa volta direttamente nel *bot* della piattaforma *Telegram*.

Bibliografia consultata

ACIMAN, RENSIN 2009 = A. Aciman, E. Rensin, *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, Penguin Books Ltd, 2009.

APPADURAI 1990 = A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in *Public Culture*, 2(2), 1990.

BASILE 2013 = G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 2013 [1634-1636¹].

BECKETT 2004 = S. L. Beckett, *Le pantin persistant et protéiforme: réécritures de Pinocchio*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004, 43-70.

BETTELLA 2004^a = P. Bettella, *Pinocchio and Children Literature*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004^a, 3-8.

BETTELLA 2004^b = P. Bettella, *Collodi's Puppet in Film: Disney, Comencini, Benigni*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004^b, 9-27.

BIFFI 1977 = G. Biffi, *Contro mastro Ciliegia: commento teologico a Le Avventure di Pinocchio*, Milano, Jaca Book, 1977.

BOLOGNA 1991 = C. Bologna, *Le fate e il fato dei poeti*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 630-642.

BOLTER, GRUSIN 1999 = J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BONANNI 2012 = V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in *Cahiers d'études italiennes*, 15, 2012, 229-240, DOI: 10.4000/cei.1040.

BONI 1977 = M. Boni, *Un saggio e venti capricci su Pinocchio*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1977.

BRAVO 2000 = G. L. Bravo (a cura di), V. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000 [1928¹].

CALVINO 2011 = I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Arnoldo

Mondadori Editore, 2011 [1991¹].

CAO 2014 = C. Cao, *Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

CHITARRINI 2014 = G. Chitarrini, *Edipo, Amleto, Pinocchio e gli altri. Aspetti educativi e formativi della Tragedia, della Fiaba e del Romanzo*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing, 2014.

CHIUSAROLI 2012 = F. Chiusaroli, *Scritture brevi*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Napoli, Quaderni di Linguistica Zero 1, 2012, 4-44.

CHIUSAROLI 2015 = F. Chiusaroli, *La scrittura in emoji tra dizionario e traduzione*, in C. BOSCO, S. TONELLI, F. M. ZANOTTO (a cura di), *Proceedings of the Second Italian Conference on Computational Linguistics, CLiC-it 2015, 3-4 December, Trento, Torino*, aAccademia University Press, 2015, 88-93.

CHIUSAROLI 2017^a = F. Chiusaroli, *La scrittura in emoji per l'educazione linguistica e interculturale*, in P. LIMONE, D. PARMIGIANI (a cura di), *Modelli pedagogici e pratiche didattiche per la formazione iniziale e in servizio degli insegnanti*, Bari, Progedit, 2017^a, 68-78.

CHIUSAROLI *et al.* 2017^b = F. Chiusaroli, J. Monti, F. Sangati, *Pinocchio in emojiitaliano*, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2017^b.

CHIUSAROLI 2017^c = F. Chiusaroli, *Tradurre Pinocchio in Emojiitaliano*, in F. CHIUSAROLI, J. MONTI, F. SANGATI, *Pinocchio in emojiitaliano*, Sesto Fiorentino, Apice libri, 2017^c, 5-22.

CHIUSAROLI 2017^d = F. Chiusaroli, *Emojiitaliano*, in D. ASTORI (a cura di), *Genesi, 1.1: alcuni percorsi traduttivi*, Parma, Bottega del Libro, 2017^d, 73-79.

CHIUSAROLI 2017^e = F. Chiusaroli, *Emoji e questioni di genere: una piccola storia della scrittura nella comunicazione digitale*, in A. DE MEO, L. DI PACE, A. MANCO, J. MONTI, R. PANNAIN (a cura di), *Al femminile. Scritti linguistici in onore di Cristina Vallini*, Firenze, Cesati, 2017^e, 137-150.

CHIUSAROLI 2019 = F. Chiusaroli, *Da Emojipedia a Pinocchio in Emojiitaliano: l'“emojilingua” tra scritture e riscritture*, in S. LUBELLO (a cura di), *Homo scribens 2.0. Scritture ibride della modernità*, Quaderni di LeGIIt, Firenze, Cesati, 2019, 45-87.

COLLODI 2017 = C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze & Milano, Giunti, 2017 [1883¹].

COLLODI 1876 = C. Collodi, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1876.

COSTA 2017 = P. Costa, *#letteraturasenzafine: Il futuro del testo nell'era social*, Milano, Egea, 2017.

CRO 1993 = S. Cro, *Collodi: When Children's Literature Becomes Adult*, in *Merveilles & contes*, 7(1), May 1993, 87-112.

CROCE 1956 = B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1956 [1914¹].

CURTIUS 1948 = E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948.

D'ANGELO 2002 = M. D'Angelo, *Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, Roma, Meltemi, 2002, 75-94.

DE BERTI 2002 = R. De Berti, *Il Pinocchio cinematografico*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 157-174.

DI BALDO 2002 = F. Di Baldo, *Dal testo al fumetto: la versione di Jacovitti*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 131-156.

DI MICHELE 2014 = L. Di Michele, *Letteratura e mondo digitale*, in *Between*, IV(8), 2014.

DI PACE, PANNAIN 2012 = L. Di Pace, R. Pannain, *Sigle e acronimi: dimensione grafica e statuto lessicale*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Quaderni di linguistica zero 1, Napoli, 2012, 108-128.

DUSI 2002 = N. Dusi, *Pinocchio nella balena*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 175-202.

GAGLIANO 2002 = M. Gagliano, *Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino al replicante*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 95-112.

GAIMAN 2015 = N. Gaiman, *Instructions. Everything You'll Need to Know on Your Journey*, New York, HarperCollins 2015, [2000¹].

GANNON 1980 = S. Gannon, *A Note on Collodi and Lucian*, in *Children's Literature*, 8, 1980, 98-102.

GARRONI 1975 = E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

GIANNETTA 2017 = E. Giannetta, *Emoji. La nuova frontiera linguistica*, in *Agorà | cultura*, 30, Nov. 2017, 28.

GILBERT 1956 = A. Gilbert, *The Sea-Monster in Ariosto's Cinque Canti and in Pinocchio*, in *Italica*, 32(4), Dec. 1956, 260-63.

GRANELLI 2012 = A. Granelli, *Scritture brevi e nuove tecnologie digitali: un nuovo percorso verso l'apprendimento e la creatività*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Quaderni di linguistica zero 1, Napoli, 2012, 69-89.

HALLIDAY 1985 = M. A. K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Sydney, UNSW Press, 1985.

HARF-LANCNER 1989 = L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989 [1984¹].

JENKINS 2006 = H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006.

INGLETON 2012 = P. Ingleton, *How Do You Solve a Problem Like Twitterature?*

Reading and Theorizing 'Print' Technologies in the Age of Social Media, in *Technoculture: An Online Journal of Technology in Society*, 2, 2012, <https://tcjournal.org/print/vol2/ingleton>.

LOMBARDO 2013 = S. Lombardo, *Narrativa in 140 Caratteri: Genesi della Twitteratura*, StoriaContinua, 2013.

MARRONE 2002 = G. Marrone, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 257-276.

MARAZZI 2002 = M. Marazzi, *Quanti anni ha Pinocchio?*, in *Belfagor*, 57(3), 31 maggio 2002, 301-306.

MARZIANO 2010 = N. Marziano (a cura di), L. Apuleio, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 2010.

MAY 1981 = J. P. May, *Walt Disney's Interpretation of Children's Literature*, in *Language Arts*, 58(4), Apr. 1981, 463-472.

MAZZARELLA 2008 = A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Boringhieri, 2008.

MANGANELLI 2013 = G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi eBook, 2013 [1977¹].

MCLUHAN 2011 = M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2011 [1964¹].

MONTERROSO 1959 = A. Monterroso, *El Dinosaurio*, in *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Imprenta Universitaria, 1959.

MONTI *et al.* 2016 = J. Monti, F. Sangati, F. Chiusaroli, M. Benjamin, S. Mansour, *Emojitalianobot and EmojiWorldBot. New online tools and digital environments for translation into emoji*, in A. CORAZZA, S. MONTEMAGNI, G. SEMERARO (eds.), *Proceedings of the Third Italian Conference on Computational Linguistics, CLiC-it 2016, 5-6 December, Naples*, Torino, aAccademia University Press, 2016, 211-215.

MOSCA 2006 = R. P. Mosca, *Pinocchio: la lettura metafisica di Giorgio Manganelli*, in *Studi Novecenteschi*, 33(71), gennaio-giugno 2006, 155-164.

NOTARO 2014 = A. Notaro, *How Networked Communication has changed the ways we tell stories*, in *Between*, IV(8), 2014.

PERELLA 1986 = N. J. Perella, *An Essay on Pinocchio*, in *Italica*, 63(1), Spring 1986, 1-47.

PERRAULT 2019 = C. Perrault, *Fiabe*, Milano, BUR Rizzoli, 2019 [1697¹].

PETRARCA 1991 = V. Petrarca, S. Vacca, *I racconti di fate*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 611-618.

PEZZINI 2002 = I. Pezzini, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 7-33.

PISARSKI 2017 = M. Pisarski, *Digital postmodernism: From hypertexts to*

twitteratura and bots, in *World Literature Studies*, 9(3), 2017, 41-53.

PROPP 1985 = V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985 [1946¹].

RAGONE 2014 = G. Ragone, *Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

RAMOUS 2013 = M. Ramous (a cura di), N. P. OVIDIO, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 2013.

RISSET 1981 = J. Risset, *Pinocchio e Dante*, in *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Milano, Emme edizioni, 1981.

RODARI 1974 = G. Rodari, *La filastrocca di Pinocchio*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

RUDIN 2011 = M. Rudin, *From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It*, in *Journal of Electronic Publishing*, 14(2), Fall 2011, DOI: <https://doi.org/10.3998/3336451.0014.213>.

SECCHI 1980-1981 = L. Secchi (a cura di), M. Bunker, *Pinocchio Super-Robot*, Milano, Editoriale Corno, 1980-1981.

SIMONI 1991 = F. Simoni, *L'immaginario ferico tra mitologia, letteratura e storia*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 618-630.

STONE 1994 = J. Stone, *Pinocchio and Pinocchiology*, in *American Imago*, 51(3), Fall 1994, 329-342.

STRATE 2014 = L. Strate, *Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

TOESCA 1996 = P. Toesca, *La filosofia di Pinocchio ovvero l'Odissea di un ragazzo per bene con memoria di burattino*, in *Forum Italicum*, 31(2), 1996, 459-486.

TOFFLER 1980 = A. Toffler, *The Third Wave*, New York, Bantam Books, 1980.

TRAVERSETTI 1993 = B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, Bari, Laterza, 1993.

TRIFONE 2016 = P. Trifone, *L'italiano 'twitterario'*, in A. MANCO, A. MANCINI, *Scritture brevi: segni, testi e contesti. Dalle iscrizioni antiche ai tweet*, Quaderni di AION 5, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2016.

WUNDERLICH, MORRISEY 2002 = R. Wunderlich, T. Morrissey, *Pinocchio Goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States*, New York, Routledge, 2002.

YEATS 1888 = W. B. Yeats, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London, Walter Scott, 1888.

ZIPES 1999 = J. Zipes, *Carlo Collodi's Pinocchio as Tragic-Comic Fairy Tale*, in *When Dreams Come True. Classic Fairy Tales and Their Tradition*, New York & London, Routledge, 1999, 141-150.

ZIPES 2002 = J. Zipes, *Introduction*, in *Pinocchio. The Tale of a Puppet*, Penguin Books, 2002 [1996¹].

ZOLLA 1976 = E. Zolla, *Miti arcaici e mondo domestico nelle Avventure di Pinocchio*, in *Studi Collodiani*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi (Pescia), 1976, 625-629.

Sitografia

ARCANGELI 2016 = M. Arcangeli, *Peter Pan, Pinocchio, Piccolo Principe: riscriviamo tre favole in forma di tweet*, in *la Repubblica*, 18 novembre 2016, https://www.repubblica.it/cultura/2016/11/18/news/peter_pan_pinocchio_piccolo_principe_riscriviamo_tre_favole_in_forma_di_tweet-152278964/, [ultima consultazione 30/10/2020].

BARATTA 2017 = L. Baratta, *Il "Pinocchio" di Collodi tradotto in emoji diventa un libro*, in *Linkiesta*, 18 novembre 2017, <https://www.linkiesta.it/2017/11/il-pinocchio-di-collodi-tradotto-in-emoji-diventa-un-libro/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

CHIUSAROLI 2016 = F. Chiusaroli, *Tradurre Pinocchio in emoji*, in *Treccani*, luglio 2016, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/ludolinguistica/Chiusaroli.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

DE ROSA 2017 = N. De Rosa, *La favola di Pinocchio? Ora si può leggere con le emoji*, in *Focus Junior*, 23 novembre 2017, <https://www.focusjunior.it/news/la-favola-di-pinocchio-ora-si-puo-leggere-con-le-emoji/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Emojitaliano, in *Treccani*, 2016, https://www.treccani.it/vocabolario/emojitaliano_res-2f30d44e-89c2-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/, [ultima consultazione 30/10/2020].

MONTANARO 2017 = A. Montanaro, *Firenze, il libro esperimento: leggi Pinocchio, in emoji*, in *Corriere Fiorentino*, 21 novembre 2017, https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte_e_cultura/17_novembre_21/leggi-pinocchio-emoji-25d6884e-ce9d-11e7-b7b9-310d5dab7f0b.shtml, [ultima consultazione 30/10/2020].

NOVELLI 2014 = S. Novelli, *Neologismi*, in *Treccani*, 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/neologismi_%28altro%29/, [ultima consultazione 30/10/2020].

PARLANGELI 2017 = D. Parlangeli, *Il Pinocchio in emoji disegna un nuovo italiano*, in *La Stampa*, 31 dicembre 2017, <https://www.lastampa.it/tecnologia/idee/2017/12/31/news/il-pinocchio-in-emoji-disegna-un-nuovo-italiano-1.34747932>, [ultima consultazione 30/10/2020].

PIRRO 2018 = M. Pirro, *La prof dell'Orientale che riscrive le favole con le faccine dei social*, in *Il Mattino.it*, 2 novembre 2018, https://www.ilmattino.it/napoli/citta/napoli_vita_salmoni_johanna_monti_emoji_pinocchio-4079304.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

ROSSI = P. A., Rossi, *La fata turchina e le metamorfosi di Pinocchio*, in *Aispes*, <https://aispes.net/biblioteca/il-giardino-dei-magi/la-fata-turchina-e-le-metamorfosi-di-pinocchio/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

RUGGIU 2016 = V. Ruggiu, *Pinocchio Emoji, prima opera italiana con le faccine: 'Così scriviamo la grammatica delle immagini'*, in *la Repubblica*, 20 maggio 2016, <https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2016/05/20/news/emoji-pinocchio-la-prima-opera-italiana-in-emoji-così-scriviamo-la-grammatica-delle-immagini-140139831/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Scritture Brevi: il Blog | discritture brevi – con scritture brevi, <https://www.scritturebrevi.it/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

SERMONTI 2018 = M. Sermonti, *Pinocchio in Emojitaliano*, in *Treccani*, 4 febbraio 2018, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_81.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

TORTELLO 2015 = L. Tortello, *Se le avventure di Pinocchio rivivono su Twitter*, in *La Stampa*, 18 maggio 2015, <https://www.lastampa.it/cultura/2015/05/18/news/se-le-avventure-di-pinocchio-rivivono-su-twitter-1.35262964>, [ultima consultazione 30/10/2020].

TwLetteratura, <https://www.twletteratura.org/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

VEROLI 2019 = S. Veroli, *Pinocchio in Emojitaliano*, in *il manifesto – quotidiano comunista*, 13 aprile 2019, <https://ilmanifesto.it/pinocchio-in-emojitaliano/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Filmografia

Le avventure di Pinocchio. Dir. Luigi Comencini. RAI, Italia, 1972. Miniserie TV.

Pinocchio. Dir. Giulio Antamoro Torino, Italia, 1911. Film.

Pinocchio. Dir. Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, Bill Roberts, Norman Ferguson, Jack Kinney, Wilfred Jackson, T. Hee. Walt Disney Productions, USA, 1940. Film.

Pinocchio. Dir. Roberto Benigni. Melampo Cinematografica, Italia, 2002. Film.

Pinocchio. Dir. Alberto Sironi. Rai Fiction, Italia e Regno Unito, 2009. Miniserie TV.

Pinocchio. Dir. Matteo Garrone. Rai Cinema, Italia, 2019. Film.