

CARLO COLLODI

Monográfico de Carlo Collodi

Se preguntarán qué celebramos con este monográfico dedicado a Carlo Collodi y, más concretamente, a la obra que le ha hecho inmortal, *Las aventuras de Pinocho*. Pues conmemoramos los 120 años —ya que no existíamos cuando se cumplió el centenario— de la publicación, en forma de libro, de la historia de este muñeco de madera, después de haber sido publicada por entregas en el *Giornale per i Bambini*, durante los años 1881, 82 y 83.

No era la primera incursión de Collodi en la literatura infantil y juvenil. Años antes, en 1875, había traducido los *Cuentos de antaño*, de Charles Perrault, que se publicó en una edición que incluía algunas fábulas de Madame D'Aulnoy y Madame Leprince de Beaumont, bajo el título de *I racconti delle Fate*. Después, el editor y librero florentino Felice Paggi, le pide un arreglo de *Giannetto*, de Parravicini, una obra de 1837, con un lastre pedagógico desfasado. Y, una vez más, Collodi acepta más que por interés o convicción, por dinero, pues fue un jugador empedernido y, según su última biografía, también un asiduo de las casas de citas, y siempre le perseguían los acreedores.

Así nació el *Giannettino* de Collodi, bastante alejado del modelo, que tuvo un éxito rotundo e inmediato sobre todo en las escuelas, a la hora de la lectura convertida, gracias al escritor, en un rato agradable y divertido. Luego, escribió otros títulos con el mismo personaje. Éste era, pues, el *background* de Collodi en el ámbito de la LIJ, antes de que naciera Pinocho. Hecho que sucedió «un mal día de 1881 —había perdido en el juego— y glorioso para la literatura infantil». Los dos primeros capítulos de *La storia di un burattino* aparecieron, pues, ese 7 de julio de 1881 en el primer número del *Giornale per i bambini*. Collodi había enviado la siguiente nota al editor y librero Ferdinando Martini, junto con los textos: «Te mando esta chiquillada; haz con ella lo que te parezca. Pero, si la publicas, págamela bien, para que me entren ganas de continuar».

Para este monográfico hemos recuperado dos artículos del



Caricatura de Carlo Collodi de Angelo Tricca.

editor y escritor Emilio Pascual, publicados en la edición de *Las aventuras de Pinocho* de 1983, de Anaya, sobre la vida y obra de Collodi y sobre la convulsa y dividida Italia que le tocó vivir y que tan bien reflejó en sus escritos y crónicas periodísticas; y también hemos rescatado un artículo de Esther Benítez, traductora —Premio Nacional de Traducción en 1978 y en 1992, por el conjunto de su obra—, desaparecida en mayo de 2001, que habíamos publicado en *CLIJ* 19 de julio/agosto de 1990, en el que habla, por un lado, de la primera edición de *Pinocho* en nuestro país de la mano de Calleja, con traducción «libre» de su hijo; y, por otro, del Pinocho español, del personaje creado, a partir del original, por el ilustrador Salvador Bartolozzi, que inventó toda una serie de gran éxito en España e Hispanoamérica que logró eclipsar al original.

Desde siempre, Pinocho ha tenido su representación en imágenes firmadas por

algunos de los mejores artistas italianos de los siglos XIX y XX. En este sentido, el monográfico incluye un artículo de M. I. Villarino, sobre dos de los primeros y grandes ilustradores del libro, Enrico Mazzanti y Carlo Chiostro, y otro de Núria Obiols sobre el *Pinocho* de Roberto Innocenti, que ha marcado un antes y un después en la historia de la ilustración de este clásico. En este artículo, se recoge también la polémica surgida por el *plagio* de estas ilustraciones realizado Roberto Benigni en la reciente versión cinematográfica que ha dirigido, protagonizado y producido. Y ya que hablamos de cine, el monográfico incluye dos artículos, aparecidos en la revista italiana *LG Argomenti* y firmados por Corrado Farina y Fernando Rotondo, sobre la suerte de Pinocho en el séptimo arte, con especial atención a las películas de Luigi Comencini, de 1972, y de Roberto Benigni, de 2002. Por último, hemos incluido una especie de facsímil con una selección de diez imágenes de la obra realizadas por ilustradoras italianas actuales, que formó parte de la exposición «La otra mitad de Pinocho», organizada en 2002 por el Assessorato alla Cultura de la Provincia de Génova (Italia).

CARLO COLLODI

Carlo Collodi, el padre de Pinocho

Emilio Pascual*



Caricatura de Carlo Collodi realizada por J. Veraci.

Carlo Collodi, nacido Carlo Lorenzini, padre de uno de los mitos literarios infantiles por antonomasia, fue un importante periodista político, que vivió en la convulsa y dividida Italia del siglo XIX. Participó como soldado en dos guerras de independencia, fue cronista de estas batallas, y también fue autor, crítico y censor teatral, así como director escénico. Pero de todos estos oficios el que le dio fama e inmortalidad fue el que menos relevancia tenía para él. Su primer contacto con la LIJ fue como traductor de los Cuentos de Perrault, y el último como autor de Las aventuras de Pinocho, publicadas por entregas.

Cuando Carlo Lorenzini aún no era Carlo Collodi, Italia tampoco era Italia. En 1831, cuando el niño Lorenzini tenía cinco años, la península itálica —esa bota de vadear mundos, con el balón de Sicilia siempre al pie— seguía dividida en ocho Estados. Resumiendo el mapa político de la Italia de aquella época, Indro Montanelli ha enumerado así los ocho Estados surgidos de los tratados de Viena de 1815: «El reino Sardo-Piamontés, ahora enriquecido con la Liguria, bajo la dinastía de Saboya; el Lombardo-Véneto, reducido a provincia de Austria, que desde tal posición de fuerza ejercía su patronato sobre toda la península; el ducado de Módena y Regio bajo la plúmbea soberanía de Francisco IV, príncipe mitad estense, es decir, italiano, mitad de Lorena, es decir, austríaco; el de Parma y Piacenza, concedido a título vitalicio a María Luisa, hija del emperador de Austria y viuda de Napoleón; el gran ducado de Toscana, bajo Leopoldo II de Lorena, sobrino a su vez del emperador de Austria; el principado de Lucca, momentáneamente administrado por los Borbones en espera de que la muerte de María Luisa les permitiese trasladarse a Parma, dejando Lucca al gran duque; los Estados de la Iglesia, que comprendían el resto de la Emilia, la Romaña, las Marcas, la Umbría y el Lacio; y el reino de las dos Sicilias bajo la dinastía de los Borbones de Nápoles, ya sólidamente ligados a Austria».

La Italia dividida

Esta atomización del suelo significaba para Italia una clara regresión respecto a los ideales nacionalistas propiciados por Napoleón. Los ocho Estados, de tan variada extensión y características, caían en el provincianismo intolerante y absolutista típico de los Estados pequeños, a la vez que giraban en la órbita de influencia de las grandes potencias y principalmente de Austria. En el caso concreto de Toscana, la patria de Collodi, el régimen «restaurado» había retrocedido en el campo de la ilustración respecto a la época anterior a la llegada de Napoleón.

El descontento popular, avivado por la recesión económica y el hambre, se tra-



dujo entre 1820 y 1831 en una serie de rebeliones y movimientos revolucionarios, atizados por las sociedades secretas, que, fundadas por hombres salidos de la burguesía media, fueron a la vez su causa y efecto. Pero el Congreso de Viena había dejado a Italia prácticamente a merced de Austria, y Metternich —ministro de Asuntos Exteriores hasta 1821 y luego canciller imperial de Austria—



Tres hombres clave en la historia de la Italia del XIX: el ministro Cavour (arriba a la izquierda); a su lado, Napoleón III retratado por el famoso fotógrafo francés, Nadar; y Giuseppe Mazzini, jefe del trinvirato de la República de Roma.

desbarató dichos levantamientos, sofocando unos y abortando otros. Metternich disponía entonces de la policía mejor organizada de Europa, y si sus sabuesos no descubrían las conspiraciones, los propios reyes le pedían ayuda cuando estallaban. Con el final de la rebelión de 1830-31, acaecida en el ducado de Módena, las sociedades secretas —que serían sustituidas por la «Joven Italia» de Mazzini— prácticamente dejaron de contar como fuerza política, y una nueva remesa de hombres apareció en los escenarios políticos: Fernando II en Nápoles, el cual aseguraba que dejaría la corona y abandonaría Nápoles antes que jurar una Constitución; el papa Gregorio XVI en los Estados Pontificios, y en el reino Sardo-Piamontés Carlos Alberto, cuya ambigua trayectoria política no le impidió enamorarse cada vez más del poder absoluto e ir relegando a sus ministros.

Pero el fuego no estaba apagado. En 1831, Giuseppe Mazzini (1805-1872), exiliado en Marbella como sospechoso de actividades revolucionarias, empezó a trabajar en la fundación de un partido. Mazzini había pertenecido a la sociedad secreta de los carbonarios, pero, cuando



Arriba, pintura que recoge la batalla de Varese, con los austriacos y los soldados de Garibaldi enfrentados. Al lado, un retrato del papa Pio IX, elegido en 1846, tras la muerte de Gregorio XVI. Pio IX tenía fama de liberal y reformador, e inició su pontificado con una amnistía política.

se convenció de que el sectarismo y el complicado ritual ocultista de la sociedad no conducía a ningún sitio, decidió crear una nueva organización. En dos meses de intensa actividad la «Joven Italia» estaba en marcha: a los objetivos habituales de libertad e independencia, Mazzini añadió uno no menos importante: «unidad». Su primer intento de pasar a la «acción» lo dirigió contra Carlos Alberto, pero la imprevisión, la traición y su desmedida confianza en que la «chispa» que él lanzara incendiaría a Italia —que él creía un «volcán»— condenaron la intentona al fracaso casi antes de ser puesta en práctica. Hubo un joven conspirador que consiguió escapar por los pelos: Giuseppe Garibaldi.

Literatura revolucionaria

Pero Mazzini fundó otra *Joven Italia*. Esta vez se trataba de una revista así titulada, que reveló las posibilidades de la literatura revolucionaria. La llamada a la



subversión aparecía arropada en hechos y personajes del pasado, pero el mensaje era fácilmente comprensible y trasladable a la situación del momento. El género predilecto fue la novela y el teatro históricos. Y, mientras los autores narraban o representaban acontecimientos pasados, en que España solía figurar como opresora, lectores y espectadores sabían que donde decía «España» había que leer «Austria». «Así, por ejemplo —cuentan Hearder y Waley—, cuando el drama de

Niccolini, *Juan de Prócida*, basado en las Visperas Sicilianas, se estrenó en Florencia, el ministro de Francia, que se encontraba en el teatro, se indignó al oír las aclamaciones que acogían los versos dirigidos contra sus compatriotas, pero su colega austriaco le calmó diciéndole tranquilamente: «No se lo tome así: el sobre va dirigido a usted, pero el mensaje es para mí.» En este contexto hay que situar la popularidad y aplauso con que fueron acogidas otras obras de la época: novelas como *Los novios*, de Alessandro Manzoni (1785-1873), e incluso óperas como el *Guillermo Tell*, de Rossini (1792-1868) o *Los lombardos en la Primera Cruzada*, de Verdi (1813-1901). Lo mismo puede decirse de las sátiras y epigramas de Giuseppe Giusti (1809-1850) o de la poesía patriótica. Paradójicamente, esta contaminación política del arte y la literatura, convertidos con frecuencia en mero vehículo de propaganda y agitación, hizo que no cuajaran en obras duraderas. Si exceptuamos *Los novios*, de Manzoni, *Mis prisiones* (1832), de Silvio Pellico (1789-1854) —libro que, aunque de mediocre valor literario, obtuvo un éxito solo comparable al de *Los novios*, y del que dijo Metternich que fue para los austriacos «más catastrófico que una batalla perdida»— y a Verdi (Rossini no cuenta, pues el grueso de su obra es anterior a 1830, y desde 1856 residió en París), «el treintenio del *Risorgimento*, en el campo de la literatura y del arte, fue más bien estéril». «Pero el porqué —continúa Montanelli— me parece evidente: la política empeñó y consumió todas las energías de los italianos. Nacido medio siglo antes (o medio siglo después), D'Azeglio habría sido sólo novelista y pintor; Ferrarri, un historiador; Cattaneo, un sociólogo. Lo fueron igualmente, pero a medio servicio, y siempre en función del momento político, que los condicionó y atrajo a la acción. La gran empresa de la independencia y de la unidad nacional los necesitaba.»

¿Un papa liberal?

Frente al republicanismo de Mazzini, surgió el partido federalista de los *reformistas*, que creían en la posibilidad de



Otros dos hombres clave en la historia de Italia: Víctor Manuel II de Saboya, rey de Cerdeña y primer rey de Italia, retratado por Gordigiani; y Giuseppe Garibaldi (1807-1882), general genovés, héroe liberador en Europa y en América.

entendimiento entre gobernantes y pueblo, sin necesidad de revoluciones, y el partido monárquico de los *albertistas*, así llamados porque suponían que sólo Cerdeña y Carlos Alberto encarnaban la verdadera esperanza de Italia. A esto habría que sumar las teorías del abate Gioberti, que en un libro publicado en 1843, *La primacía moral y civil de los italianos*, «exponía con entusiasmo —dice Roger Aubert— el programa «neogüelfo» de una federación de soberanos italianos, libres de toda influencia austríaca, agrupados bajo la presidencia del papa y apoyados por la fuerza militar del Piamonte». Así las cosas, en 1846 murió el papa Gregorio XVI, y fue elegido Pío IX, que tenía fama de liberal y reformador. La noticia, aunque no tan inesperada como a veces se ha pretendido, no dejó de preocupar en ciertos medios conservadores, y sobre todo en Austria, donde el propio Metternich llegó a exclamar: «¡Podía esperarme cualquier cosa menos un papa liberal!».

La elección de Pío IX avivó las expectativas políticas. El papa, fuera por



convencimiento o por la inercia de la fama que lo precedía y aclamaba, entró en el juego, inaugurando su pontificado con una amnistía política, que fue recibida con entusiasmo por toda Italia. Siguió una serie de reformas económicas y sociales, y entre ellas tres fundamentales: la libertad de prensa, una *consulta* y una guardia cívica. Esta última medida, por la que el pueblo podía disponer de armas, alarmó seriamente a Austria, que decidió intervenir. Pero ante la provocación austríaca se unieron papistas y liberales, y pronto varios Estados más empezaron a pedir la libertad de prensa y guardia cívica. Carlos Al-

berto concedió un Estatuto, que no se debe perder de vista, porque con el tiempo sería la base de la Constitución de la Italia unificada. El paso siguiente lo dio Sicilia, que se levantó en armas, expulsando a la guarnición napolitana y exigiendo una Constitución. En los primeros meses de 1848 la revolución se había generalizado.

Un sueño: la expulsión de los austríacos

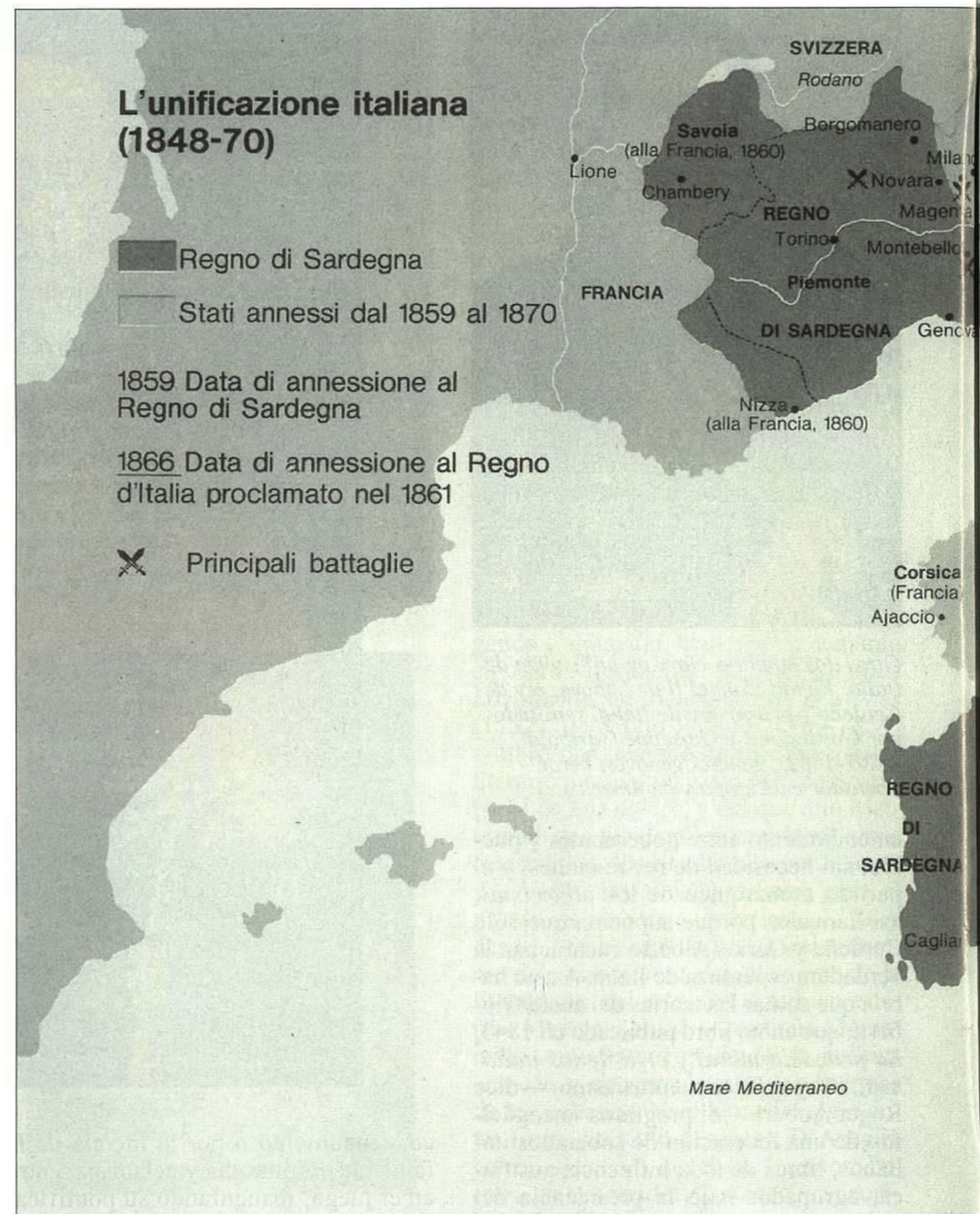
En el fondo, el problema subyacente era el de la expulsión de los austríacos.

Así lo entendieron los milaneses que, coincidiendo con la Revolución francesa del 48, se levantaron contra los austríacos. Solicitaron ayuda de Carlos Alberto, el cual acudió con su ejército de piemonteses, a los que se unieron cinco mil voluntarios toscanos. (Entre ellos se encontraban Colloidi y su hermano Paolo). También se presentaron a luchar contra los austríacos contingentes papales y napolitanos. Pero la reticencia del papa a declarar la guerra a Austria, sumada a la contrarrevolución napolitana, a raíz de la cual el rey retiró las tropas y revocó la Constitución hacía escasos meses otorgada, más los refuerzos recibidos por los ejércitos austríacos, fueron causa del retroceso y derrota de los piemonteses. El armisticio de Salasco puso fin sólo momentáneamente a las hostilidades, pues, tras el intermedio democrático de Gioberti, Carlos Alberto reanudó la guerra, aunque ésta ya duró poco más de una semana: el rey fue vencido, abdicó en su hijo Víctor Manuel II y se refugió en Portugal.

Aquí hay que situar las experiencias republicanas de Venecia y Roma. La primera acabó con el bombardeo austríaco del verano de 1849. La de Roma es digna de más detallada mención, Ante los graves acontecimientos de finales de 1848, el papa huyó disfrazado a Gaeta. En enero se proclamó la república, gobernada por un triunvirato con Mazzini a la cabeza.

Mazzini intentó llevar a la práctica la «pureza» democrática de tolerancia y unidad que siempre había propugnado, pero su gobierno resultó utópico e inviable para la fecha. Y pese a que se sabía rodeado de enemigos dentro y fuera, fue consecuente con sus ideas hasta el idealismo, negándose a recortar la libertad de prensa o a encarcelar a sus adversarios políticos. El juicio de Hearder y Waley resume a la perfección el talante de Mazzini y el significado de la fugaz experiencia republicana:

La revolución romana se había hecho tanto con propósitos nacionalistas como sociales, unificándolos. Por tanto, fue más universal y de carácter menos clasista que las demás que se hicieron en Italia. El gobierno de Mazzini trataba de ayudar a los más míseros de los antiguos súbditos del papa, los pobres de la ciudad y los labradores y pastores de los campos, cuyo bajísimo nivel de vida había empeorado aún en los últimos años. El im-



Mapa para entender la unificación de Italia (1848-70). En gris más oscuro, el reino de Cerdeña, y el resto de estados anexionados entre 1859 y 1870, en gris claro.

puesto sobre los granos quedó abolido, y otros muchos disminuidos. La justicia se abarató, con lo cual los pobres pudieron acudir a ella por primera vez. La asamblea revolucionaria se incautó de las casas y propiedades eclesiásticas, y las tierras se distribuyeron a los campesinos más pobres. El paro obrero en las ciudades se atenuó mediante un programa de obras públicas, empleándose también a muchos trabajadores en las fábricas de armas. Tanto los que trabajaban para el gobierno como los hombres que servían en el

ejército percibían excelentes salarios. Las reducciones en las tarifas permitieron una apreciable mejoría en el nivel general de vida, lo que desagradaba a la clase media, cuya riqueza había dependido de la protección económica de que gozara. Un préstamo forzado alejó del régimen a los romanos más ricos. Políticamente la República se basaba en el sufragio universal, y más que el triunvirato, la asamblea era el órgano soberano. *No era probable que un régimen tan radical pudiera subsistir en la Europa de 1849».*



mantuvo fiel al juramento y acató la Constitución. La llegada a la jefatura del gobierno de Camilo Benso, conde de Cavour, significó un cambio de óptica en la forma de tratar sus relaciones con Austria. Cavour comprendió que sólo apoyados por alguna de las potencias europeas se librarían de Austria. Para ello empezó organizando una política amistosa y comercial con Francia e Inglaterra —aun a costa de iniciales sacrificios económicos—, y cuando en 1854 Francia e Inglaterra declararon a Rusia la llamada «Guerra de Crimea», Cavour se apresuró a colaborar con los aliados, y en el Congreso de París aprovechó la ocasión para poner sobre el tapete la «cuestión italiana», por ajena que fuese a los objetivos del Congreso. Del Congreso no salió nada en limpio, aunque la habilidad de Cavour arrancó a Napoleón III la promesa de que lo ayudaría en una guerra provocada por Austria. Como así ocurrió. Mientras Cavour difundía por toda Italia la consigna «Italia y Víctor Manuel», Austria declaró la guerra en 1859. También en ésta participó Collodi.

La paz de Villafranca, concertada entre Austria y Francia, fue un duro golpe para Italia desde el punto de vista de los resultados. Según los términos del tratado, Italia debería formar una confederación bajo el papado. Austria cedía Lombardía, pero se quedaba en Venecia. Francia se cobraba Niza y Saboya en concepto de gastos de guerra. Y, cuando todo parecía confuso y la unidad de Italia más lejana que nunca, una maniobra inesperada vino a precipitar los acontecimientos.

Hacia el reino de Italia

En abril de 1860, Sicilia se levantó en armas contra el gobierno de Nápoles y llamó en su ayuda a Garibaldi. Este desembarcó con mil hombres en la isla y, después de unas batallas en que no faltó decisión, suerte y estrategia, se apoderó de Sicilia. Cavour, que había vuelto al poder tras su dimisión a raíz de la paz de Villafranca, le pidió que anexionara la isla en nombre de Víctor Manuel, pero Garibaldi, irritado con Cavour por haber cedido a Francia Niza, su ciudad natal, se negó. Garibaldi pasó a la península y

El subrayado es mío. Es ocioso añadir que el papa «liberal» se convertiría en un furibundo reaccionario.

Un paso atrás

En efecto, pronto Francia tomó la iniciativa de reponer al papa en su trono por la fuerza. En abril desembarcó el general Oudinot con diez mil hombres y, aunque

en un principio fue repelido por Garibaldi, acabó entrando en Roma a principios de julio. Mazzini y Garibaldi se exiliaron nuevamente. Italia estaba otra vez a los pies de Austria. Una vez más, la regresión al más feroz absolutismo.

Pero algo se había salvado: aquel tímido Estatuto concedido por Carlos Alberto a los piemonteses. Víctor Manuel II se mostró a la altura de las circunstancias y, a pesar de ciertas presiones, se



Un Garibaldi ya mayor es recibido por Víctor Manuel II, rey de Italia, en su residencia del Quirinal. Era enero de 1875, y el reino de Italia había nacido oficialmente en 1861.

llegó a Nápoles en un desfile triunfal, negándose a anexionarla mientras no llegara a Roma. Víctor Manuel decidió salirle al paso. Avanzó hacia el sur y derrotó a los ejércitos pontificios en Castelfidardo, mientras Garibaldi des-

hacía en Volturno a los restos del ejército napolitano. Poco después, el rey y Garibaldi se encontraban en Teano: la unificación de Italia era un hecho. En enero de 1861 se celebraron elecciones y en febrero Víctor Manuel abrió el Parla-

mento. El 17 de marzo de 1861 nació oficialmente el reino de Italia: después de mil años de divisiones, la península se reunificaba, excepto Venecia, que de momento seguía siendo austríaca, y Roma, que permanecía ligada al papa.

Quedaba, pues, por resolver el problema del papado, la famosa «cuestión romana», cuando murió Cavour, «uno de los mayores patriotas que han enaltecido la historia de cualquier nación», en palabras de lord Palmerston. «No conozco un país —añadía— que deba tanto a uno de sus hijos como Italia le debe a él». Hasta el mismo Pío IX, que al fin y al cabo se había visto despojado del poder temporal por la política unitarista de Cavour, cuenta H. D'Ildeville que exclamó: «¡Ah, cómo quería a su país este Cavour! Ese hombre era verdaderamente italiano. Dios le habrá ciertamente perdonado, como Nos le perdonamos».

La Constitución piemontesa

El nuevo Estado echó a andar con la Constitución piemontesa, que ofrecía lagunas tan censurables como la privación de voto a los analfabetos, de modo que, al extenderse a toda Italia, no podían votar ni el tres por ciento. Con todo, se demostró lo suficientemente eficaz para poner en marcha la administración, la enseñanza, las obras públicas, aunque con el lastre que significaba el desequilibrio financiero derivado del elevado coste de la unidad. A ello se sumó el problema del bandolerismo, surgido en Nápoles a causa de la revuelta de los campesinos y de los soldados desertores, y que obligó al Estado a desencadenar una larga y sangrienta represión. (Un posible eco de este fenómeno es rastreable en los «asesinos» del *Pinocho*.) Sin embargo, con trabajos y dificultades, la tarea reorganizadora del país siguió adelante.

De los dos problemas pendientes de resolución —la cesión de Venecia y la «cuestión romana»—, el primero se resolvió en 1866, de forma un tanto humillante para Italia, a raíz de la guerra austro-prusiana. Italia se alió con Prusia, pero fue batida por mar y tierra. Sin embargo, la victoria prusiana final y una complicada red de relaciones diplomáticas con Francia, que hizo de mediadora,

Miguel de Cervantes
 Lope de Vega
 Garcilaso de la Vega
 Bartolomé de las Casas
 P. Calderón de la Barca
 J. M. Lama
 Jorge Manrique
 Río Baroja
 Juan Ramón Jiménez
 Ramón del Valle-Inclán
 F. Lázaro Carreter
 R. Gómez de la Serna
 E. Jardiel Poncela
 Antonio Machado
 Benito Pérez Galdós
 J. L. Borges
 Julio Cortázar
 Gabriel García Márquez
 Mario Vargas Llosa
 Álvaro Mutis
 Camilo José Cela
 Gerardo Diego
 Pablo Neruda
 León Felipe
 Federico García Lorca
 Miguel Delibes
 Ernesto Sábato
 Miguel de Unamuno
 José Ortega y Gasset
 Juan Goytisolo
 Juan Benet
 Francisco Umbral

Ensayo
 Fotografía
 Literatura extranjera
 Informática
 Tiempo Libre
 Decoración
 Viajes
 Obras Completas
 Literatura
 Biografías
 Clásicos
 Teatro
 Ciencias Humanas
¡Asómate!
 Economía
 Historia
 Bellas Artes
 Novedades
 Idiomas
 Cocina y Salud
 Ciencias Naturales
 Infantil y Juvenil
 Ciencias Técnicas
 Deportes
 Sátira
 Ecología
 Artesanía
 Comunicación
 Astrología
 Memorias
 Belleza
 Derecho

Eurípides
 Aristóteles
 Homero
 Honoré de Balzac
 Dante Alighieri
 Charles Dickens
 R.L. Stevenson
 W. Faulkner
 Frank Kafka
 Anton P. Chejov
 Umberto Eco
 W. Shakespeare
 L. Tolstoi
 Goethe
 Molière
 Marcel Proust
 J. Joyce
 Oscar Wilde
 E. Zola
 G. Apollinaire
 G. Flaubert
 Italo Calvino
 Raymond Carver
 V. Nabokov
 Joseph Conrad
 Graham Greene
 J.R.R. Tolkien
 E. Ionesco
 Samuel Becket
 Roald Dahl

En **Ámbito Cultural-El Corte Inglés** encontrarás la cultura al alcance de tu mano.
 Novedades. Búsqueda de libros. Conferencias. Puntos de consulta informatizada...
 Más de medio millón de títulos forman nuestra oferta cultural.



* **ÁMBITO cultural**

Elige el tuyo



servieron para que Austria cediese Venecia a Francia, que a su vez se la cedía a Italia. Todo se acordó a espaldas de Italia, que así no sólo resultaba vencida militarmente, sino ignorada diplomáticamente. Pero Venecia al fin era italiana.

Más complicada parecía la «cuestión romana». En 1861, Napoleón III había escrito a Víctor Manuel: «Mis tropas permanecerán en Roma en tanto vuestra majestad no se haya reconciliado con el papa o el Santo Padre continúe bajo la amenaza de que los Estados que le quedan sean invadidos por una fuerza regular o irregular». Todos los intentos de arreglar el conflicto por vía diplomática se vieron condenados al fracaso, hasta que prevaleció el convencimiento de que el papa no cedería sino ante una solución de fuerza. Personalmente Napoleón III ya estaba harto de la inacabable «cuestión romana» y sin duda hubiera retirado con gusto la guarnición, de no verse obligado a guardar las apariencias de defensor del Pontífice. Por otra parte, Italia no podía permitirse el lujo de desafiar abiertamente a Francia, y tuvo que reprimir los avances garibaldinos hacia

Roma. La solución, también esta vez, la dio una guerra: la franco-prusiana. Napoleón III llamó a sus tropas, y el 20 de septiembre de 1870 el ejército italiano entró en Roma. La capital de Italia, que de Turín había bajado a Florencia —la patria de Collodi—, se instaló definitivamente en Roma.

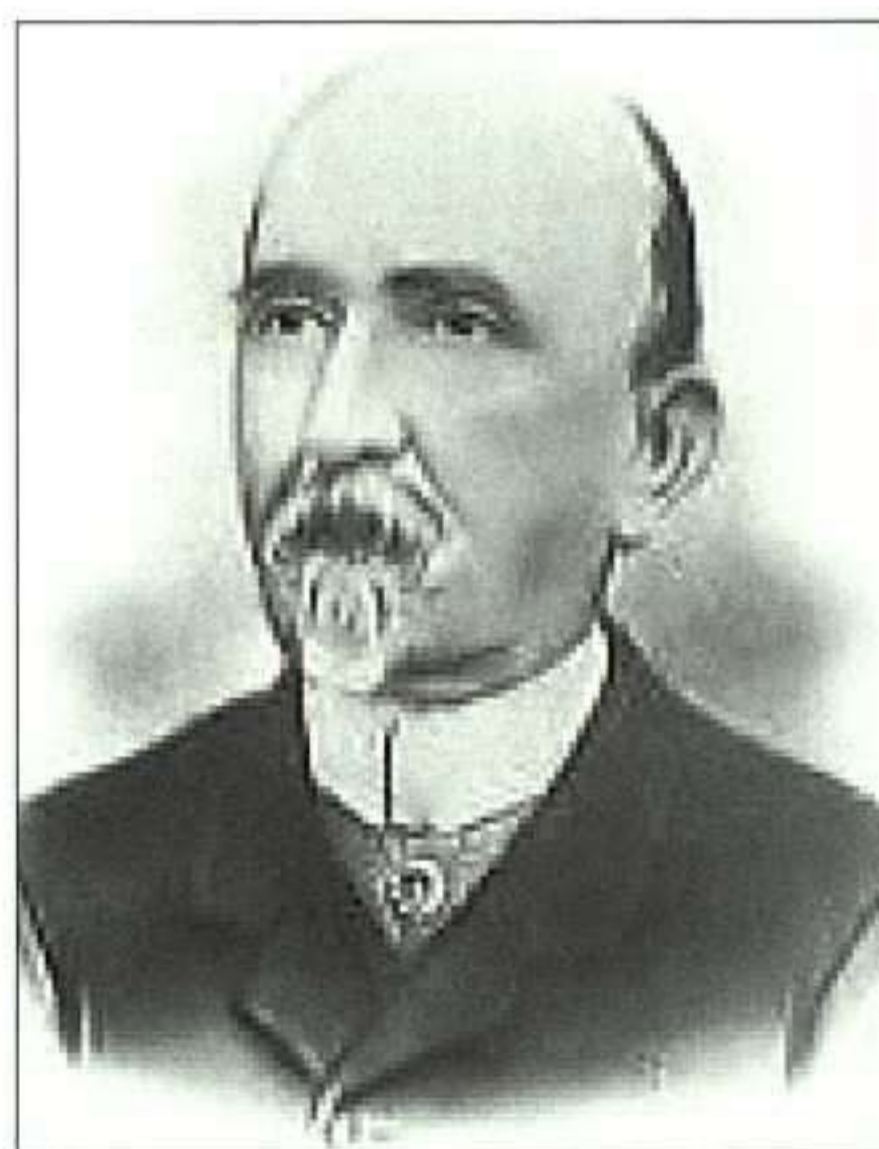
Collodi, marcado por su tiempo

Collodi murió en 1890. Pero su vida hay que enmarcarla en el azaroso periodo descrito del *Risorgimento*. Ahora Italia debía dedicarse de lleno al desarrollo económico y social. En 1872 murió Mazzini, y la izquierda republicana que él y los garibaldinos representaban acabó aceptando la plataforma monárquico-constitucional, llegando a vencer en las elecciones de 1876. Dos años después moría Víctor Manuel II y subía al trono Humberto I. También ese año murió Pío IX, sucediéndole León XIII. Depretis, presidente del gobierno de 1876 a 1887 con breves intervalos, inauguró el sistema político conocido con

el nombre de «transformismo», procedimiento que consistía lisa y llanamente en sobornar a los diputados opositores que fueran necesarios, con el fin de llegar al número suficiente de votos para sacar adelante una ley. Así, ni Depretis, ni sus sucesores Crispi y Giolitti, los tres hombres que dominaron la vida parlamentaria italiana hasta 1914, se esforzaron por formar un verdadero partido gubernamental. Sin embargo, pese a la fragmentación de la Cámara, a los graves problemas económicos, la crisis agraria, el malestar social y el aumento de la violencia que se registró entre 1887 y 1897, aquel germen de Constitución que Carlos Alberto concedió a los piemonteses casi obligado, con leves retoques y modificaciones, serviría de base a la vida política italiana, hasta que fuera barrida por el fascismo. Pero para entonces ya hacía muchos años que Collodi había muerto.

Como ya hemos visto, en 1826 Toscana estaba gobernada por el gran duque Leopoldo II, que habitaba en la capital, Florencia. También habitaban allí los marqueses de Ginori Lisci, y a su cargo vivían Domenico Lorenzini —cocinero de los marqueses— y Angela Orzali, hija del administrador de los marqueses Garzoni de Collodi. Ambos tuvieron nueve hijos, que no fueron de sangre azul, pero la tuvieron cerca, siquiera por las actividades de su padre y de su abuelo. De los nueve sólo tres sobrevivieron: el primero, Carlo Lorenzo Filippo Giovanni, que andando el tiempo escribiría *Las aventuras de Pinocho*; el tercero, Paolo, nacido en 1829, y el último, Ippolito, en 1842.

Carlo nació el 24 de noviembre de 1826. No tuvo como madrina al Hada de los cabellos color añil: se conformó con la marquesa Marianna Ginori Lisci. Pese a las revueltas que estaban fermentando, no debía de vivirse mal en Florencia aquellos años, a juzgar por un recuerdo de Collodi: «En aquellos tiempos prehistóricos el gran duque era la salsa y el condimento de todas las diversiones públicas: y, por increíble que parezca, también la salsa y el condimento se divertían. ¡Misterios de la cocina alemana!» Quizá no se debía sólo a la «cocina alemana», sino al plato resultante de la mezcla con el carácter florentino.



Uno de los pocos retratos que hay de Carlo Collodi, brillante periodista y cronista de su época que, no obstante, debe su fama a la única obra de LIJ que escribió sin mucho entusiasmo. Al lado, pintura sobre la batalla de Calatafimi (1861), en la que se enfrentan las huestes de Garibaldi contra el ejército borbónico.



Uno de los pocos retratos que existen de la madre de Carlo Lorenzini, Angelina Orzali, hija del administrador de los marqueses Garzoni de Collodi. Angelina se casó con Domenico Lorenzini, cocinero de los marqueses, y de su unión nacieron nueve hijos, de los que sólo tres sobrevivieron, entre ellos, el que llegaría a ser conocido mundialmente como Carlo Collodi.

Curzio Malaparte, en ese libro cínico y poético que tituló *Malditos toscanos*, ha pintado así las relaciones de los duques con sus súbditos: «¿Y las extravagancias de los grandes duques, de aquellos grandes duques señorones, que de noche no dormían para pensar en las bromas que les gastarían al día siguiente a sus queridísimos súbditos? ¡Aquéllos sí que eran soberanos dignos de Florencia! Cuando pasaba un gran duque por las calles, todo era correr, gritar, un abrir de ventanas, un agitar de brazos y sombreros: «¡Viva el Grandua!» y el Grandua se volvía y saludaba a derecha y a izquierda gritando: «¡Esperad, esperad y veréis!» Y la muchedumbre se reía alborotando, aplaudiendo, mientras grupos de chiquillos corrían detrás de la carroza, se agarraban a los muelles del carruaje y se disputaban a ver quién arrancaba más plumas al bicornio granducal; todo el

pueblo, en una palabra, le tendía trampas, emboscadas, y no era raro que el gran duque se enojase y los florentinos fuesen castigados». Corrijamos, pues, a Collodi: ¡Misterios de la cocina toscana!

Estudios y lecturas

El pequeño Carlo estudió en las Escuelas Pías y luego ingresó en el seminario de Colle Val d' Elsa. A los dieciséis años salió del seminario y pasó a estudiar Retórica y Filosofía con los Escolapios. Un año después encontró trabajo en la librería Piatti, regida por el paleógrafo Giuseppe Aiazzi, que le encargó la redacción de un boletín bibliográfico. Con este motivo, y fijo ya en su empleo, consigue licencia eclesiástica para leer libros prohibidos. El joven Lorenzini pudo así leer las obras que el gran duque

tenía vedadas a los florentinos: los escritos del abate Vincenzo Gioberti (1801-1852); las novelas de Massimo d'Azeglio (1798-1866); las poesías y las *Últimas cartas de Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo (1788-1827), y sobre todo las novelas históricas del temible liberal Francesco Guerrazzi (1804-1873), en las que expresaba su odio a los extranjeros y las esperanzas del *Risorgimento*.

En vísperas de la primera guerra de la independencia Lorenzini frecuentaba el café Elvetichino, punto de cita de conspiradores y periodistas. Años después el propio Collodi evocaría en *Ojos y narices* aquel curioso café: «Allí un periodista teatral, mientras con una mano se llevaba a la boca un pan preñado de mortadela patria con hinojo, con la otra corregía las pruebas de imprenta de un artículo... Del Elvetichino partieron las primeras demostraciones patrióticas que hoy en broma se llaman alegremente cuarentayochadas». Empezó a colaborar en la *Rivista de Firenze*, y al estallar la guerra se enroló con su hermano Paolo entre los cinco mil voluntarios toscanos que fueron a pelear contra los austriacos. La guerra, como sabemos, terminó en derrota. Collodi dejaría en su *Giannettino* una estampa bastante penosa del regreso de los combatientes: «La retirada (23-25 de julio de 1848) duró toda una semana sin interrupción, con el enemigo pisándoles los talones, a través de la llanura de Cremona, por caminos donde los pies se hundían en el polvo, bajo el látigo de un sol de fuego que hacía caer soldados y caballos para no volver a levantarse. A lo largo del camino todos los pueblos estaban abandonados y no se encontraba nada que comer, ni siquiera un poco de polenta. De cuando en cuando los soldados, rabiosos de sed, atormentados por el sudor y la polvareda del camino, se arrojaban desnudos entre el maíz buscando un poco de refrigerio en la frescura de las hojas. Descortezaban los árboles y chupaban ávidamente la corteza: se lanzaban como langostas en cuanto veían un campo de calabazas, y cogían lo que pillaban. Los de atrás recogían y se disputaban las cáscaras sucias de polvo que arrojaban los primeros, y luego las tiraban a su vez y otros las chupaban de nuevo.» ¡No debió de ser una Anábasis tan gloriosa como la de Jenofonte!

Periodista político, censor teatral y cronista de guerra

El *Giannettino* no se publicaría hasta 1876, pero ya desde el frente se mostró Collodi como una especie de cronista de guerra en las cartas que escribía al librero Aiazzi. Nada más llegar a Florencia, Collodi, que ha vuelto convertido en un mazziniano y republicano apasionado, funda *Il Lampione*, periódico de tendencia nacionalista, cuya intención es «iluminar a quien anda en tinieblas». Al año siguiente será prohibido por orden del gobierno, y no volverá a publicarse hasta 1860. «Pero el periodismo —son palabras suyas— es como la camisa de Neso: una vez que te la has puesto, no hay forma de quitársela de encima.» Y así, este decenio de preparación de la guerra de la independencia definitiva registra una gran actividad periodística: colabora en varios periódicos, toscanos e italianos, funda *L'Arte* y acaba siendo director y propietario de *Lo Scaramuccia*, un periódico de crítica teatral, literaria y musical. Tampoco se olvida de leer las crónicas literarias de los mejores críticos franceses del momento. Quizá esta afición lo impulsa a escribir teatro (de esta época son sus cuatro comedias, una de las cuales, *Los amigos de casa*, no pudo representarse por intervención de la policía, y otra, *El honor del marido*, tuvo un notable éxito de público), a tocar el piano y hasta a batirse por mantener sus personalísimas ideas sobre pintura y arte en general. También a este decenio pertenecen la «guía histórico-humorística» titulada *Una novela en tren. De Florencia a Livorno* (1856) y el primer volumen de *Los misterios de Florencia* (1857), escenas sociales cuyo título recuerda inevitablemente *Los misterios de París*, del francés Eugène Sue.

Al estallar la segunda guerra de la independencia, Collodi se enrola nuevamente como voluntario, esta vez en el Regimiento de Caballería de Novata. A su vuelta a Florencia, tras la paz de Villafranca, el secretario del gobierno provisional toscano, Celestino Bianchi, le pone en bandeja un curioso trabajito: ocurre que un tal Eugenio Albèri, de oficio profesor y reaccionario, aunque no desconocido en el mundo de la cultura de la época, ha lanzado un escrito invi-

tando a los toscanos a desconfiar del programa unitario y a desentenderse de él. Bianchi, que conoce la pluma aguda, polémica y brillante de Lorenzini, le encarga que responda a Albèri como se merece. Carlo Lorenzini escribe un opúsculo titulado *¡El señor Albèri tiene razón! Diálogo apologético*, y consagra el pseudónimo de Carlo Collodi, que había empleado por primera vez en un artículo publicado a principios de 1856.

La unificación de Italia y el cambio de política le proporcionan a Collodi nuevos menesteres. En 1860 lo encontramos formando parte de la comisión de censura teatral, labor que desempeña con gran acierto, a juzgar por los elogios del ministro del Interior. Ese mismo año resucita *Il Lampione*, y dos años después figura como director escénico del teatro La Pergola. En el 64 lo nombran secretario de segunda en la prefectura de Flo-



Prólogo de Carmen Bravo-Villasante

Hacia 1912 llegan *Las aventuras de Pinocho a España*, de la mano de Editorial Saturnino Calleja, con portada de Batolozzi, y con las ilustraciones de Carlo Chiostró.

rencia. Al año siguiente, la capital de Italia se traslada de Turín a Florencia. En un artículo titulado «Historia de Florencia desde la creación del mundo hasta hoy», publicado años después en *Ojos y narices*, evoca así dicho acontecimiento: «La nueva Italia originó la necesidad de trasladar la capital a Roma, haciendo una etapa en Florencia... Y así Florencia, que en 1859 se había quedado viuda, y, nueva Ártemis, hasta había bebido en las cenizas del difunto marido, casó en segundas nupcias con un vagabundo que andaba de gira por Italia bajo el transparente incógnito de «gobierno italiano». Cinco años estuvo la capital en Florencia: en 1870 pasó definitivamente a Roma, dejando a Florencia «viuda» por segunda vez, y sobre todo empeñada hasta los ojos. Collodi escribiría que aquello de la «capital provisional» fue más bien una «grave enfermedad, que dejó al municipio de Florencia en un aprieto de cerca de doscientos millones de liras».

Entre tanto, Collodi ha viajado por Francia y ha sido nombrado miembro de una junta encargada de compilar un diccionario de la lengua hablada. También acaba de fundarse el periódico florentino *Il Fanfulla*, en el que colaboran entre otros Collodi y Ferdinando Martini (nombre este que conviene retener, porque lo veremos al frente del *Giornale per i Bambini*, donde se publicará *Pinocho*).

Con la capital, también se traslada a Roma *Il Fanfulla*. Collodi se niega a seguir al resto de los periodistas y permanece en Florencia, viviendo con su hermano Paolo, ya casado, y con su madre. Pero sigue enviando al periódico una columna titulada *Charlas florentinas*, que lo convierten en uno de los más cotizados periodistas políticos.

En 1875, Collodi traduce los cuentos de Perrault y recibe el encargo de revisar el *Giannetto*, de Parravicini (1837), con objeto de confeccionar un nuevo tipo de lectura para los escolares. Son los primeros contactos de Collodi con la literatura infantil. Surge así el *Giannettino*, que, pese a su procedencia del de Parravicini, ya es netamente collodiano, sobre todo por su humorismo, pese a que aún está lastrado por los previsibles objetivos didácticos y educativos. Continúa publicando sus artículos políticos en varios periódicos, pero sobre todo en *Il*

GIORNALE PER I BAMBINI



ANNO I. - N. 1.

FERDINANDO MARTINI

Roma, 7 Luglio 1881.

ABBONAMENTI.

Un Anno { per l'Italia 1. 12
per l'Estero (Unione Postale) 15.
Un Numero separato Centesimi 125.

SI PUBBLICA OGNI GIOVEDÌ

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE
Roma, Piazza Montecitorio N.º 130.

AVVERTENZE.

Non si restituiscono i manoscritti.
Dirigere lettere e tagli all'Amministrazione del Giornale per i Bambini.

Sommario.

Come andò... F. Martini - La Storia di un burattino, C. Collodi - Minuzoli, Ida Baccini - Un viaggetto per la casa, Giuseppe Rigolini - La Cometa, Luigi De Marchi - Cavolaja, Paolo Lotti - Il pezzo di zucchero e la zuccheriera di vetro, Jack la salina - Nell'ospedale dei Bambini (da Tenyson) E. Nencioni - I compagni della mia fanciullezza, Sofia Alberti - Le bandiere di mare, Smbad al Bahari - La Posta dei Bambini - Parola di più versi (versi) Luigi Venturi - Il giuoco dell'elefante - Figure magiche - Kebus monogrammi - Vedute geografiche.

COME ANDÒ...



fossero stanchi di aver ginocchiato troppo a moscaieca o veramente avessero voglia di leggere, fatto sta che quella sera i ragazzi presero ognuno un libro e se ne andarono in un argolo remoto del giardino. Subito che furono accoccolati sull'erba, Carlo che era il più grande e il più prepotente e che aveva preso da poco l'esame di quarta ele-

mentare, aprì la sua brava storia romana e alla Mariuccia che aveva un anno meno di lui:

— Siamo rimasti - disse - a Spurio Cassio.

— Chi era? domandò la Nina.

— Zitta - mormorò Topolino - sarà un brutto gigante di quelli che fanno male a' bambini che poi viene la fata bianca....

Ma la Nina non fu persuasa: e alzatosi e messe le mani sul libro che Carlo teneva aperto sopra le ginocchia, ridomandò:



— È vero che Spu... questo che hai nominato, era un gigante di quelli...
— Chetati, seccatrice.
— Me l'ha detto Topolino.
— Topolino è un seccatore anche lui, concluse Carlo: e prima che la Nina avesse tempo di replicare cominciò a leggere:

« Spurio Cassio era il personaggio più insigne del tempo suo »...

— Che vuol dire insigne? interruppe Topolino.
— Se non lo sai - rispose Michele, un'altro de' grandi, cercalo sul vocabolario.

— Io non ce l'ho il vocabolario.

— Insigne, insigne... Come si fa, gridò Carlo, a non sapere quel che vuol dire insigne? vuol dire alto, generoso.

— Forte, ricco, brava persona - ribadì Michele.

— Senti, senti, osservò spalancando gli occhi la Nina, quante cose vuol dire!

— Costui, continuò Carlo, destò le ire della propria casa.

— Dice casta - osservò la Mariuccia che teneva dietro cogli occhi alla lettura.

— O casa o casta, è la stessa, proponendo la legge che fu della legge agraria...

— No, smetti, questa non è divertente, osservò Topolino, non si capisce nulla. Tutte parolaccie...

— Ma che parolaccie: se non le capisci è colpa tua.

— Questo poi no - gridò la Mariuccia. Topolino ha ragione: se è un libro che lo dobbiamo leggere noi, bisognerebbe che ci mettesero delle parole

Primer número de la revista *Giornale per i Bambini*, aparecido el 7 de julio de 1881, que contenía la primera entrega, dos capítulos, de *La historia de un muñeco*.

Fanfulla. Algunos son tan sarcásticos como la carta abierta al ministro Minghetti, titulada «Delenda Toscana», donde —en palabras de Maria Bartolozzi— «invitaba al ministro a borrar la Toscana del mapa y a sustituir las prefecturas y subprefecturas por otras tantas lecherías y sublecherías, de modo que sus habitantes, en vez de hacer política, cosa poco grata al gobierno (sobre todo en aquel momento, a causa de la oposición de los

moderados toscanos), hicieran mantequilla y queso de oveja». La carta fue motivada por un discurso del ministro Minghetti contra los «moderados toscanos», a los que culpaba de la caída de la derecha. Pero tampoco el gobierno de izquierdas se libró de sus ataques. En 1877, con motivo de la promulgación de la ley de enseñanza obligatoria, escribió otra carta abierta al ministro Coppino, titulada «Pan y libros», en la que decía



CARLO CHIOSTRÌ, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, ANAYA, 1983.

textualmente: «¡Excelencia! Como no pongamos un tapón a la rotura del dique, con tanto desbordamiento continuo de leyes obligatorias acabaremos un día u otro por ahogar nuestra tan cacareada libertad... ¡Vaya con la letanía! Obligatorio el hacer de jurados, obligatorio el servicio militar, obligatorio el pago de los impuestos, obligatorio el hacer de miembro (frase indecorosa y casi envilecedora) en las Comisiones del sindicato, y, por si fuera poco, obligatoria también la enseñanza elemental». A raíz de este artículo, el barón Nicotera, ministro del Interior, advierte al director de *Il Fanfulla* que al gobierno no le gustan los artículos de su corresponsal toscano. Los amigos de Collodi le sugieren que «modere sus naturales ímpetus».

Largo y laborioso parto de Pinocho

La buena acogida dispensada al *Giannettino* impulsa a Collodi a continuarlo con un segundo libro de lectura: el *Minuzzolo*. Si el *Giannettino* contaba la vida de un escolar durante el curso, el *Minuzzolo* narra las peripecias de los mismos escolares a lo largo de las vacaciones de verano. Ni que decir tiene que, aun a través de la singular pluma de Collodi, la carga pedagógica y los consejos

educativos siguen dejándose sentir. Pero todo este trabajo es un jalón indudable en el camino que lleva hasta *Pinocho*.

En 1878, Crispi sucede en el ministerio al barón Nicotera. Collodi sigue en Florencia y sus amigos le piden que vuelva a enristrar la pluma «que ha estado tanto tiempo ociosa». Al año siguiente, bajo el título genérico de *Manchitas*, publica una serie de bocetos y relatos que habían aparecido sueltos en revistas y periódicos, y poco después el primer volumen del *Viaje de Giannettino por Italia*, dedicado a la Italia septentrional. (El ciclo completo se cerrará con otros dos volúmenes, uno dedicado a la Italia central, publicado en 1883, y otro a la Italia meridional, en 1886.) Finalmente, este mismo año de 1880 es cuando sucede el trascendental acontecimiento: Ferdinando Martini está pensando en fundar un periódico para niños y pide colaboración a Collodi. Éste le envía un «montoncito de cuartillas» que contienen el principio del *Pinocho*. El 7 de julio de 1881 sale a la calle el número 1 del *Giornale per i Bambini* con los primeros capítulos del *Pinocho* en la página 3. La larga historia de su publicación, la «pereza» de Collodi para continuarlo, las intermitencias con que aparecía y demás detalles los veremos al hablar de la obra. Baste decir aquí que, como ha sucedido con otras obras y otros autores, el

libro que Collodi consideraba una «chiquillada», y que quizá no hubiera terminado de no ser por la matraca que le dieron sus amigos del *Giornale*, ha sido justamente el que lo ha llevado a las historias de la literatura y al templo de la fama. Casi dos años duró la publicación del *Pinocho*. En 1883, poco después de aparecer el último capítulo en el *Giornale* y de ser publicado en libro, Martini cede a Collodi la dirección del periódico, al frente del cual estará hasta 1886, el año en que morirá su madre.

Hay otro libro —ya mencionado de pasada— que no debe olvidarse dentro de la producción de Collodi. Me refiero a *Ojos y narices*. El mismo año de la publicación del *Pinocho* en el *Giornale* aparece también el libro *Ojos y narices*, una colección de artículos, de los que ya hemos visto alguno. Collodi nos hace reír con muchos de ellos, pero incluso en éstos —como en la historia de «Scampolino», un empleado real «destinado a morir de hambre atrasada»— hay una amargura latente: la de la decadencia de su ciudad. Al final de la década de los 70, Florencia estaba prácticamente en la ruina. La crisis agraria había tocado techo, y el hambre y la miseria se tradujeron en desórdenes y suicidios. Artículos como el del «contribuyente» y el del honorable Cené Tanti (literalmente «Hay tantos así») rezuman amargura bajo su fina capa de ironía. Los «niños de la calle» que pinta en alguno de los textos no es difícil identificarlos con el galopín de Pinocho. «Si éste era el humor de nuestro escritor —comenta Maria Bartolozzi—, ¿por qué maravillarse de que en el capítulo XV decida hacer morir a Pinocho, como había hecho morir al Grillo parlante?». Quizá no sean sólo coincidencias.

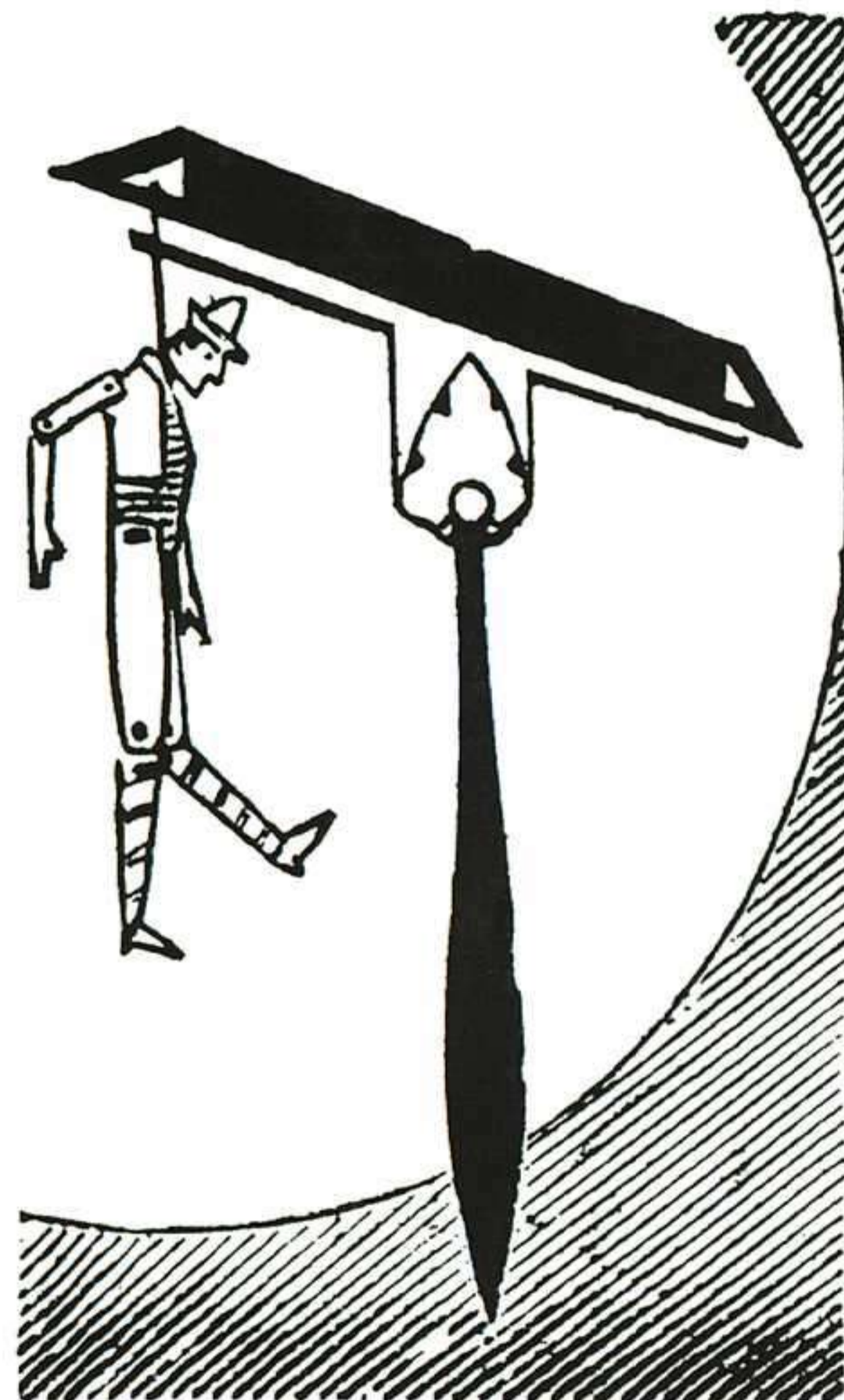
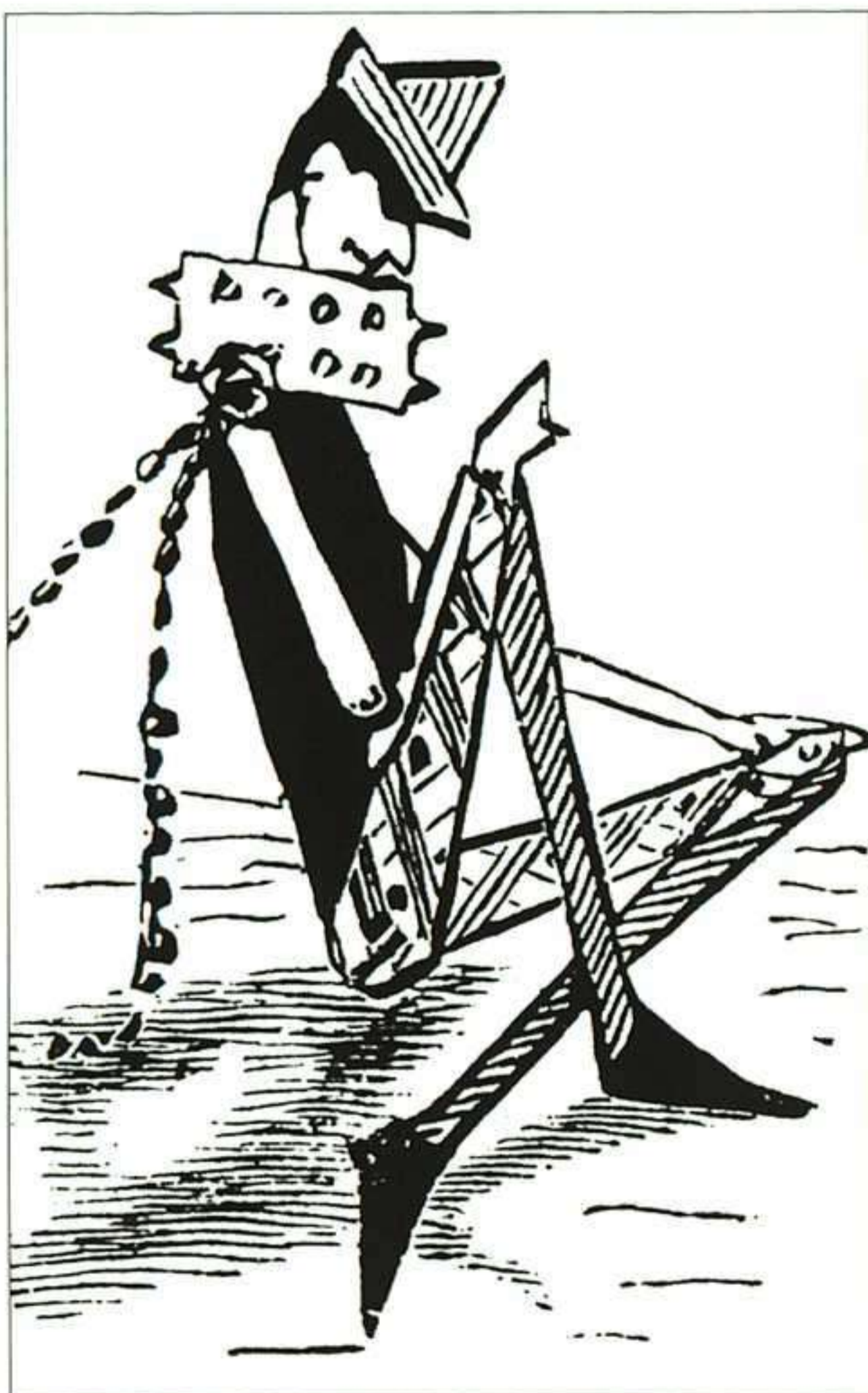
También la vida de Collodi tocaba a su fin. Tras publicar una serie de relatos y recuerdos de «cuando era niño» y otros dos libros escolares, aún escribió *La linterna mágica de Giannettino*. Esto era en 1890. Fue su último trabajo. El 24 de noviembre cayó fulminado por un aneurisma a la puerta de su casa. Le faltaba un mes justo para cumplir 64 años. ■

***Emilio Pascual** es escritor y editor. El artículo apareció como Apéndice en la edición de Anaya, de 1983, de *Las aventuras de Pinocho*.

CARLO COLLODI

La historia de un muñeco

Emilio Pascual*



Ugo Fleres, colaborador habitual del Giornale per i Bambini, fue el encargado de ilustrar la continuación de la serie La historia de un muñeco, bautizada a partir de 1882, como Las aventuras de Pinocho.

Una serie de casualidades llevaron a Carlo Collodi, entonces afamado periodista político, a escribir las aventuras de un muñeco de madera que, con el tiempo, se convertiría en un clásico de la LIJ. De este cúmulo de coincidencias, de la génesis de la novela y de sus cualidades trata el siguiente artículo, ilustrado con «pinochos» creados por ilustradores italianos del XIX y principios de XX.

Muchas obras maestras de la literatura han tenido una extraña historia. Parece como si hubieran nacido a su pesar, como si el autor las hubiera parido para librarse de un peso insoportable o de algún amigo importuno. *Pinocho* nació de una rara conjunción de circunstancias que no son fácilmente repetibles. Fue preciso que a alguien se le ocurriera la idea de fundar un periódico para niños; que Collodi fuera uno de los periodistas mejores y más solicitados del momento, aparte de amigo de Ferdinando Martini, fundador y primer director del periódico; que éste y el administrador Guido Biagi, también amigo de Collodi, solici-

garan su colaboración; que Collodi hubiese escrito ocho o nueve meses antes el primer capítulo de la *Historia de un muñeco*, que a Biagi le gustó mucho; que se la pagaran bien, y que Collodi anduviera con frecuencia mal de cuartos, y, en fin, que Biagi le diera continuamente la tabarra para que prosiguiera aquella historia que tanto le costaba a su autor continuar.

El testimonio de Biagi es en este sentido esclarecedor: «Logré vencer la pereza de Collodi a fuerza de amistosos pinchazos, y finalmente un buen día, cuando estaba preparando el primer número del periódico, vi llegar un mononcito de cuartillas que se titulaban *La*

historia de un muñeco, con una carta que decía: “Ahí te mando esa chiquillada; haz con ella lo que te parezca; pero, si la publicas, págamela bien, para que me entren las ganas de proseguirla”». Biagi la publicó y se la pagó bien. Pero Collodi remoloneaba hasta la exasperación, y Biagi se veía obligado a escribir carta tras carta, porque, una vez puesto en marcha *Pinocho*, los pequeños lectores se desesperaban en cuanto aparecía un número sin las aventuras del muñeco de madera, y llovían cartas a la dirección del periódico solicitando su vuelta. No exagera, pues, Pancrazi cuando escribe: «No hay en toda la literatura italiana otro libro que tenga tanta fama de haber nacido tan espontáneo, suelto, de un tirón, en estado de gracia, como *Pinocho*, y que sin embargo haya avanzado (durante dos años) con tanta dificultad, a trancas y barrancas, y con tan inicua dejadez». Esta «pereza» de Collodi a la hora de redactar la historia de *Pinocho* se ha reflejado en su estructura.

Un parto difícil

Como supongo que a estas alturas el improbable lector que no conozca a *Pinocho* ya lo habrá leído, paso por alto la simpática historia del muñeco, para ceñirme a la historia de su estructura. La actual división del libro en 36 capítulos es producto más de las circunstancias de su publicación que de la voluntad de Collodi. Para empezar, el *Pinocho* primitivo —que, como sabemos, se titulaba *Historia de un muñeco*— acababa en el actual capítulo XV. *Pinocho* moría ahorcado en la Encina grande, lógico y ejemplar final de sus continuas travesuras. Los lectores protestaron, como protestarían cuando Conan Doyle matara a Sherlock Holmes. Collodi se vio obligado a reemprender su odiosa tarea. Todos sabemos lo dura que tiene la piel un muñeco, sobre todo si es de madera. Collodi aprovechó ese dato para descolgar a *Pinocho* antes de que exhalara su postrer suspiro, y ahí lo tenemos otra vez, muñeco andante en sus nuevas aventuras, que ahora sí se titularán *Las aventuras de Pinocho*.

Cuando todo el material se edita junto





PIERO BERNARDINI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



LUIGI Y MARIA AUGUSTA CAVALIERI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



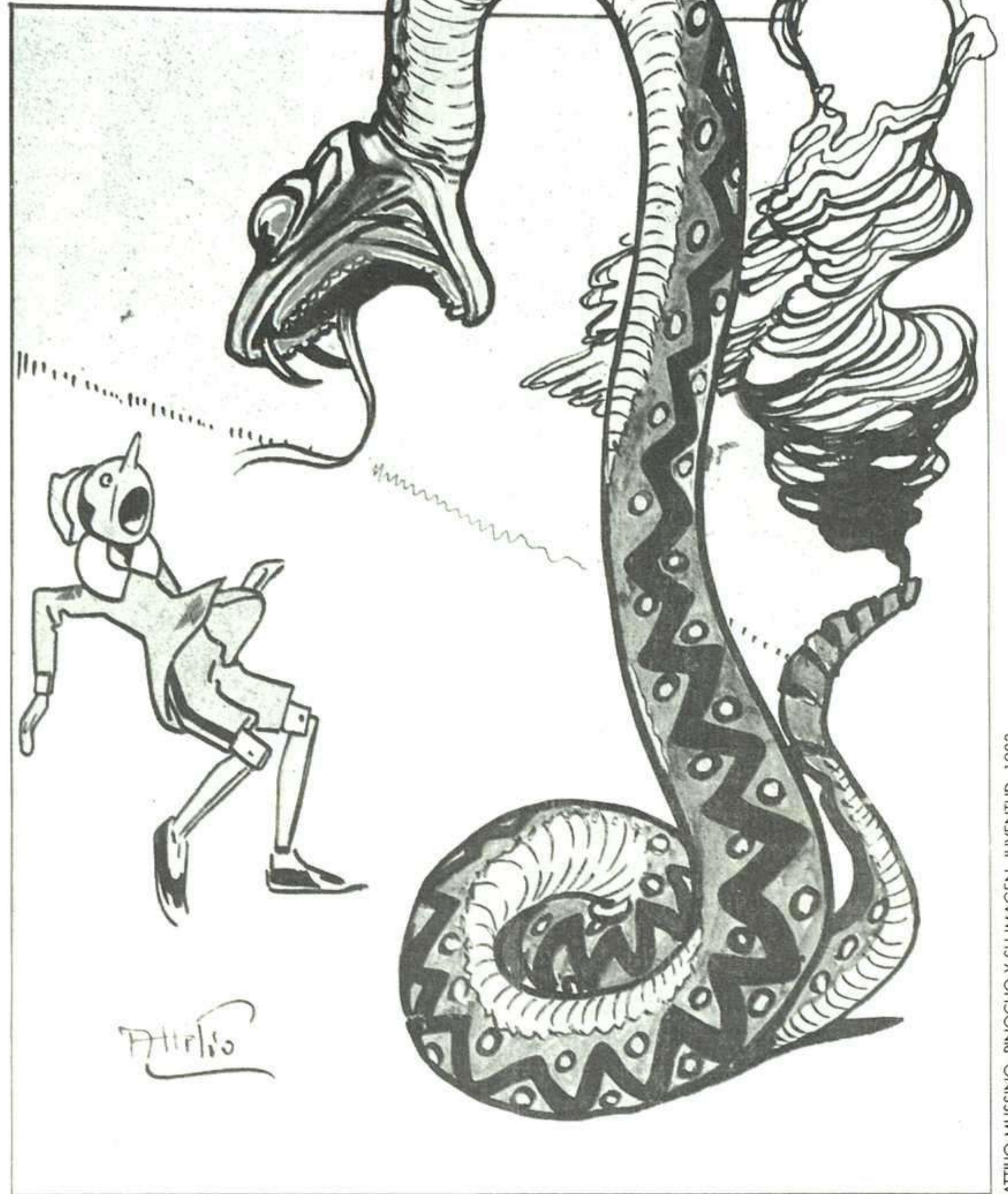
SERGIO RIZZATO, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



SERGIO TOFANO., PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



ANTONIO RUBINO, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



ATTILIO MUSSINO, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



FIORENZO FAORZI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.



CORRADO SARRI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.

en forma de libro, será éste el título que prevalezca. Collodi hará breves modificaciones para soldar las partes y que todo tenga apariencia de unidad, de conjunto, y *Pinocho* empezará su triunfal carrera por las librerías del mundo.

Tampoco la actual división en capítulos es obra de Collodi, aunque al final no quisiera modificarla. De la correspondencia entre Biagi y Collodi y la desigual periodicidad de aparición de los sucesivos capítulos se deduce que el autor iba enviando bloques más amplios de texto, que Biagi distribuía según su criterio y las necesidades del periódico. Una lectura atenta de los primeros capítulos, y sobre todo el final del III («lo que pasó después... os lo contaré otra vez», que Collodi corrigió por «en los capítulos siguientes» para el libro) invita a pensar que fueron concebidos por Collodi como un solo largo capítulo. En efecto, a punto de publicar el principio del *Pinocho*, Biagi escribe a Collodi: «En el número 1 meteré sólo un trozo por falta de espacio y para que tengas tiempo de continuarlo». (En realidad, quizá fuera esta última la verdadera razón de Biagi, y la primera parte sólo un eufemismo). Ese «trozo» corresponde a los dos primeros capítulos, y reservó el III para publicarlo en el número siguiente, como así hizo. Sin duda Biagi, conociendo la proverbial «pereza» de Collodi, quiso hacer cundir el material que tenía para no quedarse sin nada. Con todo, hasta el número 5 no tuvo la continuación de *Pinocho*.

No es éste el lugar de hacer una minuciosa vivisección del texto, ni de destripar el *Giornale per i Bambini*, pero las intermitencias en su publicación y las suturas que se advierten en el texto autorizan a pensar que en la mente de Collodi la materia de la primera parte del *Pinocho* se dividía en cinco grandes capítulos, que Biagi multiplicó por tres al seccionar cada uno de ellos en tres partes de extensión muy parecida. Conociendo la técnica de suspensión típica de la novela por entregas, es fácil rastrear la frase que sirve de «cierre» en los capítulos III, VI, IX y XII, es decir, donde Collodi ponía fin al capítulo. Mientras que el resto de los capítulos no están separados del siguiente más de lo que pudieran estarlo por un punto y aparte.

Muerte y resurrección

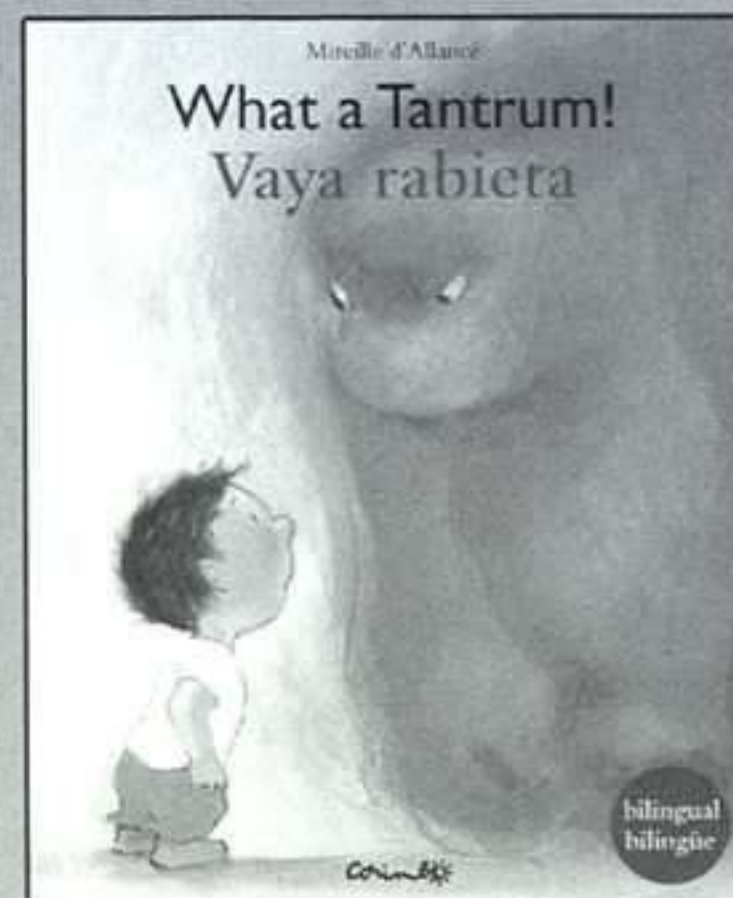
El 27 de octubre de 1881 moría Pinocho ahorcado en una encina. No es difícil imaginar la consternación de los jóvenes lectores. El 10 de noviembre, con gran alivio por su parte, pudieron leer la siguiente nota de Martini: «Una buena noticia. El señor C. Collodi me comunica que su amigo Pinocho sigue vivo, y que aún podrá contarnos estupendas hazañas de su parte. Era natural: un muñeco, un objeto de madera como Pinocho, tiene los huesos duros, y no es tan fácil como parece mandarlo al otro mundo. Así que nuestros lectores están avisados: muy pronto comenzará la segunda parte de la *Historia de un muñeco*, titulada *Las aventuras de Pinocho*». El «muy pronto» fueron más de tres meses.

También esta segunda parte se vio sometida a interrupciones. Entre los capítulos V y VI (XXIII-XXIV de la numeración actual) pasó más de un mes; entre el X y el XI (XXIX-XXX) casi seis, y entre el XV y el XVI (XXXIV-XXXV), tres semanas. En cambio, la extensión de los capítulos no sufrió tantas modificaciones. Los 16 capítulos collodianos fueron respetados en el *Giornale* (excepto uno, probablemente el XI, que Biagi había seccionado en dos, por lo cual el *Giornale* dio 17 capítulos), y se convirtieron en 21 en el libro: el IV fue dividido en dos (los actuales XIX y XX), el V en tres (XXI-XXIII) y el VII en dos (XXV-XXVI), resultando así los 36 de que consta el libro entero.

Para la edición en libro, Collodi introdujo algunas variantes —pocas y superficiales a decir verdad, lo que demuestra la poca importancia que concedía a aquella historia que él había denominado «chiquillada»—, puso título a cada capítulo, aunque con la prisa y el descuido acostumbrados, como se aprecia en algunos de ellos. Así, en el capítulo VII Geppeto «rehace los pies a Pinocho», título que repitió en el VIII, aunque fue corregido en ediciones posteriores; en el XXXI, Pinocho se «convierte en un borriquillo con rabo y todo», pero la verdad es que eso no ocurre hasta el principio del capítulo siguiente. Otros descuidos dan fe del tiempo transcurrido entre capítulo y capítulo o de la falta de coherencia al introducir variantes para el

Corimbo

Mireille d'Allamcé ISBN: 84-8470-115-8



¡Vaya rabieta!

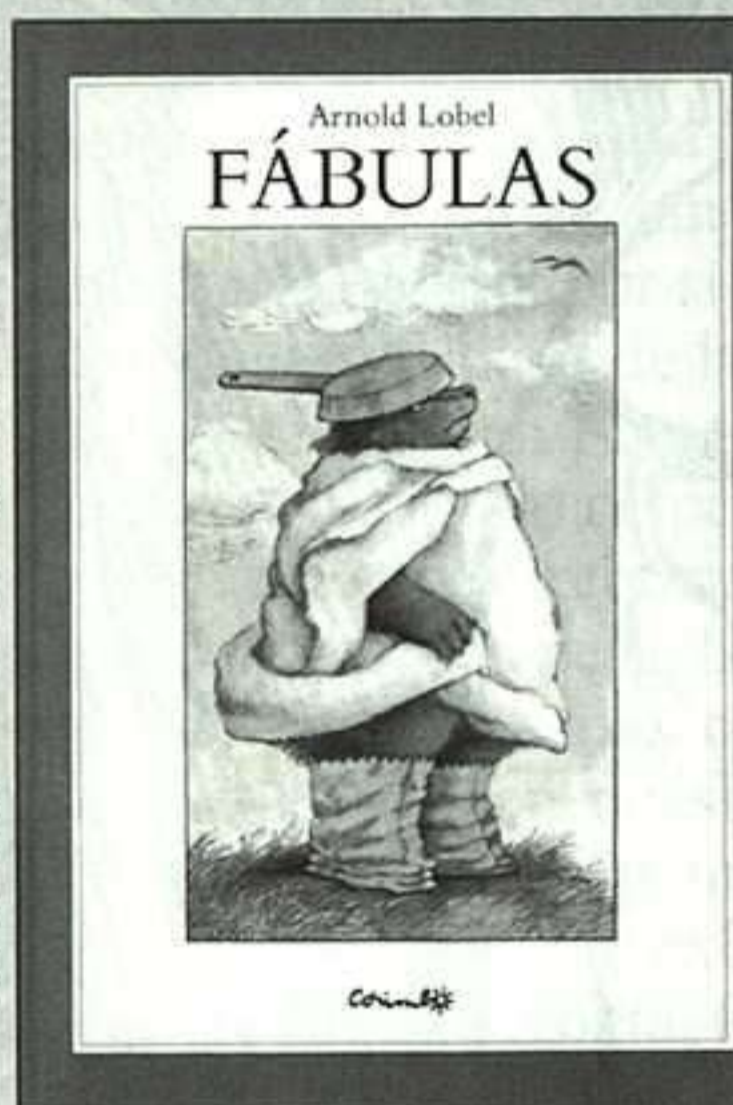
Nueva colección bilingüe
español-inglés

Mireille d'Allamcé ISBN: 84-8470-114-X



¡No, no y no!

Arnold Lobel ISBN: 84-8470-138-7



Fábulas

Editorial Corimbo, S.L.

Rda. Gral. Mitre, 95
08022 Barcelona



Teléfono/Fax: 93 373 34 84

e-mail: corimbo@corimbo.es

www.corimbo.es

Visítanos en Internet:

libro. En todo caso, *peccata minuta*, que no impidieron que el libro tuviera un éxito que Collodi estaba muy lejos de imaginar.

Una «chiquillada» convertida en obra maestra

Cuando un texto tiene la «desgracia» de ser declarado obra maestra, dentro del campo que sea, está expuesto a todos los saqueos, expolios y bombardeos imaginables, que es tanto como decir a

las más peregrinas interpretaciones. *Pinocho* no ha sido una excepción. La historia del muñeco travieso y juguetón, de gran corazón, pero débil y proclive a olvidarse fácilmente de los buenos propósitos, una vez en manos de los exégetas ha dado tela para cortar ensayos de todos los colores y medidas.

Pietro Pancrazi —a quien un crítico ha llamado «padre espiritual» de Pinocho— no dejaba de releer la obra cada año, como Savater *La isla del tesoro* o Gabriel Betteredge el *Robinson*, y confesó que cada vez encontraba «enseñan-

zas nuevas..., una moral distinta, un significado nuevo, conveniente». Él puso de relieve la dimensión política del *Pinocho* con aquellas conocidas palabras: «No os riáis; detrás de *Pinocho* vuelvo a ver la pequeña Italia honesta del rey Humberto.» La verdad es que en los años 80, época de la expansión italiana allende sus fronteras, Italia no era tan «pequeña», ni mucho menos «honest», pero eso dio pie para que nuevos comentaristas encontraran «nuevos significados». Pietro Mignosi vio en él una crítica contra los sistemas pedagógicos trasnochados que no se fundamentaran en la libertad: «*Pinocho* —escribía con cierta grandilocuencia— no es sólo un símbolo, es un problema resuelto [...]. Representa en la literatura infantil lo que la *Crítica de la razón práctica* representa en la literatura filosófica: la conquista de la autonomía y de la libertad». Un poco demasiado parece traer a Kant a colación, pero quién sabe.

Partiendo de aquí, construye Armando Michieli una «pedagogía de Pinocho», y encuentra en su bondad natural y en el amor a sus padres los dos pilares para construir la «vida moral de Pinocho». Lástima, dice, que Collodi no fuera religioso: «A su obra le falta lo que hubiera podido hacerla idealmente perfecta y completa: el elemento divino, la resolución de la lucha en Dios». Nadie lo diría, porque diez años después, Bargellini le dio una interpretación teológica y fue capaz de construir una especie de historia de la salvación con la historia de Pinocho. Bargellini maneja sin pestañear términos como «regreso al Padre», «libre albedrío», «gracia», «redención», «intercesión», «tentación», «perdición», hasta concluir: «Unos se salvan y otros se condenan. Éste es el verdadero final del libro».

Impresionante. Las interpretaciones e intérpretes podrían multiplicarse hasta el infinito. Conozco a alguien que se licenció en Psicología con una tesina sobre *Pinocho*. Teniendo en cuenta que Pinocho fue asno durante algún tiempo, no veo por qué no construir nuevas teorías sobre la metempsicosis o la veterinaria. Y no hay para sorprenderse. Quien tenga la curiosidad de abrir por el capítulo III del libro II la *Poética* de nuestro Ignacio de Luzán, encontrará esta sabrosa



GIOVANNI MANCA, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.

información: «La geografía de Homero es exactísima. Mas, ¿qué digo la geografía? Es opinión común que este gran poeta sembró en sus poemas las semillas de todas las ciencias y artes que fueron después creciendo. Así lo afirma, entre otros muchos, Francisco Porto Cretense en su prefación a la *Iliada...*», etc. El subrayado es mío, claro. Quiero decir que si Homero supo hablar de todo lo habido y por haber, Collodi, con su ingenio toscano, bien podía hablar siquiera de teología. Pero tal vez Paul Hazard me respondiera, y no sin razón, que

«sin duda, Pinocho se sorprendería mucho de saber que quieren colgarle tan graves responsabilidades». Vuelvo al principio: el declarar «maestra» a una obra lleva anejo el peligro de que caiga en manos de intérpretes y que, como en el caso de la fábula de Iriarte, «al cabo todos eran inventores, y los últimos huevos los mejores».

¿Un libro moralizante?

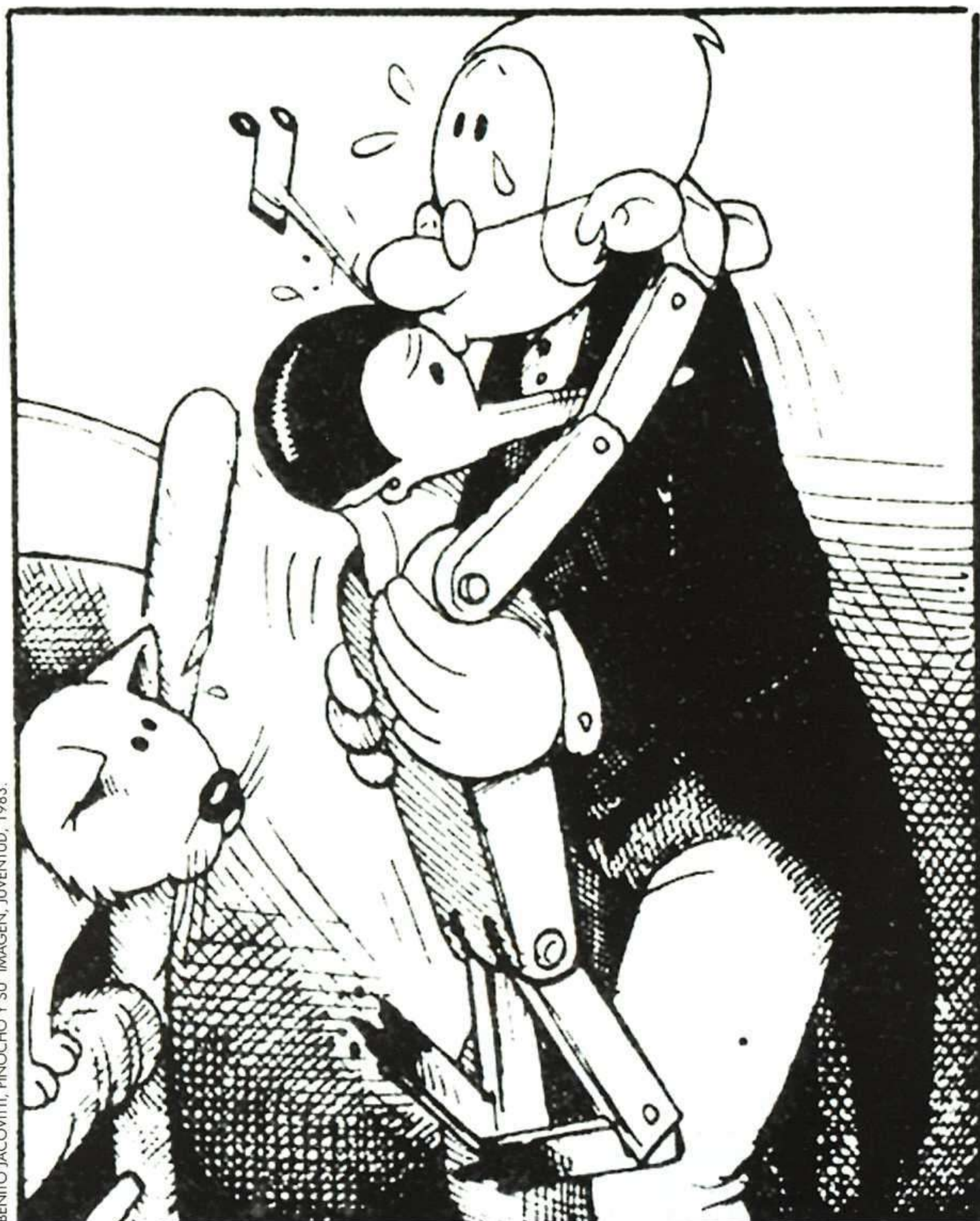
Y es que no hace falta salirse por pe-

teneras para conceder al *Pinocho* el puesto de valor que merecidamente ha conseguido. Quizá tuviera razón Benedetto Croce, cuando juzgaba que «la madera de que está tallado Pinocho es la humanidad» y que «*Pinocho* es la fábula de la vida humana; del bien y del mal, de los errores y de los arrepentimientos, del ceder a las tentaciones, a la comodidad, a los caprichos, y del resistir y replegarse y volver a levantarse, del atolondramiento y de la prudencia, de los impulsos egoístas y de los altruistas y generosos». Sin duda, eso es verdad, pues, con abstraer un poco el comportamiento de Pinocho, sus andanzas de muñeco fácilmente se convierten en las andanzas de otro muñeco, tan desvalido como peligroso: el hombre.

Pero ni siquiera esto necesita la novela. Es tan fresca, tan jugosa, tan divertida, que su lectura se avala por sí misma. La variedad y multiplicidad de las situaciones límite (piénsese en Pinocho convertido en burro, haciendo de perro, encarcelado por inocente, o rebozado para ser frito como un exótico pez), la ironía, el absurdo, las alusiones más o menos veladas, la comicidad, en ocasiones el cinismo, hacen del *Pinocho* una obra maestra sin necesidad de que exhale por sus poros ráfagas de pedagogía, filosofía o teología.

Y llegados aquí conviene hacer una distinción. Una de las cosas que más se le han reprochado al *Pinocho* es su moralismo descarado. Lo cual es estadísticamente irrefutable. En efecto: si sale a relucir la mentira, se apresura a especificar: «El vicio más feo que pueda tener un chico» (XVIII); si se trata de una buena acción, a renglón seguido añade: «En este mundo, quien siembra buenas obras cogerá fruto de sobra» (XXVIII) o «en este mundo nos tenemos que ayudar unos a otros»; si alude al trabajo, advierte que «el ocio es una enfermedad muy mala, y hay que curarla rápidamente, desde niños; si no, de mayores, ya no se cura» (XXV); si el tema es la desobediencia: «Los chicos, si son desobedientes, pierden siempre y no les sale una a derechas»...

Ahora bien, ¿cómo compaginar tanto aforismo con otra página, también irrefutable, de Ornella Castellani? Dice la Castellani: «Escribe para los niños, pero

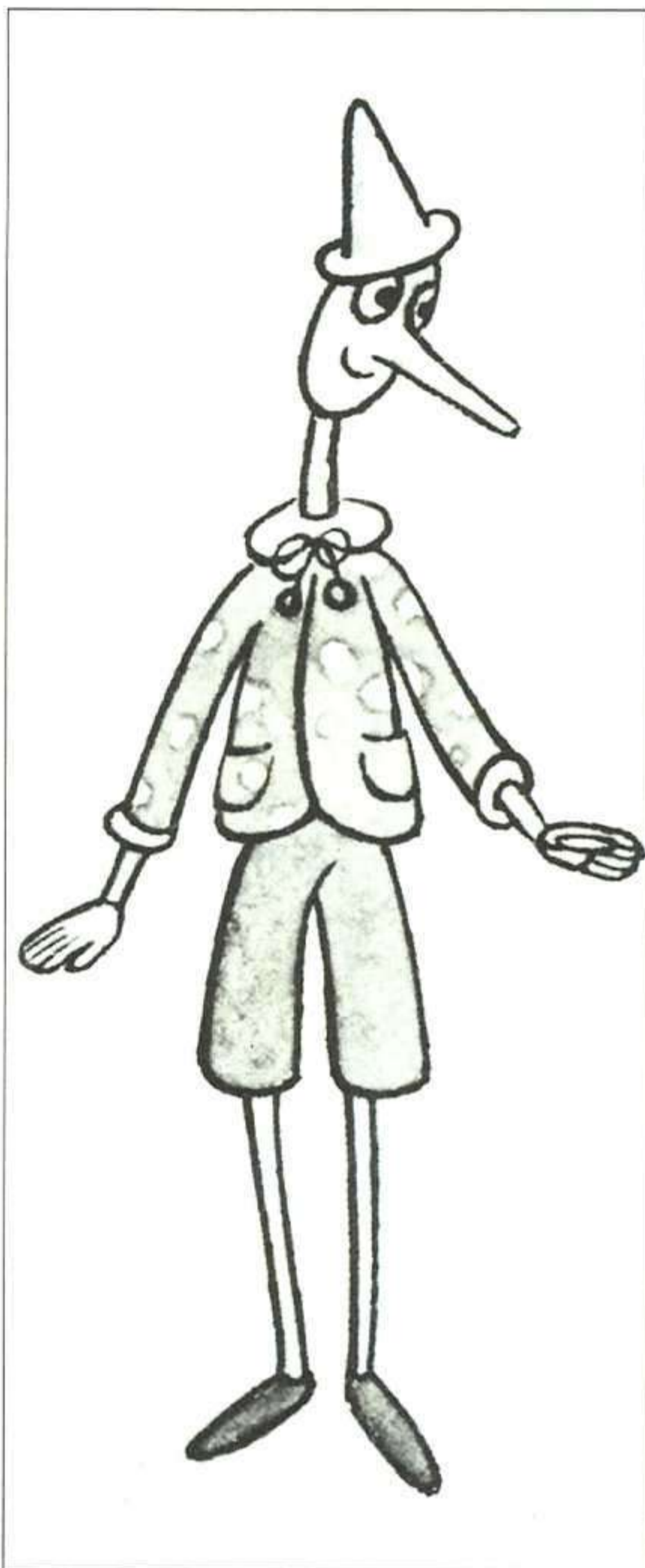


BENITO JACOVITTI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.

no hace más que guiñar a los mayores, y en primer lugar a sí mismo [...]. Estamos esperando de él —dados los destinatarios y el lugar donde se publica el relato— una historia edificante, en todo momento en regla con los buenos principios, y no duda en dar la vuelta continuamente a la moral: los pícaros triunfan, los cándidos son maltratados, el que dice cosas justas y sensatas es literalmente aplastado, los adultos son a menudo indignos y feroces, los animales en general tienen más corazón que los hombres, y entre líneas se burla de la escuela y de la cultura».

He aquí el conflicto: Collodi sabe que escribe —o, al menos, que debe escribir— para niños, y se ve obligado a incrustar continuamente en esa trama in-moral «cuñas» morales que justifiquen su trabajo. Esto se aprecia sobre todo en la segunda parte y más aún hacia el fin de la historia, cuando ya tiene previsto el final feliz y redentor de cara a publicarlo en libro. Por lo demás, tampoco es cierto que el libro sea moralizante: sería más exacto decir que aquí y allá tiene pegadas —un poco artificialmente— «recetas» de moral práctica, como ya advirtió Paul Hazard: «Si debiéramos resumir los preceptos del libro, llegaríamos poco más o menos a este esquema: existe una justicia inmanente, que premia el bien y castiga el mal, y hay que preferir el bien, pues resulta más ventajoso.» Un lector que tuviera el arte de saber saltarse a tiempo las consabidas recetas de moral casera tendría esa «narración amoral» que pretende Sánchez Ferlosio. Cosa imposible de hacer cuando la «moralina» ha impregnado de tal modo la historia, que forma parte de ella, como sucede con los libros irremisiblemente moralizantes. Ahora bien, si en *Pinocho* es posible hacer abstracción de tales enunciados, quiere decir que Collodi los puso como colgados de una percha. ¿No estará invitándonos a pensar, precisamente por lo descarado de las jaculatorias, que están puestas para guardar las formas? No otra cosa hizo Cervantes, cuando insistía tan machaconamente en que sólo había escrito el *Quijote* para «derribar la disparatada máquina de los libros de caballerías».

Dejemos, pues, a *Pinocho* en lo que esencialmente es: la historia de la pro-



BENITO JACOVITTI, PINOCHO Y SU IMAGEN, JUVENTUD, 1983.

gresiva maduración de un muñeco (¿un muchacho?), débil como todo muñeco (¿como todo niño?, ¿como todo hombre?), fundamentalmente bueno, noble y generoso (¿como el buen salvaje rousseauniano?), aunque, eso sí (¿como san Pablo?), no hace «el bien que quiere, sino el mal que no quiere» (Rom 7, 19), acaso porque está hecho de madera (¿de barro?). Quizá el resumen más sencillo y eficaz sea el de Nicola Rilli: «*Pinocho* representa un análisis profundo de la vida en general del hombre común, que vive su vida común, a veces de grandes valores, y a veces incolora y chata. Lo que importa hacer notar es la realidad con que Carlo trata el tema humano, en-

cerrado en la historia de ese muñeco que nos entusiasma y nos conmueve». Tal vez por eso este pequeño héroe de madera, tan humano, tan de carne y hueso él, cautiva a todos los lectores con esa sencillez de las cosas bien hechas.

Estilo

Por último, ¿qué decir del estilo literario del *Pinocho*? Ya hemos visto cómo lo escribió Collodi: a trompicones, con prisas, sin mucha convicción. Si lo literario estuviera sólo en lo que tradicionalmente se ha llamado la «forma», en una hábil disposición de palabras e ideas, en la selección del vocablo, en la orfebrería de la frase, el *Pinocho* sería ciertamente una obra poco relevante. Pero la literatura es también —y quizá sobre todo— otra cosa: la felicidad de la invención, el poder de evocar, la capacidad de imaginar y fabular. Y en esto sí da el *Pinocho* ciento y raya a muchas obras de la gran literatura.

¿Cómo olvidar a aquellos cuatro conejos, negros como la tinta, que llevaban al hombro un ataúd? (XVII) ¿O a aquel pescador que, en vez de pelo, «tenía en la cabeza una mata muy espesa de hierba verde»? (XXVIII) ¿O a aquel caracol que bajaba con una lamparilla encendida en la cabeza las escaleras interminables de una casa de tres pisos? (XXIX) ¿O al llamador que de pronto se convierte en una anguila que se te escurre de las manos? (XXIX) La plasticidad y belleza de éstas y otras imágenes parecidas, tan abundantes en todo el libro, bastan para justificar con creces una obra literaria. Es cierto que Collodi no se preocupó mucho de redondear las frases, de evitar repeticiones, de caer frecuentemente en la muletilla; pero la acción es tan rápida y los diálogos tan sabrosos, los personajes tan pintorescos e inesperados, que ha de estar muy atento el lector para percibir los pretendidos defectos apuntados. Y quizá no hay mejor elogio para una obra literaria que ese de conquistar al lector de tal manera que no le permite detenerse en pequeñeces. ■

***Emilio Pascual** es escritor y editor. Este artículo se publicó como Apéndice en la edición de *Las aventuras de Pinocho*, Anaya, 1983.

CARLO COLLODI

Las ilustraciones de Mazzanti y Chiostri

M. I. Villarino*



Desde 1881, han sido muchos los ilustradores de todo el mundo que se han atrevido a trasladar a imágenes las aventuras del muñeco de madera. Abrió el fuego Ugo Fleres en el Giornale per i Bambini, y cuando la serie se convirtió en libro, han sido legión los que han asumido el reto. Dos ediciones clásicas han sido las de Enrico Mazzanti (1883) y Carlo Chiostri (1901), cuyas ilustraciones se publican todavía en todo el mundo.

Desde su nacimiento en 1881, muchos han sido los dibujantes y artistas que se han sentido tentados a trasladar a imágenes las aventuras de aquel travieso muñeco de madera. Dentro de los diferentes estilos de la expresión artística existe gran variedad de muestras, desde las originales de Ugo Fleres, aparecidas en el *Giornale per i Bambini*, muy sencillas y esquemáticas, hasta los poéticos grafismos de Longoni (A. Vallardi, Milán, 1963) o las estampas cargadas de contenido onírico de Roland Topor (Olivetti, Ivrea, 1972), pasando por las siempre almibaradas de Walt Disney en libro, que recoge las de la película, y las muy famosas que para la edición española, publicada por Calleja en 1912, hizo el madrileño Salvador Bartolozzi (1882-1950).

Pero las que vamos a comentar son las aparecidas en *Las aventuras de Pinocho*, editadas por Anaya en 1983, que por una parte pertenecen a Enrico Mazzanti; son las que el artista diseñó para F. Paggi (Florenia, 1883), y aparecen en cabecera de capítulo y, por otro, las de Carlo Chiostrì para la edición de 1901 acometida por Bemporad, sucesor de Paggi, en un intento «por mejorar el producto».

El Pinocho de Enrico Mazzanti

El *Pinocho* de Mazzanti (nacido y muerto en Florenia, 1850-1910) es el único, si exceptuamos la versión de Fleres, que se publicó en vida del autor y contó con su beneplácito; dibujante y escritor habían colaborado anteriormente en una versión de los *Cuentos de hadas* basada en los relatos de Perrault y entre ambos existía una buena relación de amistad. Aunque Mazzanti cursó estudios de Ingeniería, prefirió seguir su natural inclinación hacia el dibujo, ilustrando en primer lugar obras científicas y luego trabajos de tipo literario y didáctico, colaborando con las principales editoriales italianas de su época.

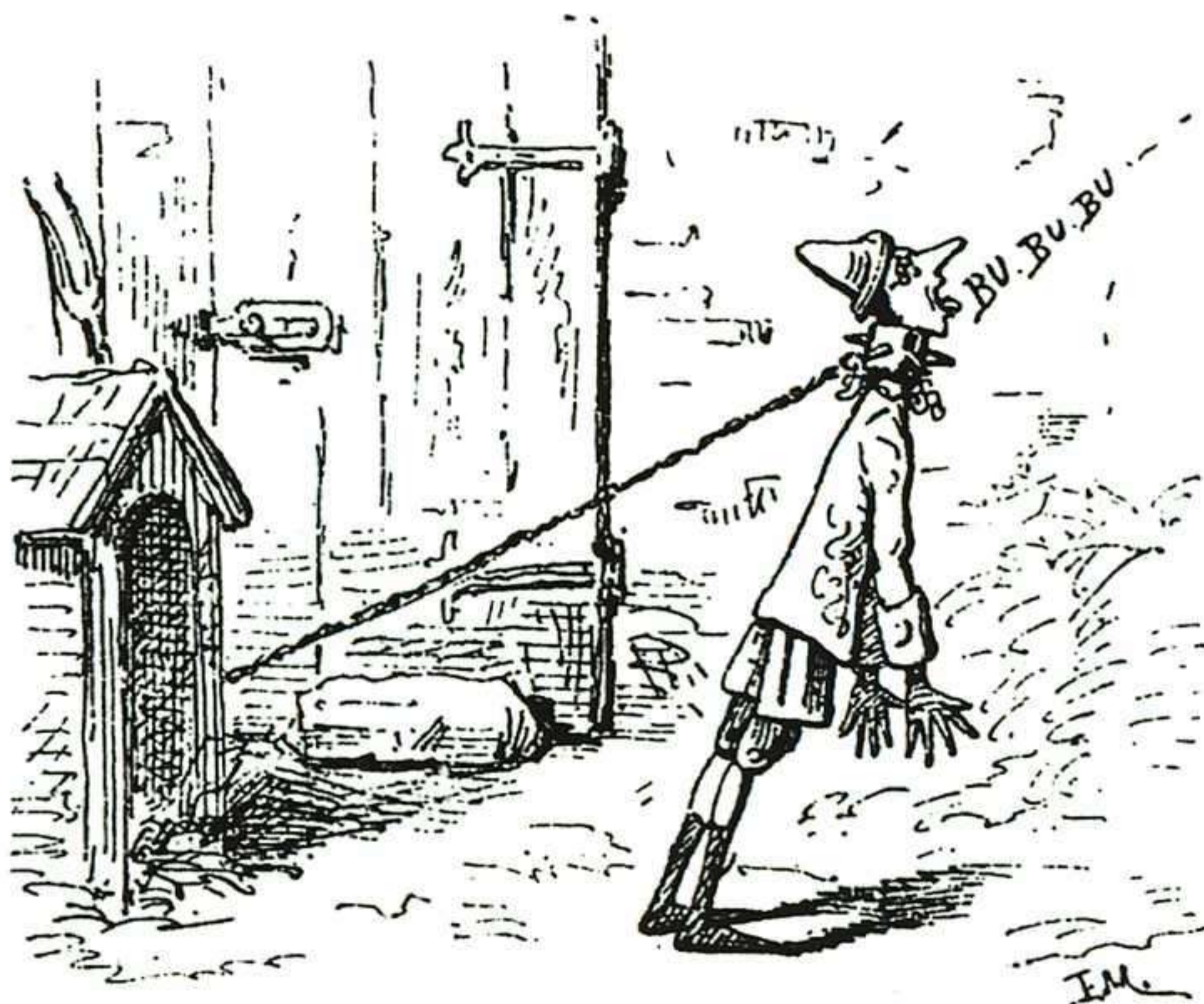
Mazzanti nos presenta una serie de retratos de los personajes principales (Maese Cereza, Geppetto, el Grillo), entre los que destaca su célebre Pinocho, según lo concibió para la portada del libro, de pie, con las manos en las caderas y la mirada valiente, dispuesto a hacer fren-



Mazzanti nos presenta una serie de retratos de los personajes principales. Son pequeños grabados con los que se inicia cada capítulo. De arriba abajo, y de izquierda a derecha: el Mono Juez, el pescador, el titiritero Comefuego y Maese Cereza.

te al ancho mundo, recortado sobre las siluetas de la Serpiente, la Zorra y el Gato, el Tiburón, el Hada y la Paloma que se pierden en la lejanía. Estos pequeños grabados con los que se inicia cada capítulo son notables por su trazo vigoroso, conciso, de sobria expresividad, que puede ser un magistral apunte de cabeza masculina (Maese Cereza, Geppetto) o casi una caricatura, una sombra china (la silueta del muñeco en el capítulo VIII o en el XXIII).

En Mazzanti se detectan influencias de los grandes maestros en el mundo de la ilustración, como fueron Doré y Grandville. Basta con que nos refiramos a la cabeza de Comefuego (capítulo X), que, con sus ojos desorbitados, lengua barba y sombrero adornado con hebilla y vistoso penacho de plumas, es prácticamente un calco de la que el genial grabador francés había hecho de Barba Azul en su edición ilustrada de los *Cuentos de Antaño* de Perrault. El Comefuego de Mazzanti, a



En la imagen de Mazzanti, la tensión del momento viene expresada por la línea diagonal de la soga formando ángulo con el cuerpo rígido de Pinocho.



Mazzanti consigue aquí el buscado contraste entre el vigor del cuerpo del campesino y la fragilidad de Pinocho.

pesar de su expresividad, no se ajusta con fidelidad a la descripción que del personaje hace el autor del cuento: «... un hombrón tan feo, que metía miedo sólo con verlo. Tenía una barbaza negra como un borrón de tinta, y tan larga, que le bajaba de la barbilla al suelo».

Las huellas de Grandville y su mundo de animales parlantes (en *La vida pública y privada de los animales*) se pone de manifiesto en varios pasajes, sobre todo en la consulta médica que sostienen alrededor de la cama de Pinocho el Cuervo, el Mochuelo y el Grillo, elegantemente apoyado en su bastón (capítulo XVI) y el retrato del Mono juez (capítulo XIX).

Con todo, la obra de Mazzanti abunda en muestras de innegable originalidad y talento expresivo. Nos referimos entre otros al grabado del capítulo XXI, en el que hay que destacar el contraste entre el vigor del cuerpo del campesino, que camina llevando agarrado por el cogote a Pinocho, y el aspecto indefenso de la flácida figurilla del muñeco. O al del capítulo XXII, en el que la tensión del momento viene expresada por la línea diagonal de la soga formando ángulo con el cuerpo rígido de Pinocho, pugnando por escapar de su humillante situación mientras ladra delatando a los ladrones. Y terminaremos remitiendo al capítulo XXXV, en el que Mazzanti nos deleita con una escena de interior que es perfecto ejemplo de claroscuro de intenso efecto dramático.



Mazzanti nos obsequia con esta escena de interior que es un perfecto ejemplo de claroscuro de intenso efecto dramático.



Las ilustraciones de Chiostrò son notables por su realismo, pero también por sus detalles surrealistas e inquietantes, como las figuras de los 4 conejos con el ataúd.



Chiostrò es capaz de una innegable sutileza, como lo demuestra la mirada ambivalente del hombre que seduce y se lleva a los niños al País de los Juguetes.



Chiostrò capta muy bien la ternura del momento en que Geppetto le coloca un gorrito de miga de pan a Pinocho.



Un acierto de composición y simbolismo es esta escena de Chiostrò, con la figura del cangrejo como presagio de la tragedia que se avecina.



Y de la ternura, Chiostrri pasa a la truculencia visible en la expresión del pescador dispuesto a devorar a Pinocho.



Las ilustraciones de Chiostrri han adquirido renombre universal por su capacidad para transmitirnos la vida de su época. Como muestra, esta imagen callejera en el cap. IX.

El realismo de Carlo Chiostrri

Las ilustraciones de Chiostrri son notables por su realismo; el dibujante es un testigo que recoge fielmente el mundo que le rodea; pero es además un artista que aporta con frecuencia un elemento extraño y mágico que imprime a la escena un sello surrealista vagamente inquietante. Véanse como ejemplo, en el capítulo XVII, las morbosas figuras de los cuatro conejos negros con el ataúd al hombro, o en el XXXI, la ambivalente mirada del hombre que seduce a los muchachos para llevárselos al País de los Juguetes.

Otras veces la sugerencia es más sutil, como sucede por ejemplo en la ilustración del capítulo XXVII, que constituye un acierto de composición y simbolismo: queremos llamar la atención sobre el ángulo perfecto trazado por la línea que va desde el brazo elevado del muchacho de la izquierda hasta el pie adelantado de Pinocho y de éste hasta la figura agachada en el extremo derecho, línea que se repite en exacto paralelismo

entre los dos libros del primer término y el enorme cangrejo amenazador, que, como un presagio de la tragedia que se avecina, presenta un gran volumen replegado e inquietante, imagen a la inversa de la mancha desplegada y dinámica de los chicos.

Chiostrri es capaz de expresar toda la ternura en la mirada de Geppetto, cuando Pinocho rompe a llorar, o cuando el anciano, con gesto de cariñosa atención, le apaña un gorrito de miga de pan (capítulo VIII). Con la misma sensibilidad está tratada la famosa ilustración del capítulo XXVII, en la que el muñeco camina patéticamente entre los dos carabineros, de gesto huraño e intransigente. Y es capaz también de ofrecernos la expresión truculenta del pescador (capítulo XXVIII), en la que el terrible hombre de hirsuta pelambrea verde, larga barba y fuerte torso semidesnudo sostiene entre sus brazos al infeliz muñeco, dispuesto a devorarlo, en actitud que recuerda a la del feroz Saturno pintado por Goya que se guarda en el Museo del Prado de Madrid.

Pero, sobre todo, las ilustraciones de Chiostrri han adquirido renombre universal por su capacidad para transmitirnos la vida de su época: así, en el capítulo IX, el Gran Teatro de Títeres constituye una estampa callejera que es un auténtico cuadro de costumbres, donde los curiosos, detenidos en medio de su cotidiano quehacer, se agolpan a la puerta de un teatrillo, sin que por ello se interrumpan la vida que sigue alrededor: el hombre que marcha empujando una pesada carretilla o el perro que olfatea el suelo en primer término. Como costumbrista es también, con fidelidad casi fotográfica, el grabado del circo (capítulo XXXIII) con sus palcos de madera y la gran araña de cristal en el centro, y la silueta oscura del director, muy acicalado y satisfecho de sus logros con el borrico, recortándose sobre la multitud que llena el recinto. ■

* **M. I. Villarino** es traductora y especialista en arte. El artículo se publicó como Apéndice en la edición de *Las aventuras de Pinocho*, de Anaya, en 1983.

CARLO COLLODI

La insólita suerte de Pinocho en España

por Esther Benítez*



BARTOLOZZI, PINOCHO SE TRANSFORMA EN BRUJA, CALLEJA, 1923.

Pinocho llegó a España hacia 1912, de la mano del emblemático editor Saturnino Calleja. Su hijo Rafael fue el encargado de verter al castellano el texto que, sin remilgos, «españolizó» bastante. Luego, en 1917, Pinocho cayó en manos de uno de los ilustradores de la factoría Calleja, Salvador Bartolozzi, que lo adoptó como un segundo padre, y creó para él una serie «Pinocho y Chapete», de 48 fascículos, que escribió e ilustró. El Pinocho español, que poco tiene que ver con el Pinocchio de Collodi, consiguió una enorme fama y difusión en el ámbito lingüístico castellano, y logró eclipsar por completo al personaje de Collodi.

Pinocho llega a España a comienzos de siglo. El primer interrogante que nos sale al paso es el origen de ese nombre de Pinocho, acuñado ya entre nosotros para el muñeco. En italiano, *Pinocchio* significa piñón; el pinocho más cercano a ese significado que en castellano tenemos es un localismo conquense, de tierra de pinos, donde llaman pinocho a la piña del *pinus pinaster*. ¿En el ánimo de Rafael Calleja, el primer traductor de la obra de Colloidi, que crea ese nombre, estaba ese significado tan local? ¿O quizá no conocía el término *pinocho* y sí, naturalmente, el de *pinocha*, colectivo que designa las agujas del pino, que masculinizó para adaptarlo al muñeco? No podemos saberlo; lo cierto es que el nombre de *Piñón* se convierte entre nosotros en *Pinocho* y así hay que aceptarlo, sin pretender enmendar la plana a estas alturas a su primer traductor.

Una versión muy «españolizada»

Las aventuras de Pinocho se publican en España hacia 1912¹ por la Editorial Saturnino Calleja, en una original y cuidadosa traducción de Rafael Calleja, hijo del fundador de la editorial. «La traducción presenta, para nuestro gusto de hoy, demasiadas adaptaciones —no en lo fundamental, desde luego, aunque sí abundantísimos arreglos de detalle— de cara a España; para poderla aceptar en bloque resulta un considerable escollo esa españolización; los detalles italianos y de época desaparecen. Como muestra de esas adaptaciones, veamos el menú de la posada del Cangrejo Rojo (cfr. cap. XIII). En la traducción de Calleja quedaba así:

«El pobre gato, que tenía el estómago sucio, sólo pudo comer 35 salmonetes a la mayonesa y cuatro raciones de callos a la andaluza; pero como le pareció que los callos no estaban muy sustanciosos, hizo que les agregaran así como kilo y medio de longaniza y tres kilos de jamón.

También la zorra hubiera tomado alguna cosilla; pero el médico le había ordenado dieta absoluta y tuvo que conformarse con una liebre más grande que un borrego, adornada con unas dos docenas de capones bien cebados y de pollitos tomateros. Después de la liebre se hizo traer un estofado de perdices, tres platos de langosta, un guisado de conejo y dos sargas de chorizos. Por último, pidió para postre unos cuantos kilos de

uva de moscatel, un melón y dos sandías, diciendo que no quería nada más, porque estaba tan desgana que no quería ni ver la comida.»

Y así sucesivamente...

Pero lo más sorprendente de *Pinocho* no está ahí. Lo insólito es el estímulo que la obra proporcionaría a un gran dibujante, que por entonces trabajaba en la editorial, sugiriéndole la idea de tomar el muñeco de madera y echarlo a andar mundo adelante de la mano de su

go de Antonio Espina que encabeza la *Monografía de su obra*, publicada por Editorial Reunión, México, 1951. Sus primeros años los relata el propio Bartolozzi en un comienzo de autobiografía que no pasó de unas cuartillas iniciales.

Salvador Bartolozzi nace el 6 de abril de 1882 en Madrid, hijo de padre toscano y madre segoviana, de Villacastín. Sus padres tenían una tienda de figurillas de escayola en la calle Campomanes, pero el negocio no daba mucho de sí

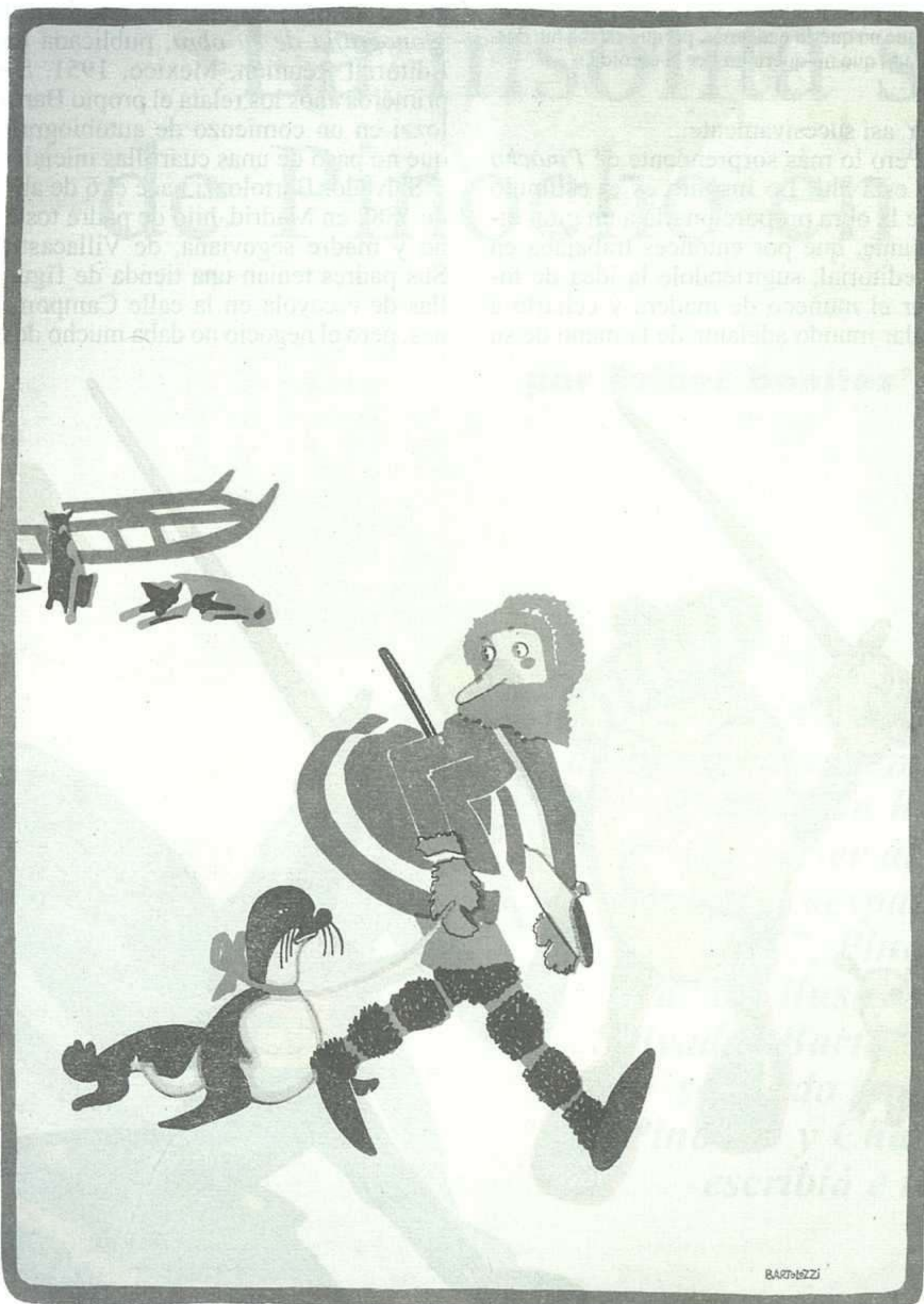


fantasía y de sus magníficas ilustraciones. Este dibujante era Salvador Bartolozzi Rubio.

Sobre el padre del Pinocho español

Las noticias que sobre Bartolozzi poseemos —no muy abundantes— se encuentran fundamentalmente en el prólo-

BARTOLOZZI, CHAPETE RETA A PINOCHÓ, CALLEJA, 1932.



BARTOLOZZI, PINOCHO AL POLO NORTE, CALLEJA, 1932.

y la familia se traslada a una portería de la calle de Claudio Coello. El padre, Lucas Bartolozzi, era vaciador y trabajaba ocasionalmente para la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; la madre hacía de todo un poco para sacar adelante a la familia: asistenta, costurera, portera... La evocación que hace Bartolozzi nos traslada a un Madrid barojiano en el que el niño, con los ojos muy abiertos, va recogiendo los ingredientes de una

realidad rica y viva. Ya adolescente Salvador, su padre ocupa el puesto de jefe del taller de vaciado y reproducciones artísticas de San Fernando, trabajo en el cual le ayudan sus dos hijos, Salvador y Benito. Allí tiene Salvador sus primeros contactos con el arte.

En 1901, Bartolozzi marcha a París, con un amigo fotógrafo. Llega al París de comienzos de siglo, que ve desfilar a pintores, músicos y escritores españoles;

allí están Nonell, Rusiñol, Falla, Ciges Aparicio, Sancha, Manuel Machado... Según Ramón Gómez de la Serna, Bartolozzi se convierte en París en un «Toulouse-Lautrec al estilo español, que es lo que comenzó a ser Picasso». Lo cierto es que cuando el joven Bartolozzi vuelve a Madrid, allá por 1906 o 1907, trae una renovación en el arte del cartel y de la ilustración, con su tan peculiar estilo.

Ya en Madrid, empieza a colaborar en los periódicos y a trabajar en la Editorial Calleja; sus carteles, con los de Penagos, se llevan premios en muchos concursos. Sus dibujos se publican en *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, etc. Trabajo no le falta y su firma se cotiza lo bastante como para permitirle casarse; del matrimonio nacen tres hijos: Piti, también pintora, Mari y Rafael.

Pinocho eclipsa a Pinocchio

Fruto de su colaboración con Calleja —donde llega a ser director artístico— son, además de muchas ilustraciones dispersas en distintas colecciones de cuentos, anónimas en muchos casos, los dibujos de la serie de fascículos de «Pinocho y Chapete». El texto de los 48 fascículos que componen la obra es escrito también por Bartolozzi, aunque en los fascículos no figura su paternidad; esto dio lugar a confusiones y a que se le atribuyera el texto a Magda Donato, que también trabajaba para la editorial, a quien Salvador conoce en 1914 y que será desde entonces su fiel colaboradora y la compañera de toda su vida. Magda Donato sí intervino, en cambio, en las adaptaciones teatrales de las creaciones de Bartolozzi.

Un día de 1917 nace, pues, Pinocho, inspirado sólo en lo externo en su homónimo italiano. En todas las aventuras del Pinocho español sólo encontramos tres referencias al original italiano:

«Pinocho fue una noche al circo. Porque a Pinocho le gustaba el circo de una manera extraordinaria, a pesar de los malos recuerdos que tenía de cuando fue pollino» (*Pinocho, domador*, cap. I).

«Muy asombrado Pinocho de que supieran su nombre en el fondo del mar, se volvió a mirar al pececillo.

—¿Cómo sabes mi nombre? —preguntó intrigado.



BARTOLOZZI, VIAJE DE PINOCHO A LA LUNA, CALLEJA, 1930.

—Porque me ha hablado mucho de ti un tío mío, que fue muy amigo tuyo.

—¿Y quién es tu tío?

—Aquel bacalao que conociste hace tiempo en el vientre del tiburón» (*Pinocho en el fondo del mar*, cap. I).

«Y Pinocho, sin hacer más caso del viejecito que del grillo parlante, siguió su camino» (*Pinocho en Jauja*, cap. I).

Es muy cierto que la fama y difusión del Pinocho de Bartolozzi en el ámbito lingüístico hispano eclipsaron por completo el Pinocho de Collodi, hasta el punto de que aún hoy es frecuente encontrarse con quien recuerda nítidamente el Pinocho de Calleja y sólo tiene una borrosa memoria del de Collodi.

En la edición que Calleja hizo de *Las aventuras de Pinocho*, del escritor italiano, hay un momento —imposible de fechar, pues los archivos de la editorial se han perdido y sólo podemos recurrir a la memoria de las personas con ella relacionadas— en que se altera el final de Collodi con un agregado que prepara para las futuras aventuras de Pinocho español —ya en parte escritas—:

«—¡Qué felicidad! Ahora podremos vivir tranquilamente, sin pasar privaciones.... y además podré realizar mi sueño dorado.

—¿Cuál es?

—¡Viajar! Ver mundo y correr aventuras que me hagan famoso. Quiero que el nombre de Pinocho sea célebre e inmortal.

Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce sus maravillosas nuevas aventuras?

En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera.

Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO.»

Y aquí se acaban todas las semejanzas. Pinocho es una creación de Bartolozzi y sigue su propio camino, liberado de toda conexión con su antecesor.

Un chico bueno desde el principio

¿Cómo es el Pinocho de Bartolozzi? Su autor lo echa a andar sin preocuparse por darle una partida de nacimiento, y sólo bastante tarde, ya publicados 29 fascículos de la serie, aparece *El naci-*



BARTOLOZZI, PINOCHO EN LA CHINA, CALLEJA, 1932.

miento de Pinocho. Pinocho, adefesio de madera creado por las manos de un niño, Currusquín, está arrumbado en un bazar y sale de su sección de juguetería convertido en fantástico personaje por obra y gracia de la varita mágica del hada Esmeraldina.

La larguísima nariz de Pinocho, que en Collodi es fruto de un castigo del hada por las mentiras del muñeco, y que después vuelve a su tamaño original, es una constante en el Pinocho español, consecuencia de la impericia de Currusquín, que intenta pintarla y no lo consigue:

«Entonces cogió el tarugo que le quedaba, era largo y delgado y más parecía el dedo de un gigante que la nariz de un muñeco; la untó con cola, y ¡paf!, la pegó en el mismo centro de la cara». (*El nacimiento de Pinocho*, cap. II).

El grotesco muñeco se transforma por la intervención del hada de los juguetes. «La luz del genio brilla en sus ojos y una sonrisa de alegre simpatía dibuja su boca; y su nariz, aunque no se acorta un milímetro, adquiere la gracia y perfección especiales que cobra toda su figura». Alto, espigado, con su larga nariz, Pinocho es un muñeco idealista y generoso, que según propia confesión «sólo trabaja por la gloria» (*Pinocho detective*, cap. VIII); «su alma privilegiada es incapaz de sentir el rencor, que es un sentimiento bajo y feo»; es «partidario de hablar poco, y hacer mucho»; «adoraba a todos los niños, y a su servicio se dedicó especialmente»...

Estamos ante un tipo enteramente opuesto al *Pinocchio*, que en su larga odisea va madurando hasta convertirse en un *buen chico*; nuestro Pinocho lo es desde sus comienzos; aunque tenga sus defectillos —le encantan las golosinas, es algo vanidoso—, sale de su tienda de juguetes con la pasión de hacer el bien, la de leer y la pasión por las aventuras. No en vano, en *Pinocho, emperador*, Bartolozzi lo compara con «el inmortal don Quijote».

Y así, una noche, armado con todas sus armas y montado en un caballito de cartón, Pinocho sale de su casa a recorrer el mundo en busca de aventuras. El caballo no le dura mucho, se ahoga a las primeras de cambio, y Pinocho recurre



a los adelantos de la técnica cuando le conviene desplazarse; lo mismo toma un *sleeping car* que pilota un aeroplano. Y Pinocho es coronado emperador de una tribu africana, va a la China, a la Luna, a una isla desierta, a la India, corre aventuras en los países de los hombres flacos y los hombres gordos, inventa un prodigioso líquido, es domador de caracteres, acude al País de Jauja... (esta lista, aparentemente tan desordenada, corresponde a los títulos de los primeros fascículos). Resulta curioso observar que Pinocho, el muñeco valiente por definición, sale de todas las situaciones comprometidas que aparecen en sus aventuras empleando la astucia, acu-

diendo a los mil y un recursos de su ingenio, un poco surrealista. Las situaciones difíciles en que se encuentra son siempre una acumulación de terroríficos peligros:

«Ante él, un león, sobre su cabeza una serpiente y bajo sus pies un volcán» (*Pinocho, emperador*, cap. I).

«Frente a él, en una mesa, había un reloj despertador. Al dar las doce, la manecilla tocaba infaliblemente el gatillo de un revólver que, al dispararse, empujaba la hoja de una navaja de afeitar; la navaja, al ser empujada, cortaba una cuerda que sujetaba una polea de la que colgaba un bloque de piedra de 100 toneladas de peso. La piedra, al caer, aplastaría irremisiblemente a Pinocho, que atado en su silla no podía moverse» (*Pinocho, detective*, cap. V).



Chapete es gordo; el serrín de que está lleno, mal repartido, le abulta por unos lados más que por otros; sus piernas son cortas, sus pies enormes y calzados con gruesas botas.

Actualmente Chapete vive en un bazar y es el terror de sus vecinos. Porque Chapete es mato, muy malo, rematadamente malo» (*Chapete reta a Pinocho*, cap. 1.).

BARTOLOZZI, PINOCHO SE TRANSFORMA EN BRUJA, CALLEJA, 1923.

Pinocho contra Chapete

Su ingenio, o un *deus ex machina* con variadas formas, libra siempre a Pinocho de todos los peligros. Pero al muñeco sin miedo y sin tacha le falta un enemigo fijo. Y Bartolozzi se lo proporciona en *Chapete reta a Pinocho*, número 15 de la serie.

«Chapete es un muñeco de trapo. Su figurilla resulta bastante cómica. Es bajito y rechoncho como una pelota; sus ojos son redondos como los de las lechuzas; por nariz tiene un botón de nácar, y su boca, que sonríe constantemente, le llega de oreja a oreja. Su pelo imita fielmente al estropajo, y en la mejilla izquierda ostenta coquetamente un lunar pintado.



BARTOLOZZI, PINOCHO SE TRANSFORMA EN BRUJA, CALLEJA, 1923.

Ya tenemos a nuestro héroe y a nuestro antihéroe —ambos han adquirido sus caracteres por definición— y la fantasía de Bartolozzi los hace enfrentarse en innumerables aventuras, a cual más divertida, dotadas todas de una rara comicidad y escritas en un estilo sencillo, gracioso, claro...

Pinocho vive en el Madrid de su época, que es el marco de su vida pacífica, mientras se prepara para nuevas hazañas. En los cuentos de «Pinocho-Chapete», que narran «las magníficas hazañas, insólitas proezas y empresas descabelladas del inagotable y famosísimo muñeco de madera y de su astuto rival de trapo», aparecen frecuentes menciones a la realidad local: el Retiro, el Ritz, el Aero Club, la Moncloa, el Palacio Real, así como alusiones a usos y costumbres de la época en que fue creado. Y en medio de la presencia de maravillosas princesas, brujas, hadas, redomas y filtros encantados, Pinocho aprovecha los más modernos inventos de su tiempo.

Un muñeco que quiere seguir siéndolo

¿Por qué el Pinocho español se mueve en un mundo de fábula? ¿Por qué en todas sus aventuras no existe una progresión psicológica de los personajes, como ocurre en el *Pinocchio* italiano? Si la constante obsesión de Pinocchio es convertirse en un niño de carne y hueso, nuestro Pinocho, satisfechísimo de su condición, sueña en seguir siendo muñeco; en cierto sentido es como Peter Pan, el niño que no quiso crecer. Y lo mismo ocurre con el realismo de la obra, que sólo aparece en detalles esporádicos y nunca en la caracterización y actuación de los personajes. ¿Por qué este enfoque? ¿Presiones del medio ambiente? ¿Imposición del editor? Habría que estudiar el problema a fondo y por extenso, y no en los reducidos límites de estas líneas.



BARTOLOZZI, CHAPETE RETA A PINOCHO, CALLEJA, 1932.

Otro elemento cuya presencia es constante en la serie es el humor, que brota aquí y allá, con juegos de palabras y re-truécanos constantes. Veamos unas muestras:

«—¿Y qué hace ahora tu tío el bacalao?

—El pobre se arruinó en malos negocios y como estamos en la miseria ha ido a venderle el hígado a un boticario de Gijón —contestó tristemente el pececillo» (*Pinocho en el fondo del mar*, cap. II).

«Y aquí tenéis al pobre Pinocho, a ochocientas mil leguas de su casa, sin poder subir ni bajar, ¡y con sólo dos mudas!» (*Viaje de Pinocho a la Luna*, cap. II).

«Pinocho hacía fotografías de todo. La única que no salía bien era la foca; no se sabe por qué, siempre salía desenfocada» (*Pinocho en el Polo Norte*, cap. IV).

El moralismo sólo aparece, en cambio, en raras ocasiones. Bartolozzi afea costumbres infantiles intrascendentes, como meterse el dedo en la boca, ser perezoso o sacar la lengua a alguien, pero nunca entra en materia. El fragmento moralista más extenso se encuentra al final de *Pinocho en Jauja*, donde, tras una pequeña reflexión, Pinocho decide hacerse «un hombre de provecho». Nuestro Pinocho sigue de buena gana los consejos «de actuación» que le van dando a lo largo de su historia sus distintos amigos y protectores; pero no necesita jamás consejos «de comportamiento», y en el héroe español no aparece

nunca —perdón, sólo en una ocasión— esa «conciencia permanente» que para Pinocchio son Geppetto, el Grillo parlante, el Mirlo, la Marmota, el Palomo, el Caracol...

Así es, en líneas generales, nuestro muñeco, que conocerá una difusión realmente extraordinaria en España y América. ¿Qué ha sido, entre tanto, de su creador?

En 1920 aparecen otros dos personajes de Bartolozzi que pronto se harán populares: Pipo y Pipa. En 1930, Salvador Bartolozzi funda y dirige el Teatro de Guiñol de la Comedia, y allí se inicia como escenógrafo. Introducido en la vida literaria y artística de la época, frecuenta la tertulia de Pombo —aparece en el célebre cuadro de Solana— y es amigo de Ramón. La Guerra civil pone fin a su actividad en España y su final lo empuja, con otros vencidos, al exilio. París primero, y después México, son testigos de su actividad. En la capital francesa está a punto de estrenar en agosto de 1939 —en el teatro Marigny— una versión de *Pipo y Pipa*, adaptada por Jean Nohain. La segunda guerra mundial lo arroja de Francia y tras una odisea en Casablanca consigue llegar a México, en noviembre de 1941. Allí recibe una excelente acogida y trabaja sin parar, pintando y continuando sus investigaciones teatrales. En mayo de 1949 celebra una gran exposición, *Madrid en el recuerdo*; y a finales de ese mismo año un cáncer de labio empieza a minar su organismo y lo lleva a la muerte el 9 de julio de 1950. El día 10 fue enterrado en el Panteón Español, que acoge en la ciudad de México los restos de muchos ilustres nombres del exilio. ■

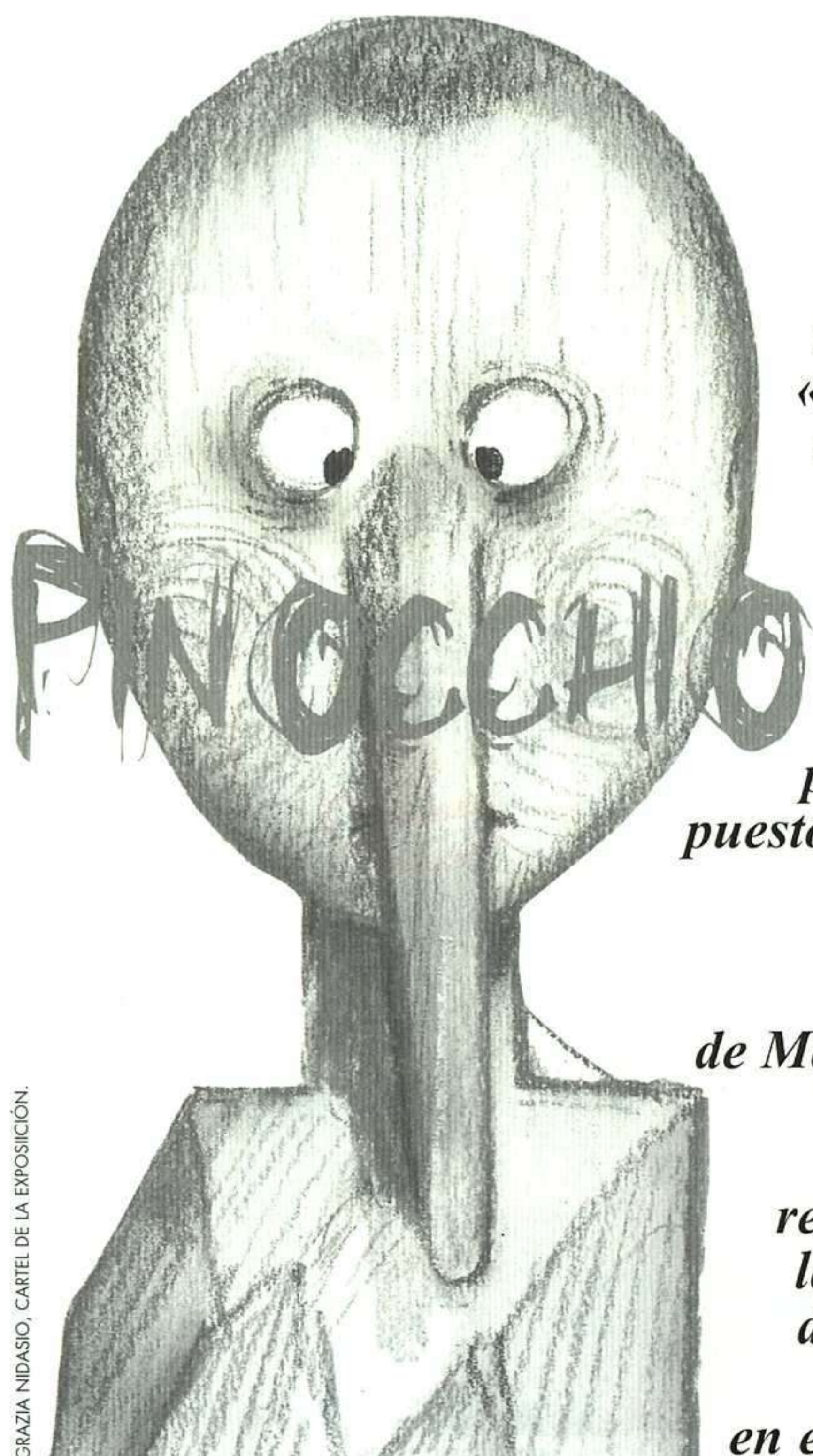
***Esther Benítez** es traductora. El artículo (publicado en *CLIJ* 19, de julio/agosto de 1990) está extraído de la nota preliminar que la autora realizó para el libro *Carlo Collodi: Las aventuras de Pinocho* (Madrid: Alianza, 1972).

Notas

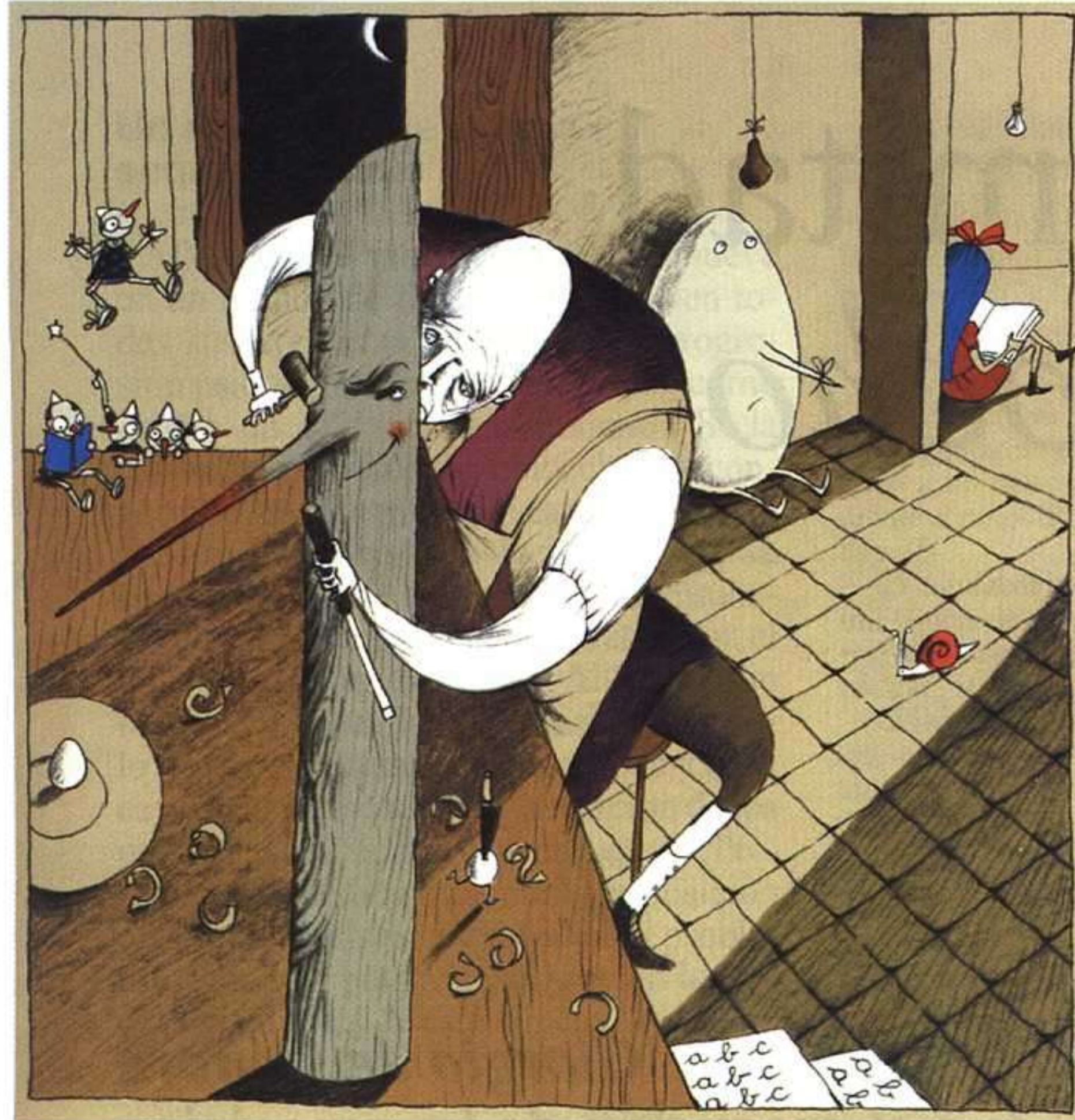
1. La fecha, aproximada, me la ha dado don Luis Calleja, que recuerda que el *Pinocchio* se publicaba aún en vida de su padre, don Saturnino, quien muere en 1915.

CARLO COLLODI

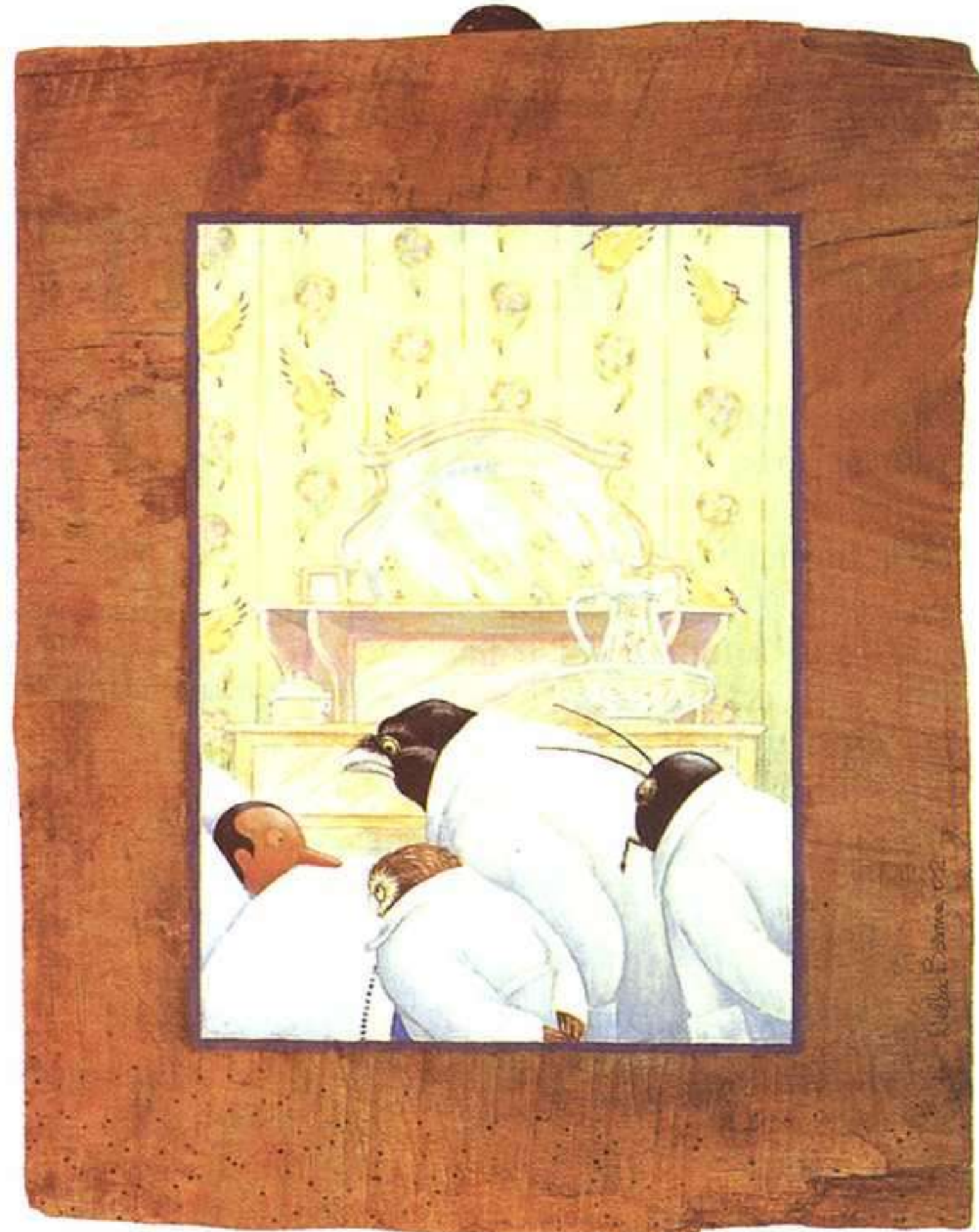
La otra mitad de *Pinocho*



El Palazzo de San Giorgio de Génova (Italia) fue el escenario de la exposición «L'altra metà di Pinocchio: un burattino e le sue illustratrici», en 2002, iniciativa del Assessorato alla Cultura de la Provincia di Genova. En la muestra participaron 37 artistas italianas que han ilustrado cada una un capítulo de la obra de Collodi. La iniciativa se podría decir que es un ajuste de cuentas, puesto que Las aventuras de Pinocho ha sido un libro ilustrado casi exclusivamente por hombres, si exceptuamos, en Italia, una edición de 1924, con dibujos de Maria Augusta y Luigi Cavalieri, y otra de 1952, firmada por Angiola Resignati. Pero la exposición es también un reconocimiento al papel preponderante de las mujeres en el ámbito de la ilustración de LIJ en Italia, tendencia que se detectó a partir de 1995. No están las 37 en este reportaje, sólo una selección de diez.



DESIDERIA GUICCIARDINI (FLORENCIA, 1954), CAP. III.



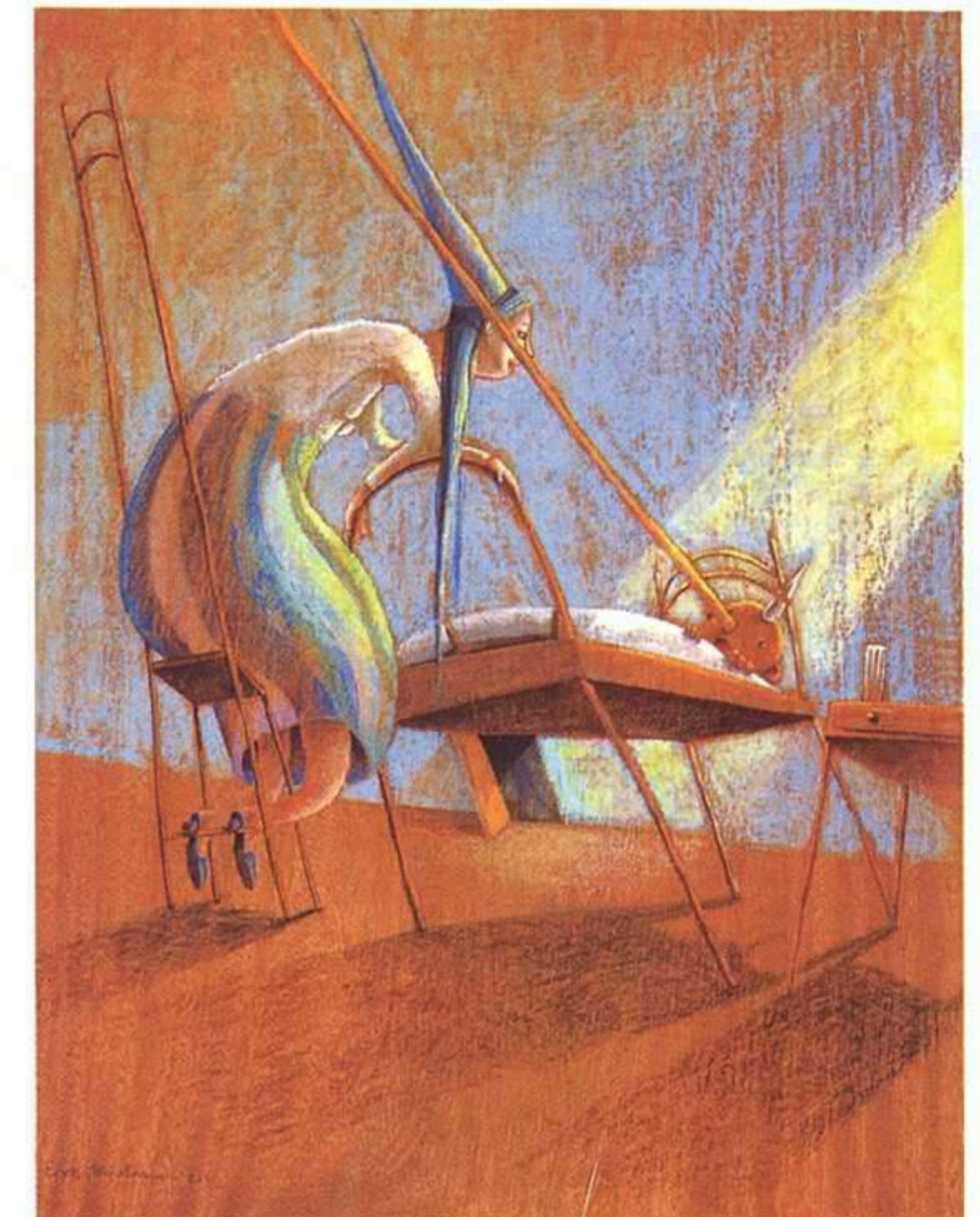
NELLA BOSNIA (MILÁN, 1946), CAP. XVI.



GRETA CENCETTI (GENOVA, 1961), CAP. XIX.



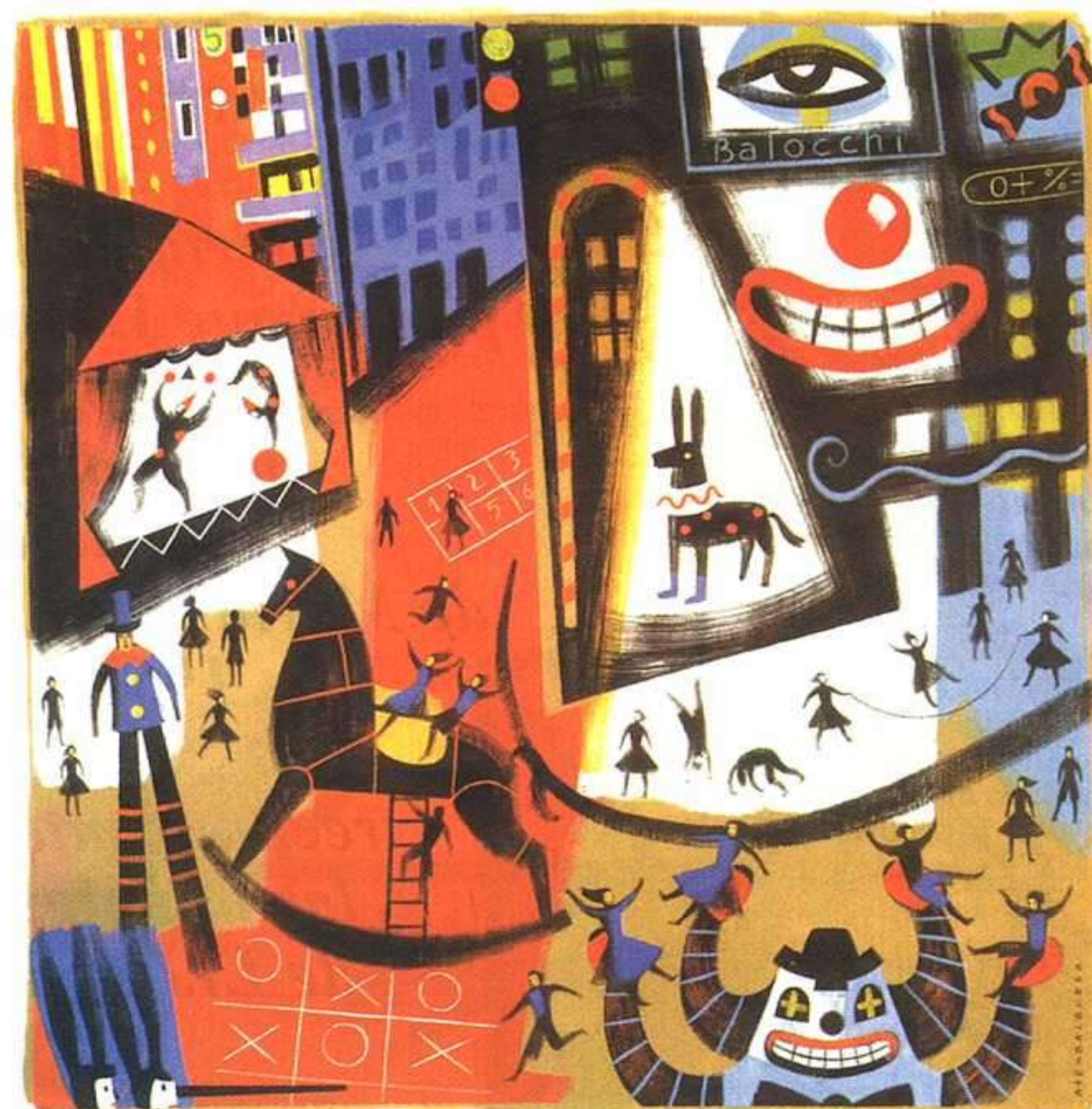
FRANCA TRABACCHI (1955), CAP. XXVI.



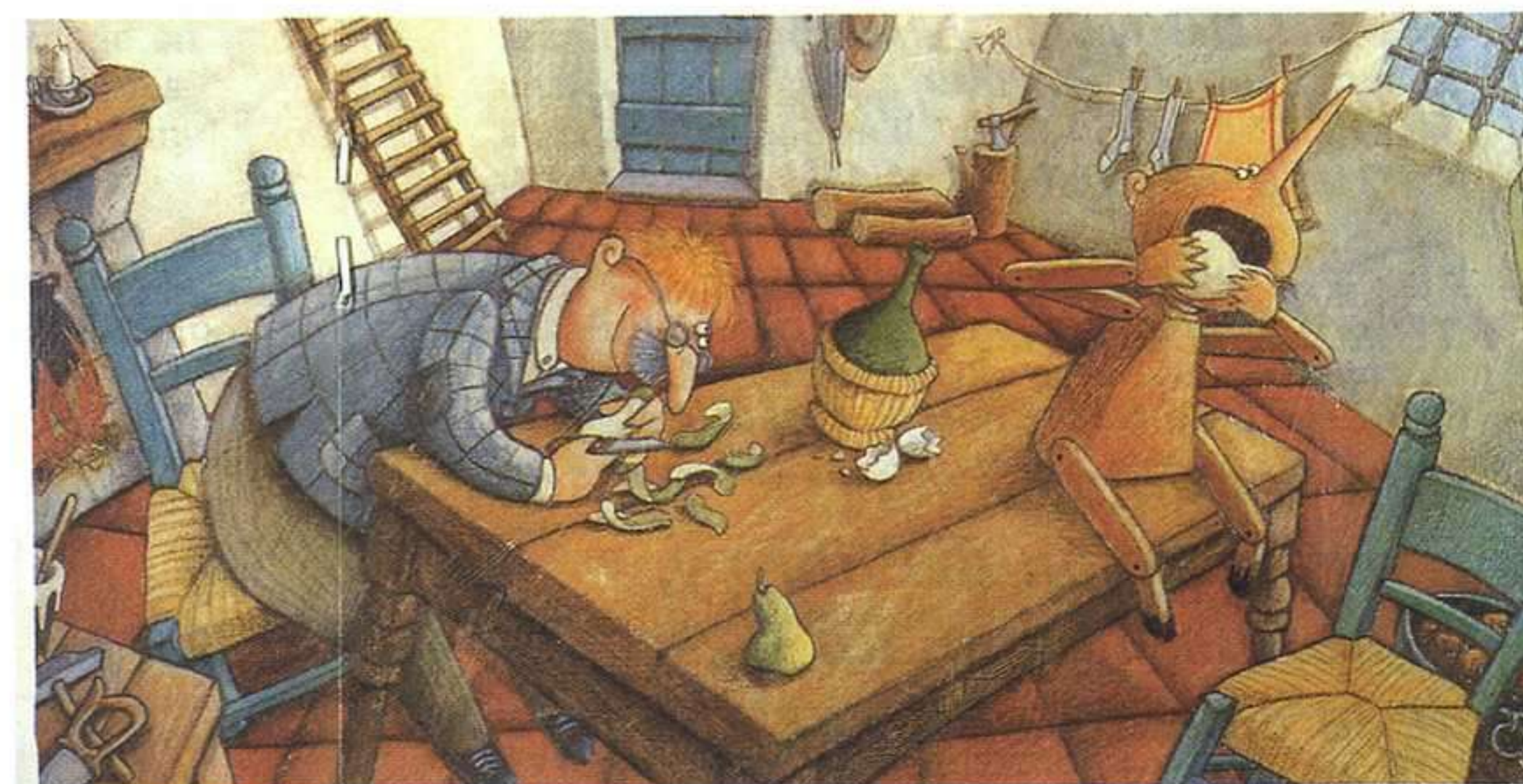
EVA MONTANARI (RIMINI, 1977), CAP. XVII.



FRANCESCA BIASETTON (GENOVA, 1961), CAP. VIII.



ANNA Y ELENA BALBUSSO, CAP. XXXI.



ROBERTA ANGELETTI (CIVITAVECCHIA, 1964), CAP. VII.



BARBARA ORCIARI (FANO, 1972), CAP. XIV.

CARLO COLLODI

Pinocho de Innocenti: el encanto de la pulcritud

Núria Obiols Suari*



ROBERTO INNOCENTI, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, ALTEA, 1988.

Considerado uno de los treinta ilustradores más importantes del mundo y, desde luego, el más destacado de entre los italianos, Roberto Innocenti, nominado al Premio Andersen de 2004, acometió la tarea de poner en imágenes Las aventuras de Pinocho, en 1988.

Curiosamente, el álbum se editó primero en Estados Unidos, y luego en el resto del mundo, pero, anécdota aparte, lo importante es que supuso un antes y un después en la historia de la ilustración del clásico. El Pinocho de Innocenti es un referente, una personalísima interpretación del libro y, al mismo tiempo, un fresco de la época y el lugar donde se desarrolla la historia.

Roberto Innocenti iniciaba una conferencia en el marco del Premio Catalonia, celebrado en Barcelona allá por el año 89, con estas palabras: «Recuerdo perfectamente mis primeras lecturas no escolares; tuve la suerte de que fueran clásicos, no todos importantes pero sí de aquellos que se leen siempre, de aquellos a quienes gusta contar aventuras y transportar al lector a lugares remotos y para mí entonces desconocidos o casi».

Una conferencia en la que nos hablaba de sus vivencias, de sus experiencias, de su visión del oficio de ilustrador. Innocenti se refirió, por ejemplo, a las ilustraciones de *Pulgarcito*: «La vieja fea con la vela en la mano iluminando apenas al niño descubierto en su escondrijo y poniéndose el índice delante de los labios para recomendarle silencio, ¿lo ayudará de verdad a salvarse del padre gigantón, su marido que está a punto de regresar a casa, o se lo dará para que se lo coma? La imagen no tranquilizaba, pero la voz que explicaba el cuento aseguraba que sí, que lo quería salvar, y era bonito fiarse; me parece que en los momentos de más tensión, que eran interminables, escuchaba el cuento con la boca abierta. Después, me abandonaba a los porqués y las preguntas eran interminables. El miedo, la angustia, sólo eran emociones, una cosa nueva que me atraía y me fascinaba».

Mucho impresionaron a Innocenti las imágenes vistas durante su infancia, y supo guardarlas en su interior, como en una cajita mágica, para no perder nunca la sensación que nos hace comprender el mensaje que transmite el arte. En este sentido, ha sabido llevar a la práctica, de una forma magistral, todo aquello que aprendió, aunque no de forma consciente, de pequeño. Eran sensaciones que, gracias a su gran sensibilidad, quedaban apesadas en su tierna mente, y que se canalizaron posteriormente en un trabajo espectacular. Alessandra debe sentirse tremendamente orgullosa de que su padre le dedicara la obra de *Pinocho*.

Hacedor de mundos

Este ilustrador, nacido en febrero de 1940 en una pequeña localidad próxima a Florencia (Bagno a Ripoli), ha conse-



ROBERTO INNOCENTI, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, ALTEA, 1988.

guido en sus obras sacar al lector de su monotonía y transportarlo a unos felices años 20 —en la *Cenicienta*—, a unas desgraciadas circunstancias de la historia de Alemania (y del mundo) —en *Rosa Blanca*—, a una Navidad siempre recordada —en *Cuento de Navidad*— y, como no, a unos paisajes rurales por los que deambula un famosísimo títere, es decir, Pinocho.

Ha sido y es, sin duda, un artista tremendamente disciplinado en su profesión. De formación autodidacta, todo arrancó con su segundo trabajo en un estudio de animación, en Roma, cuando contaba 18 años. Antes, a los 13, empezó a trabajar en una fundición de acero. Y desde luego que, en aquel entonces, poco podía pensar que se convertiría en una figura internacional, galardonada con prestigiosos premios como el de la American Library Association Notable Children's Book, el Horn Book Honor List y el Bratislava Golden Apple Award.

Su encuentro con el ilustrador suizo Delessert le permitió introducirse en la ilustración de cuentos para niños y, en la actualidad, es reconocido como uno de los mejores ilustradores del mundo.

Roberto Innocenti, como decíamos al inicio, nos hablaba de su recuerdo de la lectura de los clásicos. Y, continuaba su conferencia, haciendo referencia a la necesidad de que las obras que caen en manos de los niños deben emanciparlos. Deben ser obras que no sólo los transporten a lugares lejanos, sino que los guíen a la madurez. A la madurez de la lectura y de la autonomía del acto de leer.

Es inevitable que, al leer estas palabras de Innocenti, comprendamos mejor su obra. Él no cesa de ofrecer vías de emancipación al lector. Principalmente porque ama su trabajo. Y este amor lo transmite en cada una de sus ilustraciones.

Mis hijas, Marina y Marta, no saben leer. Marina, con 5 años, apenas ha empezado a leer su nombre. Y Marta, con 2, ni eso. Además, sus manos, sus brazos, están acostumbrados a libros relativamente manejables. Se sientan y el libro les cae bien. Se relajan y pueden girar página con facilidad. Pero hay unos cuantos libros en casa que, a pesar de no saber leer y de la incomodidad que les resulta sostenerlos, las vuelven locas.

Corren como centellas para meter mano en la sacra estantería de Innocenti.

Cascanueces, Cuento de Navidad y, como no, *Pinocho*. Una historia moralista, adoctrinadora, que nos hace pensar en la ética, en la moral. Y, también, en la ausencia de ética y de moral que a todos nos ha contagiado en algún momento de nuestra vida.

Marina y Marta no saben qué significa ética o moral. Ni tampoco que Italia, y la Toscana para ser exactos, en el siglo XIX tenían unas determinadas características. Ni, por supuesto, que sus tabernas italianas parecían oler a embutido y a *Cianti*. Pero Innocenti no les plantea ningún problema. Porque, aunque ellas, por su corta edad, no sepan estas cosas, él, con su *savoir-faire*, tampoco tiene problemas a la hora de transmitir ya sea detalles, atmósferas o sentimientos. Documentalista feroz, metódico, se ha dedicado toda su vida a enriquecer el detalle. La obra de Innocenti es grandilocuente, expresiva y atractiva. Grandilocuente porque nos cuenta tantas cosas en cada una de sus imágenes que uno requiere de tiempo para abarcarlo y com-

prenderlo todo. Siempre hay más de lo que has podido ver la última vez.

Su ilustración es expresiva porque nos connota mucha historia previamente acumulada por su autor y nos denota miedo, peligro, perdón y compasión.

Y es atractiva porque nos atrapa de la primera a la última página y no nos suelta jamás. Cuando uno ha visto ilustraciones de Innocenti, las buscará siempre. Con su trabajo ha cambiado los parámetros de esta profesión. Cuando uno tiene a *Pinocho* en sus manos, sabe que se trata de una obra especial, criticada, adorada y, también, adaptada hasta la saciedad. Pero cuando uno tiene en sus manos el *Pinocho* de Innocenti, entonces las cosas adquieren una nueva dimensión. Aquello es en toda regla una obra de arte.

Un Pinocho para recordar

Roberto Innocenti ilustró *Pinocho* en 1988 y se tomó completamente en serio

el trabajo que tenía entre manos. Obviamente esto no sólo lo hizo con la obra de Collodi. Lo ha hecho con todos los proyectos que ha acometido. Pero, en este caso, nos centraremos en esta novela de formación que tiene como protagonista a un curioso títere. Innocenti no es un ilustrador que se conforme con facilidad. Se documentó concienzudamente y el resultado fue de una pulcritud profesional que debería servir de ejemplo a todos los del gremio.

Ilustró una Via Cavour, en el capítulo III, desde una perspectiva insólita, magistral, donde no falta detalle alguno. Desde un gran angular, vemos hombres, mujeres, niños y bestias que salen a la calle a ver qué ocurre con un Gepetto pillado en falta y custodiado por un guardia. Y, a sus espaldas, un Pinocho que huye despavorido escaleras abajo, asustando a una gallina y a sus polluelos.

Esta gracia en la perspectiva, Innocenti no la agota en esta ilustración y hace uso de ella en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en el capítulo XIX, cuan-



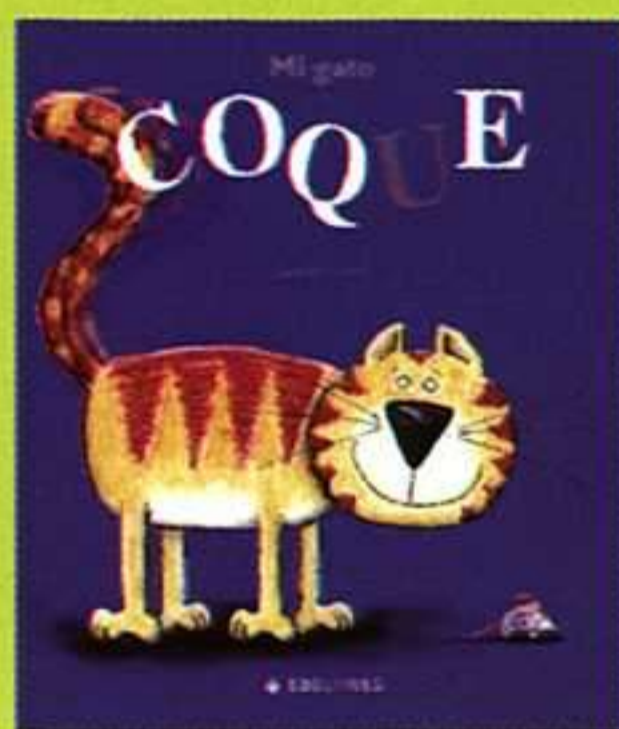
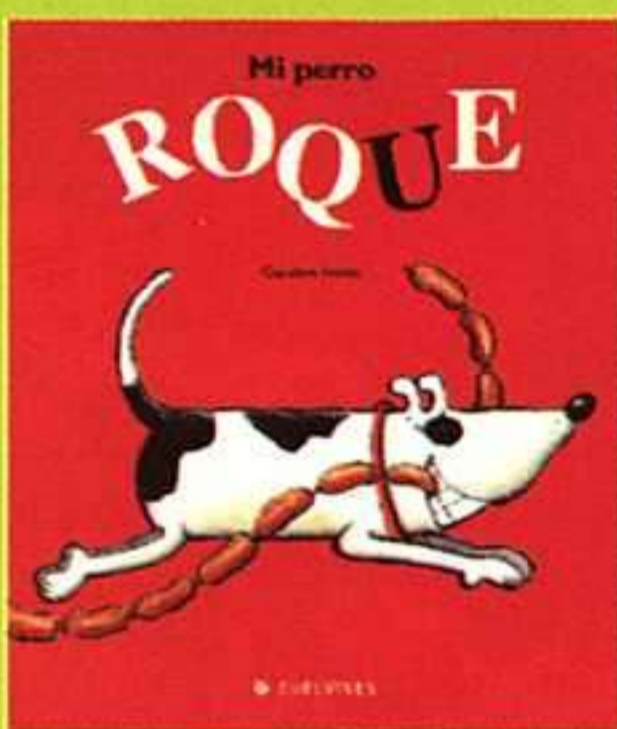
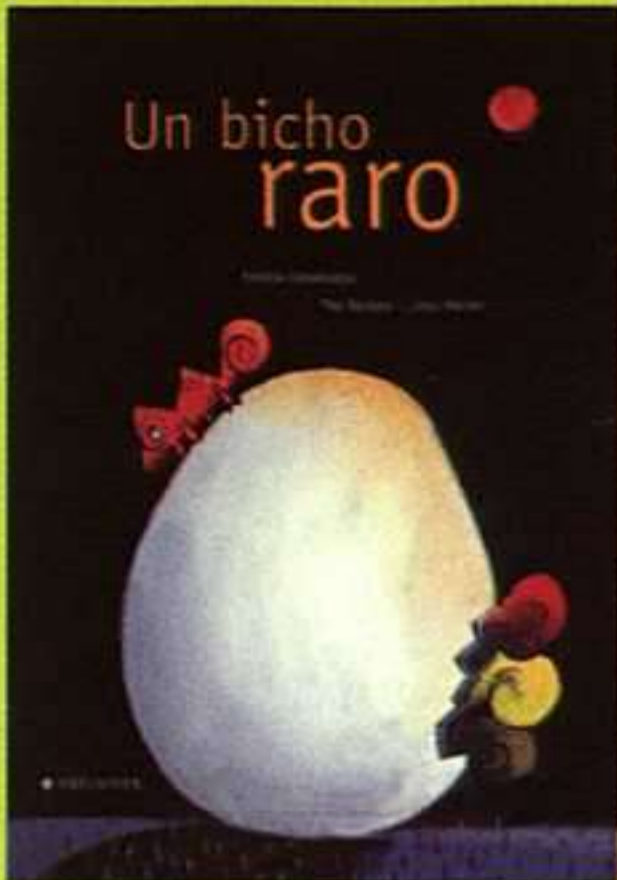
ROBERTO INNOCENTI, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, AITEA, 1988.



NOVEDADES EDELVIVES

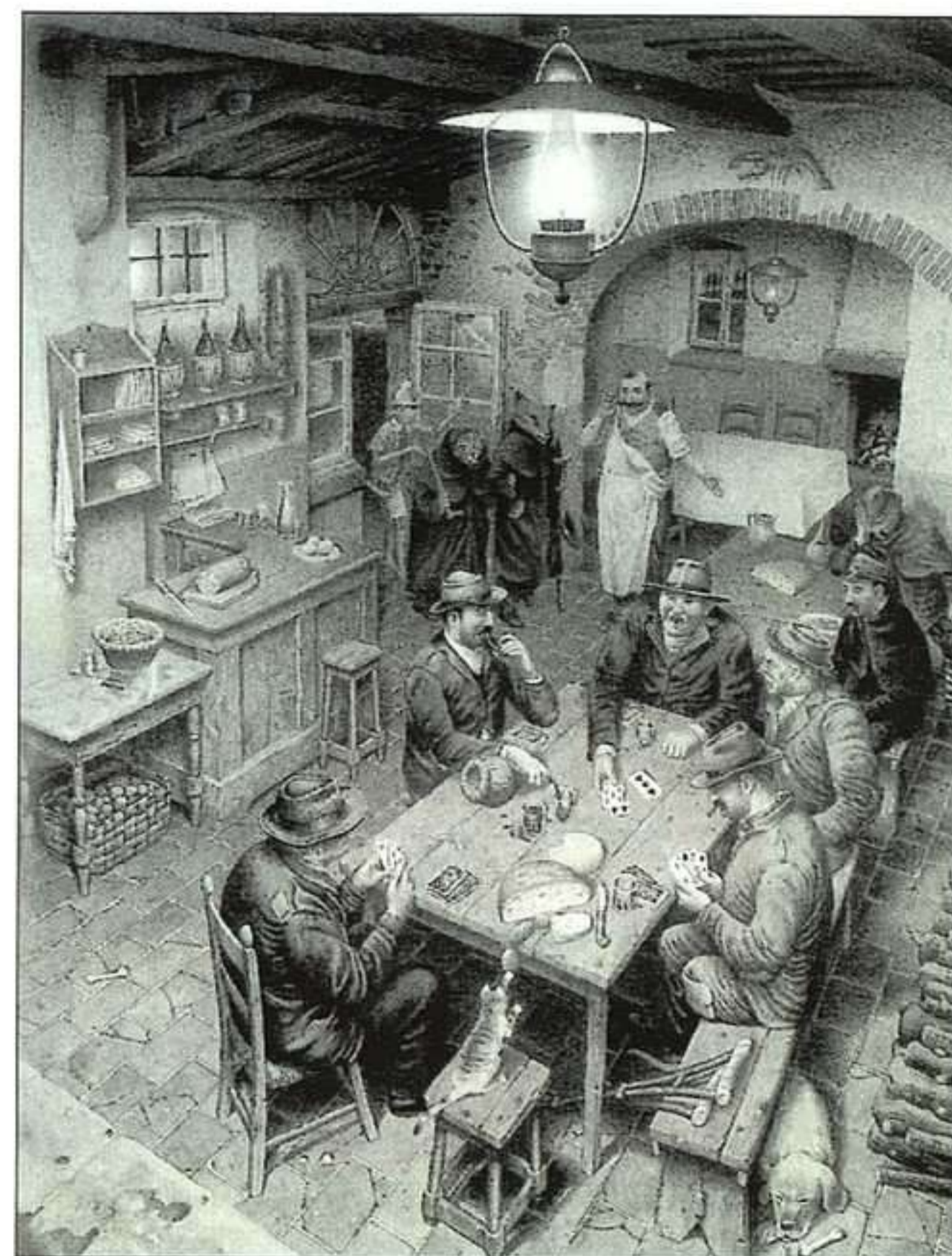
Primeros Lectores

A partir de 7-8 años



www.edelvives.es

ROBERTO INNOCENTI, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, AITEA, 1988.



ROBERTO INNOCENTI, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, AITEA, 1988.

do vemos al pobre Pinocho contando al juez simio el fraude del que había sido víctima. O, en el capítulo XXVII, cuando vemos al títere, en plano frontal, custodiado por dos guardias que, en contrapicado, una imagen que nos pone los pelos de punta por la severidad en la expresión de los guardianes de la ley. Y también, en el capítulo XXXIII, cuando Pinocho, el pobre desgraciado, llora, transformado en borrico, sobre el escenario de un circo. Comprado por el director de una compañía de payasos que lo exhibe con solemnidad a un público dispuesto a pasarlo bien, y observado también por payasos y equilibristas, que parecen compartir la melancolía del pobre Pinocho. Una vez más, Innocenti demuestra su capacidad de denotar todo lo que le viene en gana. En esta escena, una empatía profesional entre los personajes del circo difícilísima de concretar.

Innocenti ilustró una Piazza Acqua, en el capítulo IX, con la gente amontonada ante las puertas del Gran Teatro dei Burattini. Una plaza sombría en la que podemos observar, a la derecha, a una anciana que es espectadora, como nosotros, de un acto tremendamente peligroso: Pinocho vendiendo su abecedario escolar. Pinocho sumergiéndose en la frontera de la mala vida. Y nosotros sin poder hacer nada. Sólo mirar e intuir lo

que le espera al muñeco en el interior de este improvisado teatro.

En el capítulo XII, Innocenti nos muestra un paisaje rural nevado en el que, de nuevo, somos espectadores de otra temeridad: Pinocho encuentra al zorro y al gato. Y, para mostrarnos todavía mejor lo peligroso de la situación en sí, utiliza un recurso medieval: el de la secuenciación de dos escenas en la misma ilustración. En la primera, el encuentro entre los dos pillastres y el títere. En la segunda, a Pinocho entregándoles las monedas de oro. Ahora sí sabemos que está completamente perdido y engañado. Ya ha traspasado la frontera del mal.

Por otra parte, Innocenti sabe cómo era una hostería de la época y lo transmitió de forma excepcional. A tal extremo que, cuando uno se sumerge en la ilustración que inicia el capítulo XIII (La hostería de El Cangrejo Rojo), aquella doble página huele a Cianti y a embutido, como decíamos antes.

Cuando viaja, sabe que, en la época en la que Collodi ubicó su famosa obra, los niños que iban al colegio eran los lisiados, ya que los sanos, los fuertes, servían para trabajar. Este dato lo incluyó como detalle en la ilustración del capítulo XXVI.

Y en el capítulo XXXV, recibimos un brutal impacto: contemplamos el interior del Tiburón. Gepetto, sentado en una mesita iluminada por una vela, no

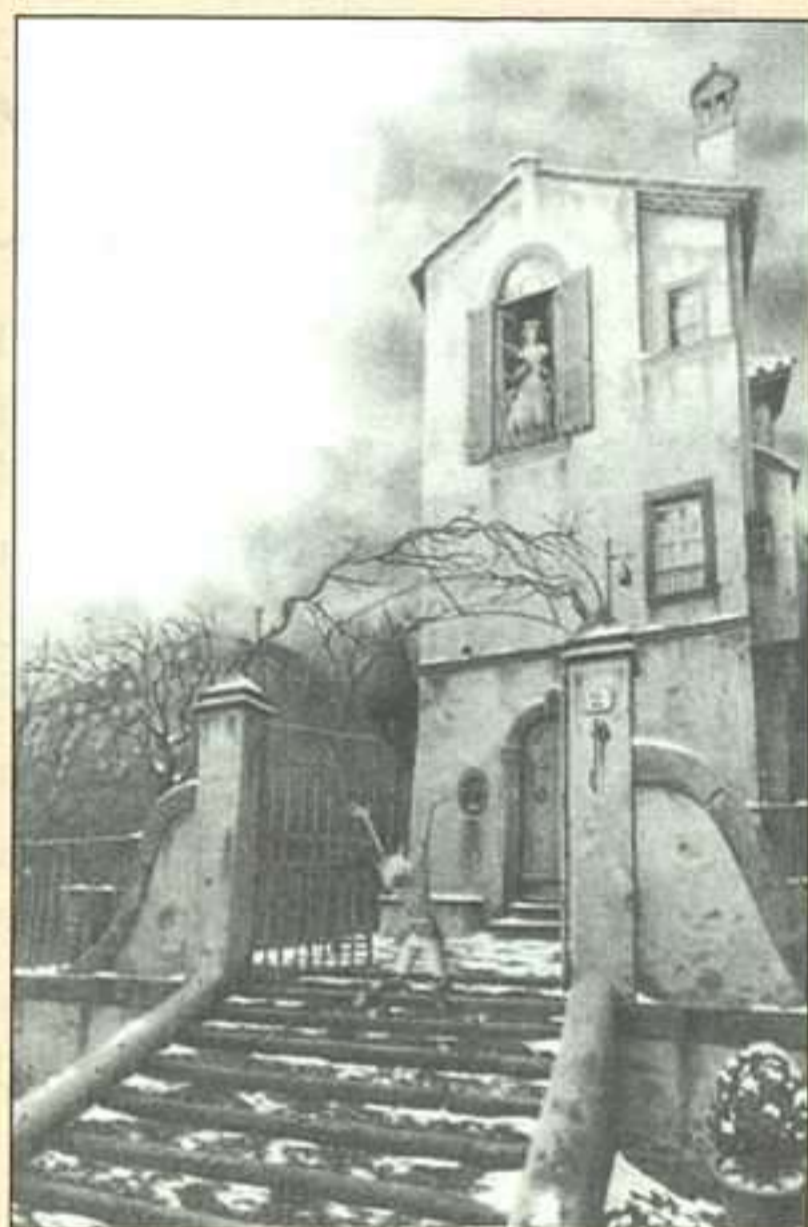
se ha dado cuenta todavía de que Pinocho avanza hacia él. Alrededor, restos de lo que ha engullido aquella enorme bestia y, a lo lejos, una cavidad profunda y oscura que nos ayuda a hacernos a una idea de la dimensión de la tragedia. Una tragedia que, una vez superada, será un renacer de la relación entre Gepetto y Pinocho. Una ilustración que marca el fin de una etapa y el inicio de una nueva vida. De hecho, cuando Collodi publicó esta obra por entregas, la historia terminaba con el ahorcamiento de Pinocho. Pero los lectores mostraron su enfado y el autor tuvo que resucitar al protagonista y terminarla tal como vio la luz en forma de libro en 1883.

Todas estas ilustraciones son pequeños cuadros, pequeñas obras de arte que componen una historia tremenda como la de Pinocho. Pero Innocenti nos quiere dejar un buen sabor de boca. Y, en la última ilustración, tenemos un delicioso guiño al lector: un retrato de época nos muestra a Pinocho con su papá posando para nosotros. En medio de los dos reposa ya sin vida el cuerpo del títere y, detrás, la sombra de Pinocho, la sombra del títere, la esencia de Pinocho. ■

*Núria Obiols es profesora titular del Departamento de Teoría e Historia de la Educación, de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Barcelona.

Innocenti versus Benigni

A la hora de adaptar un clásico infantil-juvenil a la pantalla, los directores y escenógrafos han recurrido no pocas veces, para inspirarse, a las ediciones ilustradas de dichas obras. Roberto Benigni no es una excepción y, como artista concienzudo, antes de poner en pie su *Pinocho*, debió estudiar con atención las ediciones ilustradas, que son muchas. Sin embargo, algunas brillan con luz propia, entre ellas la de Innocenti.



A la izquierda, un fotograma de la película de Benigni en la que aparece la casa del Hada. Al lado, la ilustración de Innocenti.

Tanto es así que se ha acusado al director, y por ende al escenógrafo ya fallecido, Danilo Donati, de «calcar» las imágenes del *Pinocho* de Innocenti, una obra que, curiosamente, primero se publicó en Estados Unidos, en 1988, y luego en todo el mundo.

La liebre la levantó el propio Innocenti, en una carta que remitió a la prestigiosa revista italiana de LIJ, *Andersen*. En ella, explicaba que había recibido una serie de llamadas telefónicas de amigos, estudiosos de la ilustración, críticos y profesionales, felicitándole por su presunta colaboración en la película de Benigni. Así que el ilustrador se fue a ver el film y dice que no esperó los títulos de crédito porque estaba seguro de que no figuraba en ellos.

En la carta, Innocenti se lamentaba de que los ilustradores en Italia son considerados artistas de clase C, a los que no hay que tomar muy en serio pero, habida cuenta de su poca importancia, se preguntaba por qué Benigni había prestado tanta atención a su trabajo. También se preguntaba si debía estar agradecido por este hecho y si todos los que habían intervenido en el film, cuyos nombres figuraban en los títulos de crédito, son más importantes que Attilio Mussi-

Basta comparar los fotogramas de la película de Benigni (a la izquierda) con las ilustraciones de Innocenti, para darse cuenta de las muchas «coincidencias» entre ambas concepciones del clásico de Collodi.



no (otro gran ilustrador de *Pinocho*) o que él en la realización de la película.

El dictamen de una experta

El caso es que la revista *Andersen* publicó, en el número 187, de diciembre de 2002, la carta de Innocenti, junto a otra de Paola Pallottino, la más prestigiosa estudiosa italiana de la ilustración, en la que habla de las semejanzas entre los fotogramas del *Pinocho* de Benigni y las ilustraciones de Innocenti.

Dice la experta, entre otras cosas que no le sorprende que Benigni haya contado con la visión de Innocenti porque es, junto a la de Lorenzo Mattotti (1991), las más importante y sugestiva interpretación de *Pinocho* realizada en los últimos años. Lo que le duele, en cambio, es que se haya obviado el nombre del ilustrador en los títulos de crédito. Luego, pasa a pormenorizar las «coincidencias» entre ambas obras. «Toda la arquitectura del film», escribe, «evoca, cromáticamente y a nivel constructivo, la atmósfera de los edificios diseñados, ladrillo a ladrillo, en las ilustraciones de Innocenti (desde el país a la factoría del condado)».

«Incluso la casa del Hada evoca la magia de una tipología de construcción inaugurada por Innocenti que, por primera vez, la dibuja con toda su fascinación por los palacetes aristocráticos de provincia, con su árbol de frutos dorados a la izquierda, casi una personificación de la propia Hada». Pero la experta señala otras muchas semejanzas: la estructura del interior del circo ecuestre, la utilización de la sombra de Pinocho muñeco surgiendo de detrás del Pinocho humano, como recordatorio de su origen, la concepción de la escena del juicio, con el juez situado en un estrado altísimo, etc..

Finalmente, Paola Pallottino concluye que hay «coincidencias» suficientes como para afirmar que en la realización del film *Pinocchio* de Roberto Benigni, si bien se percibe una exploración a fondo de la iconografía «pinochesca» producida en el siglo XIX (Mussino, Cavalieri, etc.), se nota que la principal fuente de inspiración figurativa, el verdadero plagio ha sido de las ilustraciones de Innocenti. «Un plagio más escandaloso», afirma Pallottino, «puesto que se trata de una personalísima interpretación de Roberto Innocenti».

Habrà que esperar a diciembre, al estreno de la película en España, para que los especialistas y los lectores en nuestro país puedan realmente comparar ambas obras.

CARLO COLLODI

Pinocho en fotogramas y píxeles

Corrado Farina*

Repaso a algunos de los Pinochos cinematográficos, sobre todo a los «made in Italy» y, más concretamente, a la versión que hizo Luigi Comencini en 1972. Primero fueron cinco capítulos para la televisión, que luego se comprimieron hasta convertirse en un film de dos horas y media. El Pinocho de Comencini traiciona al de Collodi, pero retrata con verismo las condiciones de vida de un pueblo italiano del siglo XIX perdido entre las montañas.



Nino Manfredi (a la izquierda) caracterizado como Geppetto en la película de Comencini. Al lado, una imagen del Pinocho de Disney.

Cuando me comprometí a escribir un breve artículo sobre las películas basadas en *Las aventuras de Pinocho*, no me daba cuenta de que me estaba metiendo en un buen lío. En primer lugar porque no me gusta particularmente el libro ni el personaje y, en consecuencia, cinematográficamente me había quedado en la vieja versión de Antamoro, en la remota de Disney y en la recientísima de Benigni. Además, una ojeada rápida a diversas historias del cine me ha mostrado que los Pinochos cinematográficos son más numerosos de lo que me imaginaba y que, en muchos casos, hay informaciones incompletas e incluso contrapuestas.

Pero una promesa es una promesa y aquí estoy, tratando de mantenerla al máximo, tras resignarme a ver en vídeo la versión de Comencini de la que, como buen amante del cine que desdeña la televisión, había prescindido sin más en su época. Advierto que de las películas «desaparecidas» sólo daré noticias de segunda mano, en parte obtenidas gracias a la amabilidad de Pietro Zanotto; no estoy pues en condiciones de avalarlas y menos de garantizar su exhaustividad, pero creo que pueden servir para llenar algunas lagunas y para alentar posteriores investigaciones.

Pero antes de empezar, me parece obligado explicar por qué el personaje de Collodi nunca ha conseguido suscitar en mí el afecto que suscitaron, por ejem-

plo, el Gato con Botas o el Tigre de Malasia (tanto es así que en mi colección de libros para niños sólo tengo tres o cuatro versiones de él; pero éste es otro asunto del que me ocuparé quizás en otra ocasión). Y es que, igual que en la mesa no me gusta nada la comida agrídulce, jamás he llegado a digerir esa mezcla de fábula y de narración realista de cuño decimonónico en la que se basa el libro del buen Lorenzini, y que todas las versiones cinematográficas han tratado de evitar basándose en el primer elemento y borrando el segundo (con la excepción de la versión de Comencini, como veremos más adelante).

Bueno, digámoslo de una vez: el Hada Buena, el Grillo Hablador, la Zorra y el Gato, la Ballena y todos los demás personajes vienen de muy lejos, unas veces de los bestiarios de Esopo (pasando por los de Fedro y La Fontaine), otras de los Grimm, de Perrault o del folclore centroeuropeo, lo que basta para convertirlos en personajes de fábula. Pero tanto Gepetto, como el maestro Cereza, los carabineros y todo el contexto socio-geográfico tienen un sabor casero de pan recién hecho, de «Italita» unitaria también recién hecha; son nuestros abuelos y bisabuelos, fuertemente enraizados en una cultura decimonónica que, aunque perteneciente al pasado, sigue estando en la base de nuestro presente. ¿Cómo juntar el diablo con el agua bendita, lo fantástico con el verismo, la pretendida carga subversiva de las travesuras del muñeco de madera y la nítida intención pedagógica de un funcionario estatal de la Italia humbertina, que está acostumbrado a describir escolares modélicos y que se dedica a aguar sus propios ramalazos anarquistas mediante continuos lloriqueos de su personaje y mediante un final que es de forma deliberada *politically correct*?

Primeros «pinochos» de celuloide

Bueno, ya he hablado mal de Garibaldi; ahora ya puedo empezar. Desde el principio, claro.

Según lo que yo sé, Pinocho aparece por vez primera en la gran pantalla en el año 1910, con Giulio Antimoro (y fue



En la película de Comencini, Pinocho es un niño de carne y hueso que se convierte en muñeco de madera cada vez que hace una trastada.

estrenada en España en 1911, con el título de *Piñoncito. Aventuras de un títere*), en una película de la CINES que levantó el vuelo hace años bajo los pinos de Villa Borghese, en la agotadora tibia nocturna de un verano romano. La copia que ahora he vuelto a ver en la Cinemateca Nacional de Roma (que se encargó, con la de Milán, de su restauración en 1994) es casi 200 metros más corta que la original, pero basta para hacer merecedor a Antimoro de un lugar privilegiado entre los pioneros de nuestro cine (junto al posterior *Christus*, megaproducción antedemocrática, ante-zeffirelliana y antebernabeiana). Al principio duda entre verismo y fabulismo pero, tras un cuarto de hora, la película toma decididamente la segunda vía, poniendo a los personajes cabezas de cartón, que quedan un tanto carnavalescas, pero que funcionan de maravilla para la época. Pero no acaban aquí las sorpresas: recién salido del vientre de la ballena, el muñeco de madera es capturado por una tribu de «pieles rojas» (*¡sic!*) y salvado por un puñado de soldados «canadienses» (*¡doble sic!*) que,

si bien son canadienses, son idénticos a nuestros soldados de la guerra contemporánea de África, y que se encargarán de enviarlo a casa a lomos de una bala de cañón. Esta delirante digresión, que transforma a Pinocho en una especie de Saturnino Farandola primero, y de barón de Münchaussen después, nada tiene que ver con Collodi, pero quizá por eso mismo es muy divertida; si añadimos un buen ritmo, efectos especiales que apuntan directamente a Méliès (y que dejan la nostalgia de una época en la que no existían los programas gráficos de ordenador) y un Hada Turquesa que deja entrever las piernas tras unos velos transparentes, se comprenderá que, aún hoy, se pueda ver con ternura y placer (¿de cuántas películas de la época podemos decir lo mismo?). El protagonista es Ferdinand Guillaume, alias Tontolini y alias Polidor: tendrían que verlo los que dicen que Benigni es demasiado viejo para hacer de Pinocho.

Después de la película de Antamoro, Pinocho dormirá tranquilamente durante un cuarto de siglo, con la excepción de una película experimental de sombras

chinescas realizado por Ugo Amadoro; pero se despertará brutalmente cuando, en la segunda mitad de los años 30, lo llaman a filas las cinematografías de tres países diferentes. Podrá ser una casualidad, pero basta con hacer las cuentas de la vieja par darse cuenta de que justo estaban cumpliéndose los plazos temporales previstos por la ley sobre los derechos de autor (cincuenta años más los de la guerra: $50+4=54$; $1883+54=1937$). Sea como sea, todo llega de golpe: Walt Disney, tras el clamoroso éxito de *Blancanieves y los siete enanitos*, pone en marcha en los Estados Unidos *Pinocho*, su segundo largometraje de dibujos animados; en Italia y en los mismos años, un grupo de dibujantes se unen para intentar una operación similar, pero no consiguen llevarla a buen puerto por su escasa familiaridad con los problemas de la animación (según Paola Pallotino, el grupo estaba compuesto por Attalo, Zedda, Pompei, Cipolloni y Tot, coordinados por Raoul Verdini; es destacable

que el autorizadísimo especialista Georges Sadoul hable de un «Pinocho de Attalo» acabado en 1935!).

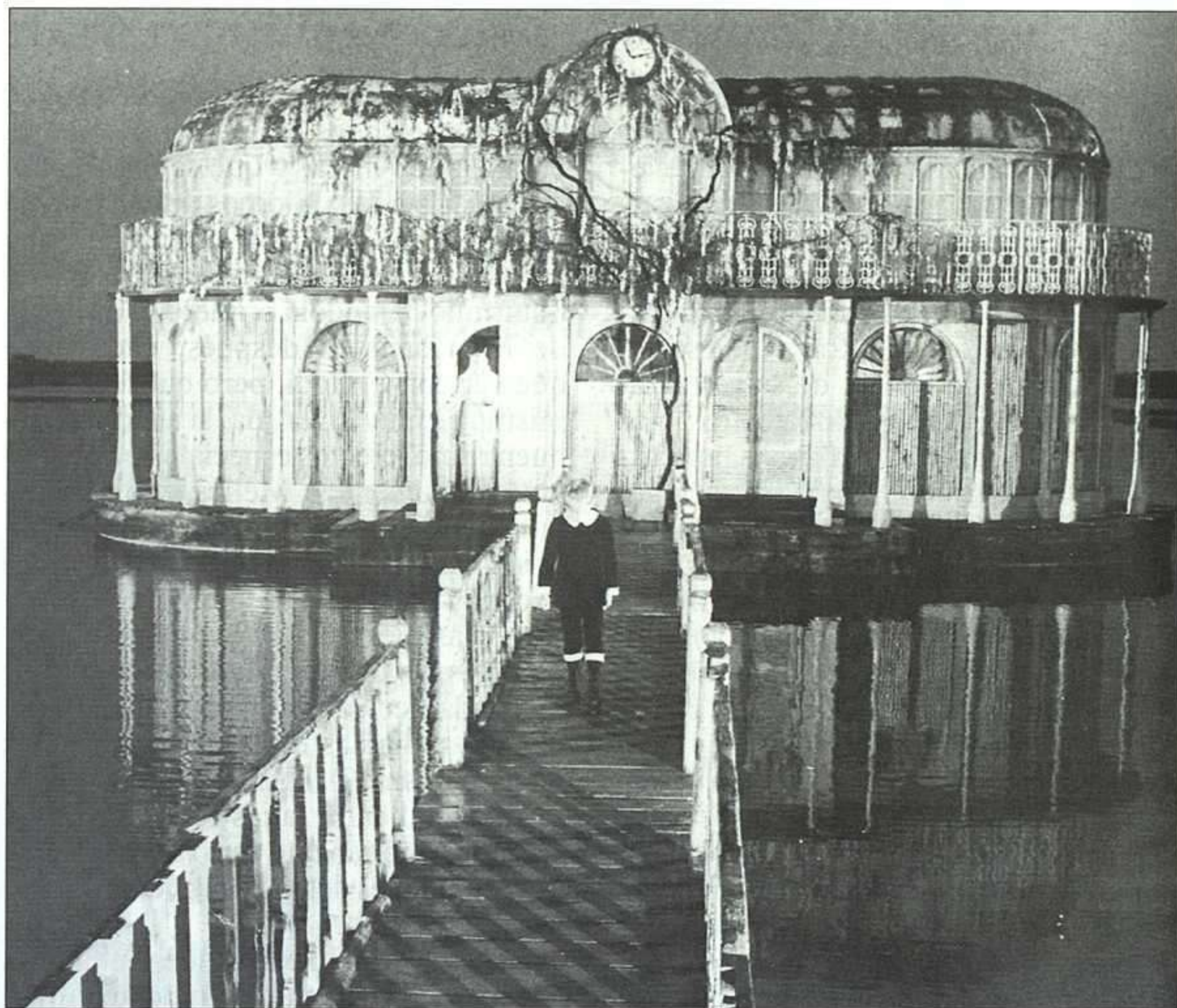
En los mismos años Alexandr Ptusko, en la Unión Soviética, realiza con técnica mixta (marionetas y actores de carne y hueso) *La chiavetta d'oro*, basada en una reescritura no autorizada del libro de Collodi hecha por un tal Alexéi Tolstói, no sé si pariente de su famoso homónimo.

La película rusa no llegará a las pantallas italianas hasta el año 1945 (pero sospecho que es la misma de la que se hizo publicidad en 1942 en *El Corriere dei Piccoli*, por la misma Sangraf que distribuía ese mismo año la desconocida *Cenerentola e il signor Bonaventura*, de Sergio Tofano); análoga suerte correrá el *Pinocho* disneyano, bloqueado al otro lado del océano por la situación bélica. Éste ya había levantado lamentaciones itálicas desde su estreno en Nueva York en 1940 (en un periódico romano, Piero Saporiti escribió entonces que el Pino-

cho de Disney «... ha perdido su burlesco ritmo toscano ahogado en un exceso de leche y mantequilla») y cuando llega a Italia, en 1947, desilusiona a un disneyano como Mario Gromo: «... No está Collodi; y lo que es más grave, tampoco está Disney. Hay un “departamento-argumentos” que recicla algunas ideas de Collodi... Tratándose de un muñeco de madera, se pensó en un lugar donde se talla la madera, y la respuesta fue: el valle de Garda. Y ahí tenemos a un Pinocho tirolés incluso antes de nacer, con hermanitos muñecos, carillones y relojes de cuco; y el paisaje de montañas, abetos y tejados cubiertos de nieve, y rodeados de bruma... El transparente Technicolor del mejor Disney se hace apagado y terroso, creyendo que así se vuelve nórdico...».

Hay películas que mejoran con el paso del tiempo, pero no es éste el caso. Vuelto a ver hoy, el *Pinocho* de Disney resulta casi insoportable, salvo una secuencia —la del ballet de los relojes de cuco— que en sí misma habría podido ser una deliciosa «*Silly Symphony*». Salvo dos trozos de buen cine de animación (la transformación en asno, la persecución de la ballena), el ritmo es inerte, el estilo gráfico antiguo y las canciones insustanciales (lo que suele suceder incluso en los mejores Disney). En cuanto a la total pérdida de la sabrosa «toscanidad» del texto collodiano, es imposible no estar de acuerdo con lo que ya entonces señaló Gromo, que la imputa a la inadecuación cultural del equipo disneyano, que relegó a Pinocho a la fosa común en la que yacen los más grandes personajes de la literatura infantil que Disney consiguió destruir antes de morir él mismo, como Peter Pan, Alicia y Mary Poppins.

Junto a la americana y a la rusa, apareció un tercera película en las pantallas de la Italia de posguerra: *Le avventure di Pinocchio* (1947), de Giannetto Guardone, una película rodada en Viareggio, con Sandro Tomei haciendo de Pinocho, Mariella Loti de hada y un casi debutante Vittorio Gassman en el papel del Pescador Verde. Gassman habló de esta película como de una broma rodada en familia, pero otros lo consideran un filme de cierto relieve; en la duda sólo queda esperar que surja una copia de alguna



Entre 1969 y 1972, Comencini rueda una suerte de trilogía sobre la adolescencia: *Infanzia, vozazione e prime esperienze* di G. Casanova, *I bambini e noi* y *Pinocchio*.



Otro fotograma de *Pinocchio* de Comencini, una relectura brillante y original de la obra de Collodi. El film tuvo un enorme éxito en televisión (su formato original), con veinte millones de espectadores en 1972.

imprevisible lata perdida. A veces también las películas vuelven.

Llega la versión de Comencini

Igual escasez de noticias he recogido de los filmes que vieron la luz en el siguiente cuarto de siglo. Aparece un *Pinocchio e le sue avventure*, de 1954, dirigido por Attilio Giovannini, crítico y periodista milanés, interpretado por actores que nunca llegaron a famosos. En los años 60 hay que señalar la aparición de una nueva película soviética de dibujos animados (también derivada de la antes citada novela apócrifa de Tolstói); y una película de ciencia-ficción, *Pinocchio dans l'espace*, dirigida por el belga Ray Goossens. En 1970 pasó velozmente por las pantallas *Un burattino di nome Pinocchio*, enésima versión en dibujos animados realizada por el florentino Giuliano Cenci, que quien la ha visto la recuerda como más bien lenta, aunque embellecida con la música de Renato Rascel y claramente inspirada en las históricas ilustraciones de Attilio Mussino.

Y después llegó la tele... Con dos conocidas películas televisivas americanas en las que Gepetto es interpretado respectivamente por Danny Kaye y Red Skelton (y nada menos que con Marcel Marceau en el papel de Pinocho), y sobre todo con los cinco capítulos de *Las aventuras de Pinocho* (1972) de Luigi Comencini, luego comprimidas en una película de dos horas y media de duración, siguiendo una mala costumbre muy en boga en esa época. Aldo Grasso dice de esta operación televisiva que fue «una de las producciones cinematográficas producidas para un uso eminentemente televisivo», y una vez más no puedo dejar de estar de acuerdo (bueno, me parece muy humano que se elijan opiniones que sintonicen con las propias). Fiel a su fama de director sensible a la infancia, Comencini invierte la situación collodiana, sustituyendo el muñeco de madera que intenta alcanzar el rango de niño real, por un niño real que regresa al rango de muñeco cada vez que organiza alguna trastada. El terrorismo pedagógico de Collodi no se ve disminuido sino más bien potenciado y

Comencini elude con elegancia la doble trampa de los efectos especiales y del adulto-disfrazado-de-niño, dándole el papel de protagonista a un niño auténtico (Andrea Balestri) que sabe imponer su ritmo. No me atrevería a decir que esta versión no tenga momentos bajos y aburridos, parcialmente imputables a la necesidad de adecuarse al implacable ritmo de la televisión; pero tal defecto no obsta para que se señalen no pocos valores, como una serie de buenos actores y personajes (desde el Gepetto de Nino Manfredi al Gato y la Zorra de Franchi e Ingrassia), y sobre todo al atrevimiento de optar por un relato lo más verista posible.

Es cierto que el Pinocho de Comencini traiciona al de Collodi (el contexto geográfico, rodeado de niebla y hielo, es más propio de las montañas del Alto Abruzzo que de la soleada Toscana), pero en compensación nos muestra por primera vez de manera plausible las condiciones de vida de un pueblo italiano del siglo XIX perdido entre las montañas; por fin aparecen de manera vívida la miseria y el hambre de que habla Collodi; y también por primera vez el Gepetto que interpreta Manfredi se ve obligado a vender su chaqueta porque es un pobre auténtico, y no sólo porque en el libro del buen Lorenzini está escrito que se trataba «de una vieja casaca de fustán, toda parches y remiendos».

Pasaron otros treinta años y apareció Benigni. Pero el espacio del que dispongo está ya cumplido, y me dicen que otro hablará sobre esta última encarnación del muñeco de madera. Permítaseme sólo añadir que las críticas excesivas deben tomarse con la precaución con la que se toman las alabanzas excesivas: la película es lujosa e impecable, es una fiesta para los ojos, tiene muchos defectos pero también muchas cosas valiosas, un final bellissimo (que no es de Collodi) y un gran mérito: como confirmación de que todo es relativo, el Hada Turquesa de Nicoletta Braschi lleva a Gina Lollobrigida (que malinterpretaba el mismo papel en la película de Comencini) a niveles artísticos de una Eleonora Duse. ■

*Artículo publicado en *LG Argomenti* (nº 1, año XXXIX, enero-marzo 2003). Agradecemos la autorización de la revista y del autor del artículo para su reproducción en *CLIJ*.

CARLO COLLODI

Pero ¿dónde fue a parar ese diablillo de Benigni?

Fernando Rotondo*

Desde su estreno en octubre del año pasado, en Italia, el Pinocchio de Roberto Benigni, una superproducción al estilo de Hollywood, que costó 40 millones de euros, ha suscitado no poca polémica. El director toscano ha realizado, en opinión de muchos, una fría ilustración del libro, una adaptación sin alma, eso sí, con muchos medios, suntuosa.



El libro *Le avventure di Pinocchio*, publicado por Piemme Pocket, ¹ tiene un apéndice con un listado de doce películas basadas o inspiradas en la obra maestra de Collodi. Incluye desde la disneyana de dibujos animados (1940) hasta la versión cinematográfica derivada de la serie de televisión de Comencini (1972); de la arriesgada comedia de Nuti *Occhio Pinocchio* (1994), de inspiración collodiana, hasta el relato de ciencia ficción *A.I. Inteligencia Artificial* (2001) de Spielberg, con un niño robot que quiere convertirse en humano; desde el largometraje de animación, aún no acabado, de Enzo D'Alò y Lorenzo Mattotti, hasta el reciente filme de Roberto Benigni. (Se echa en falta el digno *Las aventuras de Pinocho*, de Steve Barron, de 1996). El tema del muñeco de madera ha provocado abundantes traducciones, revisitaciones y versiones cinematográficas.

Según Paolo Mereghetti, «Disney produce su mejor largometraje de dibujos animados, el que mejor ejemplifica su capacidad de fundir el elemento de fabulación con la dimensión fantástica».²

Entre Disney y Comencini

Comencini realizó una película para la televisión con un planteamiento más realista que obtuvo un extraordinario éxito,

con más de 21 millones de espectadores en cada uno de los cinco capítulos. Por su parte Benigni sitúa «su» *Pinocho* entre el fabulador Disney y el libertario Comencini. Probablemente su mayor dificultad ha sido hacer una película que fuera capaz de interesar a un amplio público de espectadores adultos y niños, objetivo necesario para recuperar los altos costos de producción, los más altos para una producción italiana, 40 millones de euros. Collodi escribió una «niñería» que de modo natural, espontáneamente, se convirtió en un clásico de la literatura, también para adultos; el libro más traducido en todo el mundo después de la Biblia y del Corán. Benigni se encontró con la misma dificultad que encuentra un orador que tiene que dirigirse a la vez a un público formado por mayores y pequeños, por escolares mezclados con profesores. En estas condiciones es difícil dirigirse a unos y a otros sin caer en simplificaciones y banalizaciones.

Hay que señalar de entrada que es una película que gusta a los niños, porque es fiel a la historia, ante la que se sitúa con un respeto casi sagrado, al menos en el espíritu si bien no tanto en la letra. Aunque no hayan leído el libro, los niños conocen las aventuras y los personajes de un relato que ya forma parte del imaginario colectivo: el muñeco con una larga nariz que le crece al decir mentiras; el Grillo Hablador; el hada de los cabellos color turquesa; la Zorra y el Gato; el campo de los Milagros y las monedas de

oro; el País de los Juguetes; el Tiburón (la Ballena en la vulgarización disneyana), y la transformación final de Pinocho en un niño de carne y hueso.

A ese conocimiento ha contribuido en el pasado sobre todo el cine, que ha funcionado como «sala cultural de los ecos», según la definición de Stephen King,³ invadiendo y saturando la iconosfera infantil. La visión del último Pinocho es una especie de «relectura» de un texto ya conocido y querido. Y se sabe que la relectura es una práctica muy apreciada por los niños, uno de los mecanismos que están en la base del placer de leer. Obviamente ha sido necesario introducir en el relato alguna corrección o adaptación al lenguaje cinematográfico, a sus peculiares ritmos narrativos y a la moderna sensibilidad de los espectadores de hoy. Por ejemplo, en el libro el Hada prepara, para la fiesta de Pinocho, 200 tazas de café con leche y 400 panecillos con mantequilla por arriba y por abajo —en un claro reflejo de una pobre economía decimonónica— que en la película se convierten en un festival de tartas fastuosas para que justamente se haga comprensible el sentido de la fiesta a unos niños que pertenecen a una sociedad opulenta como la nuestra.

Pero si los niños salen contentos del cine, los adultos discrepan, y esto es lo bueno del cine y la sal de la vida. Inmediatamente después del prólogo, que en la novela no existe, con el Hada que besa a una mariposa, según Pietro Citati⁴

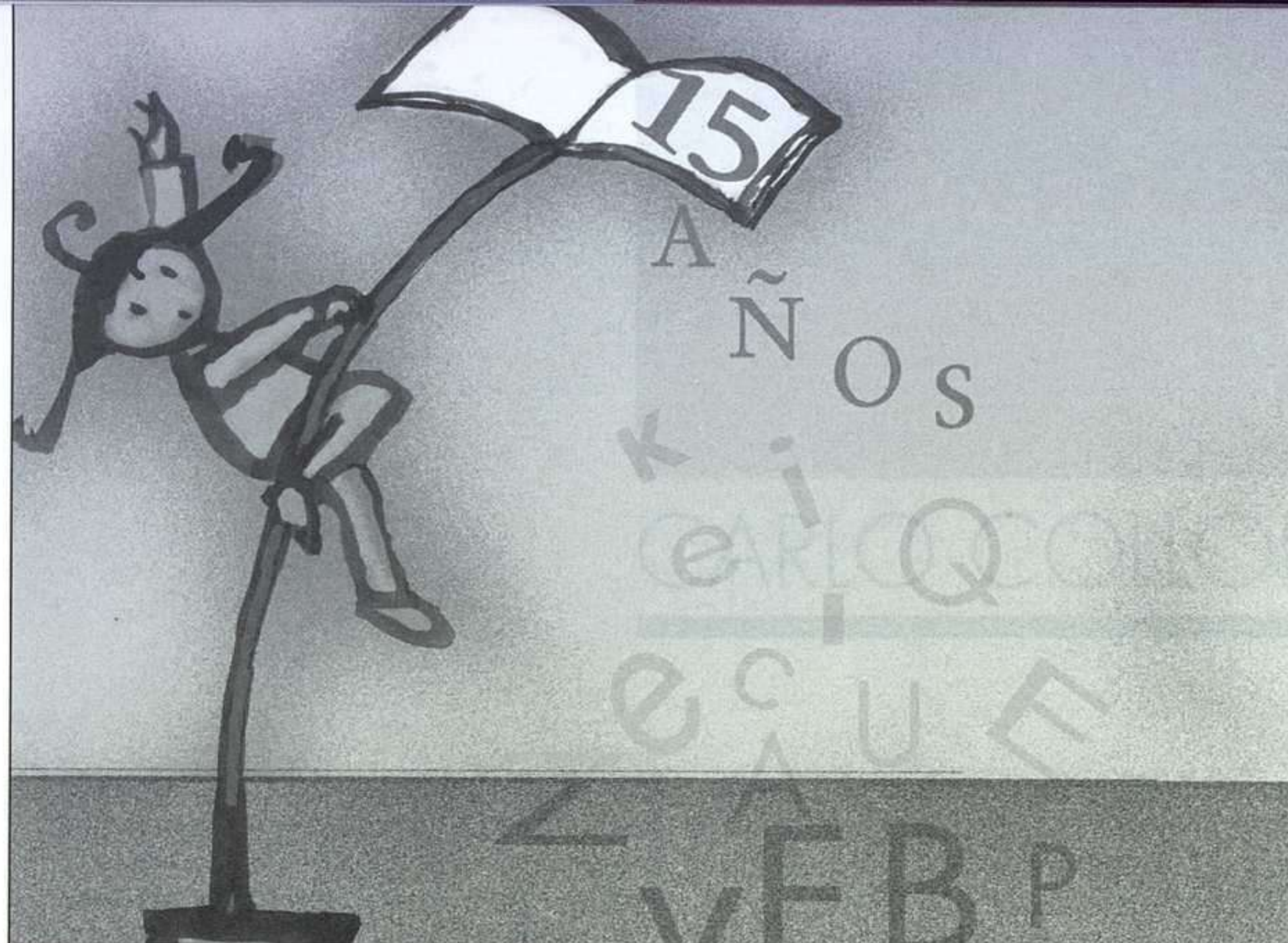
su «doble» o «logos creativo», símbolo de la fábula y la fantasía, se plantea una estrepitosa invención. En esa escena irrumpe un tronco enloquecido que arroja a la gente, a los mercaderes y a la policía, con sus saltos, gritos y empujones. Es la materia bruta de la madera que con su energía cinética anuncia ya la carga de vitalidad instintiva e irrefrenable del muñeco en que se convertirá, anticipando así sus continuas carreras y fugas. Dice Benigni en *Io, un po' di Pinocchio*, un libro en el que, entre las páginas del cuento, acompañadas por las imágenes de la película, el actor-director coloca sus propias reflexiones, explicaciones e interrogantes: «La fuga de Pinocho con el Gato y la Zorra, que acaba con la muerte del muñeco, es la primera y verdadera fuga del cine mudo. Es cine en estado puro, uno recuerda a Mack Sennet o a Chaplin».⁵

Fría ilustración del libro

Lo que sigue a continuación es, en mi opinión, una suntuosa pero fría ilustración del libro. Falta una lectura personal del texto, una nueva interpretación, una idea básica, necesaria en toda relectura de los clásicos. Están ausentes tanto la magia y la especulación como la inventiva y la creatividad, las emociones profundas.

Filológicamente la película es correcta desde el punto de vista visual, iconográ-





15 AÑOS DE CLIJ

CLIJ
Comentarios de Literatura Infantil y Juvenil

ÍNDICE INFORMATIZADO (1988-2003)

- MÁS DE **6.500 LIBROS** REFERENCIADOS, CLASIFICADOS POR EDADES Y MATERIAS.
- MÁS DE **2.500 ARTÍCULOS** DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN SOBRE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, EL LIBRO Y LA LECTURA.
- CON **800 DESCRIPTORES** TEMÁTICOS Y DE MATERIAS PARA AGILIZAR LA BÚSQUEDA.
- **BÚSQUEDAS POR:**
 - AUTOR
 - ILUSTRADOR
 - TÍTULO
 - EDITORIAL
 - TEMA
 - FECHA Y NÚMERO DE LA REVISTA
 - EPÍGRAFE (SECCIONES DE LA REVISTA)

SOPORTE: CD COMPATIBLE PARA PC Y MACINTOSH

- SISTEMA OPERATIVO: MAC OS 9 Y OS X
- REQUISITOS MÍNIMOS
 - WINDOWS: PENTIUM II. 64 MB RAM
 - MACINTOSH: 64 MB RAM

A LA VENTA EL 20 DE DICIEMBRE

RESERVE YA SU EJEMPLAR

P.V.P. 40 € (35 € PARA LOS SUSCRIPTORES)

Recorte o copie este cupón y envíelo a:
 Editorial Torre de Papel
 Amigó, 38, 1º 1ª
 08021 Barcelona

Sirvanse enviarme:
 Índice Informatizado 15 años de **CLIJ**unidades

Forma de pago:

- Cheque adjunto
- Contarrebolsa (más 4,21 € gastos de envío)

Nombre
 Apellidos
 Domicilio
 Tel. Población
 Provincia
 C.P.

Suscriptor Nº

CARLO COLLODI

fico. El autor se remite a los primeros grandes ilustradores, Mazzanti, Chiostrì, Mussino, y también al contemporáneo «genio toscano» Roberto Innocenti.⁶

Es suficiente comparar la imagen fílmica de Pinocho colgado en la gran encima, una imagen lunar, con el ahorcamiento pintado por Innocenti, semejante en muchos aspectos y sin embargo diversa, en tonos más sombríos, góticos, *noir*. Nada que ver con el muñeco suizo-tiroles de Disney con un exceso de guantes blancos al estilo Mickey Mouse.

Como es bien sabido, Walt Disney hizo una reescritura más que una traducción de Collodi, de modo que muchos americanos creen que Pinocho fue escrito por el mago de Burbank. Es de esperar que ahora este nuevo largometraje, un producto multinacional pensado para seducir a niños de todo el mundo mediante al carácter iniciático y mítico del cuento, con sus metamorfosis y resurrecciones, sus profundos contenidos antropológicos que permiten traducirlo a todas las lenguas y culturas, llegue a implantar sus iconos y *topoi* en el imaginario infantil, sustituyendo de ese modo los tan difundidos estereotipos que llevan a identificar el mundo de fábula pinochesco con el disneyano. (Como, por otra parte, ha sucedido también con Blancanieves, la reina malvada, la bruja maligna y los siete enanitos). Roberto Denti ha escrito, oportuna y resumidamente, que esta nueva película asume una importante función: «reducir en todo el mundo el monopolio que Disney ha hecho de Pinocho, modificar radicalmente las imágenes del Pinocho disneyano que han soportado los niños italianos desde hace cincuenta años. Ahora disponemos de un libro y de una película capaz de remediar el desastre de Disney».⁷

Danilo Donati, el genial autor de la escenografía, muerto en la víspera del estreno de la película, con lo que ésta se convierte en su testamento artístico, decía: «Disney no entendió nada de Pinocho».⁸ Donati, escenógrafo predilecto de Fellini, realiza una especie de «realismo felliniano» que conjuga la atmósfera onírica, circense y clownesca, con la pobreza y simplicidad del paisaje toscano. Basta con pensar en el País de los Juguetes, construido con cajas de bombones,



confituras, mazapán y pasta de papel, más próximo a un Carnaval de Viareggio que a un Las Vegas de plástico.

Esta fidelidad al libro acaba sin embargo por castigar el peculiar «estilo Benigni», que debe mostrarse más formal y conformista bajo la chaqueta floreada de un muñeco buenazo, un golfillo inofensivo que debe caer bien a los niños y, sobre todo, a sus padres y, en consecuencia, debe reprimir el lado dionisiaco del personaje (el del muñeco y el del artista), tiene que borrar la máscara de «diablillo» hiperactivo, logorreico e incontenible, una especie de «Fausto juglaresco, lleno de chistes y golpes propios de la comedia del arte». ⁹ Sale decepcionado quien recuerde a un Benigni que, al grito de «la rata, la rata, la rata» se mete bajo las faldas de Raffaella Carrà, retuerce los genitales de Pippo Baudo y besa a Enzo Biagi. Tampoco ha gustado a muchos la voz de falsete, atontada y un poco insignificante que adopta el actor. Sin embargo, otras opiniones son diametralmente opuestas, como la de Tullio Kezich que habla de «dicción amorosamente destacable, que no hace perder ni una sílaba y permite saborear el léxico del libro con ese toque de toscaneidad [...] Benigni, que recita a Collodi antes de ser un gran intérprete, aparece como una especie de filólogo, y tiene la misma seriedad del Benigni que recita a Dante». ¹⁰

Benigni no persigue una actualidad banal y costumbrista, sino que recoge la actualidad «superior» de Collodi que, como Dante y Shakespeare, no precisa de banalizaciones, empobrecimientos, compadreo ni guiños de complicidad. Quien quiera entender que entienda. Al principio el muñeco exclama tres veces:

«¡Qué país más feo!». El país de los Juguetes se parece a la Italia virtual de la televisión que atrapa a los niños y los induce a imaginar que serán futbolistas los chicos y modelos las chicas. El Campo de los Milagros es el «matadero» de las finanzas que esquila a los pequeños ahorradores e inversores que sueñan con multiplicar euros. Los jueces condenan a un Pinocho inocente y estafado mientras chupan los caramelos que han robado a Lucecita; frente a ellos Benigni parece querer rescribir cinematográficamente el «Elogio de Franti» que, en su momento, elogió Umberto Eco. Lucecita es el reflejo de los deseos de Pinocho, aquello que el muñeco quisiera llegar a ser: una criatura juguetona, libre y anárquica.

Con ojos de niño

El epílogo, que al igual que el prólogo supone una novedad respecto del libro, se acerca al espíritu libertario de Comencini y de Innocenti, distanciándose de la concepción decimonónica de la infancia, de la educación y la moral que traslucen las páginas del libro. Pinocho, ahora un niño formal, vestido como un tonto, va a la escuela seguido por su sombra que, sin embargo, en el umbral de la escuela donde espera el maestro, se vuelve para correr tras una mariposa, tras la fábula, la fantasía, la libertad. La sombra se va, es decir, se va el niño que ya no volverá a ser, y que, sin embargo, aún querría ser. Es un diablillo diferente, que no se resigna a normalizarse, homologarse, igualarse a los otros, tal como los otros quieren; la sombra es el

alma depositaria del anticonformismo y de la desobediencia, una criatura libre que, sin embargo, debe introducirse en la sociedad y asumir su amarga realidad.

No es realmente cierto que Pinocho esté tan «contento de haberse convertido en un niño formal». Así lo señala Benigni: «La primera grande y verdadera mentira la dice el Pinocho transformado al final del libro [...]. Es la única mentira de todo el libro». ¹¹ Por lo demás también lo sabía Collodi pues, como escribió Fernando Tempesti, «este final es un parche que nada tiene que ver con Pinocho». ¹² Benigni ha arrancado ese parche y deja entrever la carne viva de Pinocho. Tal como Benigni declaró en una entrevista en la que ofrecía, por así decirlo, instrucciones para el uso de su película: «Es preciso ir a ver el filme así, con los ojos puros de un niño, ansiosos de belleza y poesía. Hemos perdido el placer de ver el cine de esta manera, que es la más antigua y la más verdadera. Tanto preguntarnos qué hay detrás y no vemos lo que tenemos delante». ¹³ ■

*Artículo publicado en *LG Argomenti* (nº 1, año XXXIX, enero-marzo 2003). Agradecemos la autorización de la revista y del autor del artículo para su reproducción en *CLIJ*.

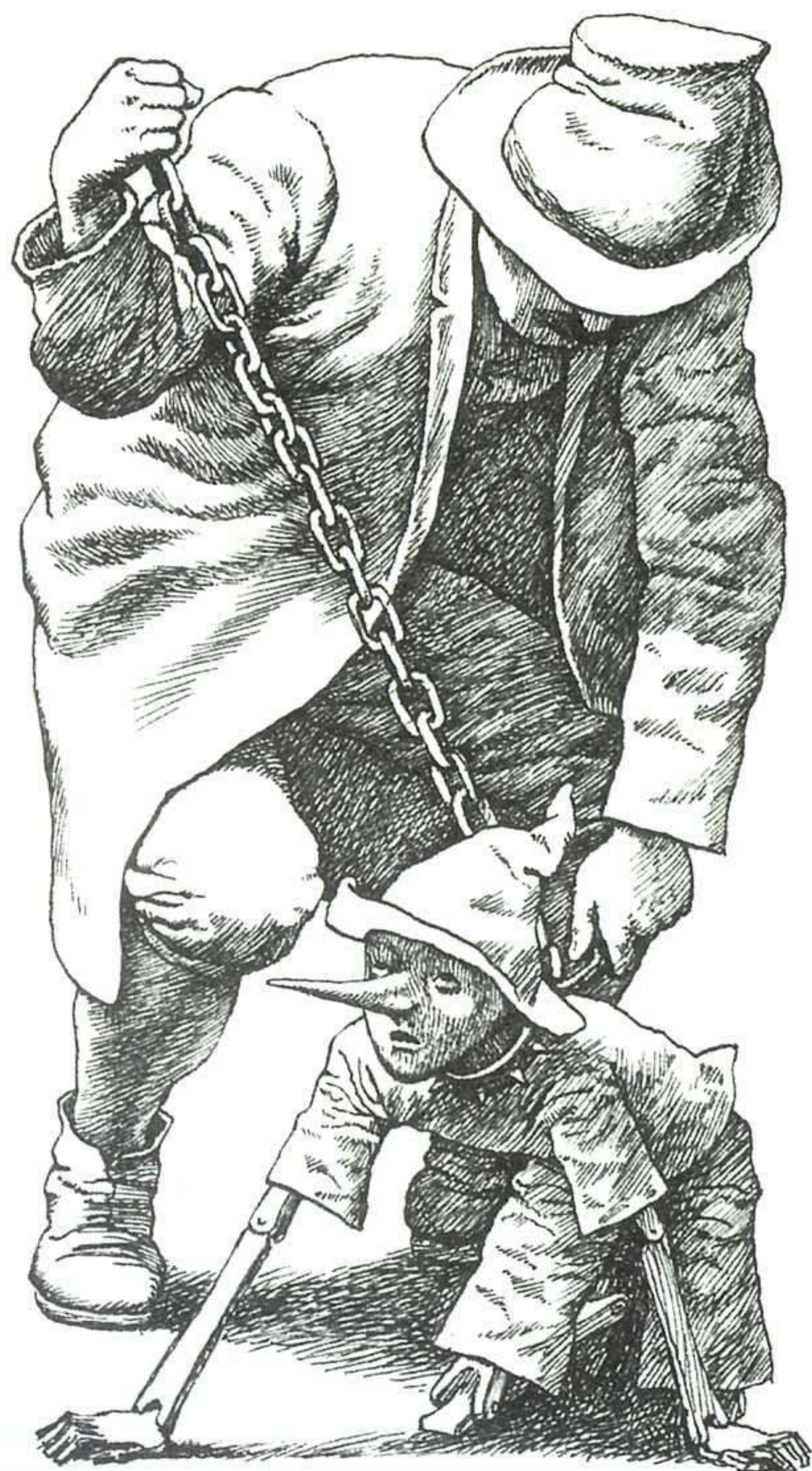
Notas

1. Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio*, Casal Ferrato: Piemme, 2002, pp. 306-309.
2. Mereghetti, P., *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2002*, Milán: Baldini & Castoldi, 2001, p. 1.588.
3. King, S., *Dance Macabre*, Roma-Nápoles: Teoria, 1992, p. 73.
4. Citati, P., «Pinocchio e le ombre di Benigni», en *La Repubblica*, 11-10-02.
5. *Io, un po' Pinocchio*, Roberto Benigni cuenta su película entre las páginas de la novela de Collodi, Giunti, Florencia, 2002, p. 95.
6. Detti, E., «Le immagini di un sogno fiabesco», en *Valore Scuola*, 15-11-02, pp. 27-29.
7. Denti, E., «La rivincita di Collodi, contro Disney», en «Tuttolibri», suplemento de *La Stampa*, 5-10-02.
8. Sesti, M., «Pinocchio, e la vita è ancora più bella», en *L'Espresso*, 10-1-02, p. 70.
9. Mereghetti, P., obra citada, p. 1.581, en la referencia a la película *Il piccolo diavolo*, dirigida e interpretada por Roberto Benigni.
10. Kezich, T., «Ma il burattino senza età è anche un grande filologo», en *Corriere della Sera*, 12-10-02.
11. Benigni, R., obra citada, p. 270.
12. Tempesti, F., *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, en Collodi, C., *Pinocchio*, Milán: Feltrinelli, 1972, p. 80.
13. Maltese, C., «Il mio Pinocchio», en *La Repubblica*, 19-10-02.

CARLO COLLODI

Pinocho en España

Selección bibliográfica



IASSEN GHIUSELEV, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, JUVENTUD, 2003.

- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Alianza, 1972. Il. Attilio Mussino.
- Pinocho*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974 y 1980. Il. Montserrat Torres.
- Las aventuras de Pinocho*, Valladolid: Fuente Dorada Ediciones, 1979. Il. Attilio Mussino.
- Las aventuras de Pinocho*, Valencia: Alfredo Ortells, 1980.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Bruguera, 1982.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Juventud, 1982. Il. J. Vinyals.
- Les aventures d'en Pinotxo*, Barcelona: Juventud, 1982. Ed. en catalán.
- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Anaya, 1983. Il. Enrico Mazzanti y Carlo Chiostri.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Toray, 1984.
- Pinocchio*, Gijón: GH, 1984. Ed. bilingüe asturiano/castellano.
- Pinocho*, Barcelona: Beascoa, 1985.
- Les aventures d'en Pinotxo*, Barcelona: La Galera, 1986. Ed. en catalán.
- As aventuras de Pinocchio*, Vigo: Xerais, 1987 y 1990. Il. Enrico Mazzanti y Carlo Chiostri.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Juventud, 1988.
- Pinotxo*, San Sebastián: Elkar, 1988. Ed. en euskera.
- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Altea, 1989. Il. Roberto Innocenti.
- Les aventures de Pinocho*, Gijón: Llibros del Peixe, 1991 (ed. en asturiano). Il. Enrico Mazzanti.
- Las aventuras de Pinocho: primeras andanzas del famoso muñeco*, Palma de Mallorca: J. J. De Olañeta, 1992.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Anaya, 1994.
- Las aventuras de Pinocho de Carlo Collodi, contadas de nuevo por Christine Nöstlinger*, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1994. Il. de Antonio Saura.
- Pinocho*, Vigo: Galaxia, 1994 (ed. en gallego).
- Pinocho*, Madrid: Anaya, 1995.
- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Alianza, 1999 y 2003.
- Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Gaviota, 1999.
- Las aventuras de Pinocho*, Barcelona: Juventud, 2000. Il. De Susanna Campillo. Existe ed. en catalán.



ATTILIO MUSSINO, LAS AVENTURAS DE PINOCHO, FUENTE DORADA, 1979.



FEDERICO FERNÁNDEZ ALONSO, AS AVENTURAS DE PINOCHO, XERAIS, 2002.

Pinotxo, San Sebastián: Ttarttalo, 2001. Ed. en euskera.
Pinocho, Madrid: Susaeta, 2001.
As aventuras de Pinocchio, Vigo: Xerais, 2002. Il. Federico Fernández Alonso.
Las aventuras de Pinocho, Barcelona: Juventud, 2003. Il. Iassen Ghiuselev. Existe ed. en catalán.
 Nöstlinger, Christine, *El nuevo Pinocho*, Valencia: Mestral Libros, 1988. Il. Nikolaus Heidelberg.

VISITE NUESTRA PÁGINA WEB

Favoritos

Historial

Buscar



www.revistaclij.com

- ▶ Consulte los sumarios de cada mes.
- ▶ Las ofertas de monográficos, números atrasados y tapas para encuadernar.
- ▶ Las tarifas de publicidad.
- ▶ Las condiciones de suscripción.