

di Eggeling o di Fischinger, e perfino in *Fantasia* di Walt Disney; un'aria futurista, acuta e pungente, circola nei grotteschi eccentrici sovietici; parole in libertà in movimento costituiscono la base estetica dei deliziosi titoli di testa dell'americano Saul Bass. Il cinema futurista, dunque, è esistito, più che in film realizzati in Italia, attraverso le influenze esercitate dal Manifesto, e non soltanto da esso. Se pensiamo al *Controdolore* di Aldo Palazzeschi, viene spontaneo ricollegarlo ad *Entr'acte* di Clair, con la sua voglia di « scoppiare dal ridere » e di scherzare con un funerale; e il Teatro Visionico di Masnata, ideato nel 1920, con la sua fusione di passato-presente-futuro, di personaggi evocatori ed evocati, fa pensare ai film di Alain Resnais e di Alain Robbe-Grillet.

Che vi siano o no film futuristi, dunque, non v'è

dubbio che la sperimentazione d'avanguardia nel cinema fu promossa dai futuristi. Più che le opere, sono i « procedimenti » che sembrano da considerare sicuramente sopravvissuti, nel teatro come nel cinema. E una affermazione del Manifesto cinematografico come questa: « I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive », non può non farci ricordare, insieme a suggestive scene di film e di teatri di massa, anche un eccezionale spettacolo visivo — quasi « suoni e luci » — inscenato nel 1971 da Jannis Xenakis sui crinali delle montagne, attorno alle rovine del palazzo di Dario, per narrare mediante proiettori, fari, apparati elettronici, movimenti di massa, in un grandioso scenario notturno, la storia di *Persepolis*.

MARIO VERDONE

SCHEDA

Collodi traduttore

Tutto sommato è stata un'intelligente ciurmeria — saranno rare, ma esistono — questa di indicare in copertina e sul frontespizio Carlo Collodi quale autore dei quindici *Racconti delle fate* appena usciti da Adelphi, dei quali, a voler essere pedanti e attaccini, Collodi è soltanto il traduttore.

Una mossa di destrezza, a pensarci, di sapore collodiano, che ha portato fortuna, ci sembra, a chi ha avuto l'idea di riproporre queste favole del grande repertorio in quella versione del 1875.

L'editore, si è detto, è l'Adelphi, curatore del volume è Giuseppe Pontiggia, narratore in proprio e forse per questo così generoso e incoraggiante verso il narratore che sonnecchia in fondo al petto di ogni traduttore — ma forse è vero il contrario e il narratore è una specie di finto traduttore, traduttore di un libro che non esiste; appunto.

Pontiggia ha fatto precedere a questa ristampa

collodiana uno scritto introduttivo, che si muove informato e punto arcigno principalmente sul tema di Collodi e di Perrault, con un occhio sempre attento ai « naturali » lettori o ascoltatori di queste favole.

Peccato che Pontiggia abbia ignorato il saggio di Paolo Paolini, proprio sul *Collodi traduttore di Perrault*, uscito l'anno scorso sugli *Studi Collodiani*, che raccolgono gli atti del convegno sul Collodi tenutosi a Pescia nell'ottobre del 1974.

In questo saggio il Paolini ha condotto un confronto serrato fra il testo dei *Contes* di Perrault, così come ci è dato leggerlo nella recente edizione critica allestita dal Rouger, e il testo della traduzione del Collodi, con molte acute e ordinate osservazioni sulla tecnica e le risorse escogitate dal Lorenzini per fare questa traduzione, che ancora c'incanta per la sua scoperta efficacia, per la sua ammirabile fedeltà agli immortali principi dello scrivere per farsi capire. Un punto, questo, della reale qua-

lità, della precisione e inventività linguistica della traduzione, sul quale anche il Pontiggia insiste con ottimi argomenti.

Peccato (siamo tutti peccatori) che il Paolini al punto culminante del suo ottimo lavoro sia stato preso dalla grande euforia — nota come euforia degli schedatori — e abbia attribuito al futuro autore di *Pinocchio* cose che lui stesso, avvertendo che nel tradurre si era fatte lecite «alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo», e niente di più, aveva escluse con onesta chiarezza.

E' senz'altro vero che *Peau-d'Ane* è una delle tre novelle che il Perrault scrisse e pubblicò in versi e giustamente in versi compare nella recente edizione critica dalla quale conviene partire. Tuttavia non è vero che siano da ascrivere fra i meriti del Collodi le differenze non brevi e quasi sempre di buona lega, che corrono fra il testo in versi della novella e la traduzione collodiana in prosa.

Quelle aggiunte, così capziose, così spiritose a volte (comprendiamo l'emozione del Paolini), che saltano agli occhi confrontando i versi con la prosa sono più vecchie di un secolo della traduzione del Collodi.

In concreto se prendiamo il notissimo e diffuso *Cabinet des fées* (raccolta uscita a Ginevra fra il 1785 e il 1789) nel primo volume, dedicato al Perrault, troviamo di *Peau-d'Ane*, stampate di seguito, la versione originale in versi e quella in prosa. Mentre in un'edizione parigina del 1843, fitamente illustrata in stile «troubadour» della stessa novella compare la versione in prosa; e quella in versi è caduta.

C'informa Marc Soriano, nella sua monografia perraultiana del 1968, che la versione in prosa della novella — opera di un anonimo «arrangeur» — appare per la prima volta in un'edizione parigina del 1781; e da allora entra nella «vulgata».

Di quale testo si servì Carlo Collodi per tradurre le nove favole di Perrault, le quattro della contessa

d'Aulnoy e le due di madame Leprince di Beaumont? Probabilmente, cioè a stare ad alcuni indizi, linguistici e testuali, ebbe sott'occhio il *Cabinet des fées*, ma qui e ora non staremo a sottilizzare.

Una perfetta armonia unisce Giuseppe Pontiggia e Paolo Paolini (ai quali è da aggiungere Roberto Fedi sull'«Antologia Vieusseux» 43-44, del luglio-dicembre del 1976) nella convinzione che «a monte» dell'invenzione di *Pinocchio* ci sia questa traduzione opportunamente ristampata: e che questa basti a spiegare *Pinocchio* in gran parte, cioè quasi tutto.

Su questo punto, peccato, dobbiamo dissentire dall'opinione di questi illustri cultori. Intendiamoci: non lo abbiamo mai negato — al punto di scriverlo — che a certi elementi favolistici il Collodi, in *Pinocchio*, ricorre soprattutto a partire dalla ripresa del sedicesimo capitolo del romanzo; ma a quei tempi il *Pinocchio*, più bello, quello dei primi quindici capitoli, era già nato da un pezzo; da ben altra matrice che non siano tutte le favole del *Cabinet des fées*; e fino alla fine il testo continua ad andare avanti in forza di quel primo modello strutturale, identificabile e identificato, nel teatro popolare toscano e non nelle favole del tempo del re Sole.

Francamente: se bastava «rifarsi» alle favole del grande repertorio, per scrivere *Pinocchio*, quanti ne sarebbero stati scritti e quanti, ancora, se ne scriverebbero? Questo bisogna dirlo per gli impazienti delle analisi strutturali, inevitabilmente un po' complesse, delle opere narrative. Non c'è dubbio: con le formule e le impressioni, o parlando di «fonti», sembra tutto più facile e anche troppo facile.

Una verifica per via negativa della natura scarsamente favolistica dell'invenzione di *Pinocchio* sta venendo anche, ci sembra, da qualche seria lettura psicanalitica di quel testo, dal quale, a differenza che dalle favole, mettiamo di Perrault, in termini di analisi si ricava quasi niente. Tutto questo sarà per caso o per una precisa ragione strutturale?

FERNANDO TEMPESTI