



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXX

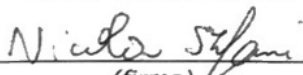
COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Lo storyboard e la cultura visuale italiana: illustrazione, fumetto e riviste
tra editoria fiorentina d'inizio Novecento e cinema del dopoguerra

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

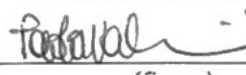
Dottorando

Dott. Nicola Stefani


(firma)

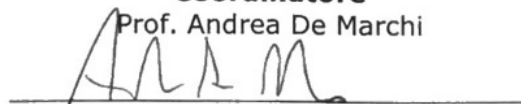
Tutore

Prof. Paola Valentini


(firma)

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi


(firma)

Anni 2014/2017

INDICE

Lo storyboard e la cultura visuale italiana: illustrazione, fumetto e riviste tra editoria fiorentina d'inizio Novecento e cinema del dopoguerra.

Introduzione

Lo storyboard tra cultura e tecnologia: una premessa	p. 5
1. <i>Storyboarding</i> : definizioni e metodo	p.12
2. <i>Storyboarding</i> : il corpus dei documenti	p.16
3. <i>Storyboarding</i> : lo stato dell'arte.....	p. 20
4. <i>Storyboarding</i> e pre-visualizzazione.....	p. 28
5. <i>Storyboarding</i> : l'invenzione di una tecnica.....	p. 32
6. <i>Storyboarding</i> e cultura visuale.....	p. 37

Capitolo primo

Storyboarding e fumetto

1. Il ruolo della Casa Editrice Nerbini nella diffusione delle forme di pre-visualizzazione.....	p. 49
1.1. Il caso del «Piccolo cinematografo»: vignette e <i>frame</i> cinematografico.....	p. 55
1.2. Analisi di <i>Charlot Dio delle acque</i>	p. 58
1.3. Il rapporto tra fumetto e storyboard in «Topolino».....	p. 68
1.4. I redazionali Nerbini: contenitori didattici dello storyboard.....	p. 82
1.5. <i>La notte insonne di Topolino</i> : il passaggio dal cinema al fumetto.....	p. 85

Capitolo secondo

Storyboarding e illustrazione

2. Il caso di <i>Pinocchio</i> (1911): le illustrazioni come storyboard <i>ante litteram</i> del film di Antamoro.....	p. 97
--	-------

- 2.1. Le “Pinocchiate”: il burattino nella cultura visuale..... p. 100
- 2.2. L’illustrazione pinocchiesca: Mazzanti, Chiostrì e Mussino.....p. 109
- 2.3. Il *concept* di Pinocchio: l’illustrazione come base
visuale del film.....p. 120
- 2.4. *La creazione di Pinocchio*. La sequenzialità delle illustrazioni come
storyboard prototipico.....p. 134

Capitolo terzo

Storyboarding e riviste di cinema

- 3. La diffusione dello storyboard nei rotocalchi cinematografici..... p. 149
 - 3.1. Il recupero della visualità dello storyboard.....p. 152
 - 3.2. Gli storyboard negli articoli di «Cinema».....p. 161
 - 3.3. «Bianco e Nero»: la diffusione dei documenti di lavorazione.....p. 170
 - 3.4. il caso di *Alfa tau!*: un modello italiano.....p. 176

Capitolo quarto

Storyboarding e animazione

- 4. Storyboard: dall’animazione a strumento per la pubblicità..... p.183
 - 4.1. L’uso promozionale dello storyboard.....p. 184
 - 4.2. I flani pubblicitari: contenitori della pre-visualizzazione.....p. 197
 - 4.3. Animazione e storyboard: la promozione di un linguaggio.....p. 202
 - 4.4.
 - 4.5. Lo storyboard nell’animazione pubblicitaria.....p. 212

Capitolo quinto

Storyboarding e fotoreportage

- 5. L’evoluzione dello storyboard in Francesco Rosi.....p. 220
 - 5.1. Un metodo peculiare di *storyboarding*p. 221
 - 5.2. Fotogiornalismo e storyboard: i modelli visuali.....p. 224

- 5.3. *La sfida*: la cronaca come base visuale del gangster film.....p. 238
- 5.4. Il crollo come immagine portante de *Le mani sulla città*.....p. 246
- 5.5. L’approdo alla forma storyboard in *Lucky Luciano*.....p. 253

Conclusioni

Forma ibrida e sequenzialità dello storyboard: la matrice visuale italiana.....p. 273

Appendici:

1. Documenti del Fondo Fumetti Nerbini e Biblioteca Nazionale di Firenze.....p. 279
2. Documenti dell’Archivio Storico Giunti Editore.....p. 303
3. Articoli sullo storyboarding e sull’animazione.....p. 323
4. Lo storyboard di *Alfa Tau!* di Francesco De Robertis..... p. 340
5. Documenti dell’Archivio Rosi del Museo Nazionale del Cinemap. 352

Bibliografia.....p. 460

Introduzione

Lo storyboard tra cultura e tecnologia: una premessa

Lo studio che viene presentato in questa tesi si basa sui quesiti e sulle osservazioni derivate dal grande interesse verso un oggetto che riguarda il processo di preparazione, in particolare di pre-produzione, dei prodotti audiovisivi: lo storyboard. L'obiettivo è quello di cercare prove, testimonianze che attestino un percorso coerente all'interno della produzione cinematografica italiana, dalle prime tracce nel cinema muto all'attestazione di una forma compiuta nel secondo dopoguerra, portando così una voce al dibattito sull'esistenza o meno di un'attività di *storyboarding* in campo cinematografico italiano. La teorizzazione ci permetterà di esporre le complessità dell'oggetto, di far apparire sotto una nuova luce il ruolo di un processo produttivo fortemente sottovalutato dalle ricerche accademiche facendo ulteriore chiarezza in un metodo di produzione molto circoscritto e in molti casi frainteso, soprattutto in Italia. Uno degli scopi di questo lavoro è portare alla luce i documenti poco conosciuti del cinema italiano e i loro rapporti con lo storyboard. L'aspirazione è quella di valorizzare l'importanza fondamentale dello storyboard come oggetto di studio, discernendo tra pratiche in uso nel contesto italiano e elementi universali che lo caratterizzano. La peculiarità del caso italiano, con i suoi fallimenti e i tentativi riusciti, permette la ricostruzione attraverso le tracce lasciate nei prodotti culturali e visuali dell'epoca. All'interno del vasto ambito della *visual culture*, si è deciso di affiancare, quindi, la prospettiva dell'archeologia dei media che, secondo Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, prevede la costruzione di una storia alternativa, dal carattere genealogico, rispetto alla visione teleologica del perfezionamento, privilegiando i fenomeni nascosti, dimenticati e fallimentari, rispetto all'affermazione della condizione mediale e culturale attuale:

On the basis of their discoveries, media archaeologists have begun to construct alternate histories of suppressed, neglected, and forgotten media that do not point teleologically to

the present media-cultural condition as their “perfection.” Dead ends, losers, and inventions that never made it into a material product have important stories to tell.¹

Il metodo di lavoro ha unito la ricerca negli archivi all’analisi di casi esemplari per fornire un approccio teorico inusuale per un tema poco conosciuto e poco esplorato in campo scientifico e accademico, sicuramente ignorato dal vasto pubblico in generale, ma piuttosto diffuso in ambito professionale nella pratica e nel mestiere. Lo sviluppo dello studio ha delimitato il campo di ricerca in un corpus che attesti i principali snodi e fenomeni dalle prime documentazioni dello storyboard fino alla formalizzazione in un metodo peculiare italiano nel secondo dopoguerra. Il caso italiano è sembrato un territorio del tutto inesplorato per quanto riguarda il tema dello storyboard e da questa considerazione sono nati l’interesse e le prime osservazioni e domande riguardanti questo oggetto di studio.

In questa tesi verranno analizzati i fenomeni presenti nella realtà italiana che concorrono alla formalizzazione del processo di *storyboarding* nel contesto cinematografico. Come si attesta la pratica di *storyboarding* in Italia? Ci sono segnali di un’influenza dei modi di produzioni americani nell’uso dello strumento? Il contesto culturale e visuale partecipa in modo attivo nell’affermazione della tecnica in ambito nazionale? Queste domande saranno sviluppate in cinque parti seguendo un percorso che esplorerà i diversi ambiti visuali (il fumetto, l’illustrazione, i rotocalchi, l’animazione, il fotoreportage) corrispondenti ai differenti capitoli. Verrà evidenziata l’influenza della visualità diffusa nella formulazione di una risposta italiana, partendo da casi legati a prototipi di storyboard, passando per i legami con i processi di pre-visualizzazione, fino ad arrivare alla formulazione di uno *storyboarding* autonomo e peculiare con il caso emblematico del lavoro grafico di Francesco Rosi nel secondo dopoguerra.

Nel primo capitolo, attraverso l’analisi dei fumetti della Casa Editrice Nerbini, si proverà la stretta relazione tra le pubblicazioni, legate alla proliferazione di un sapere

¹ «Sulla base delle loro scoperte, gli archeologi dei media hanno iniziato a costruire storie alternative di media repressi, trascurati e dimenticati che non puntano teleologicamente all'attuale condizione mediatico-culturale come alla loro "perfezione". I vicoli ciechi, i perdenti e le invenzioni che non sono mai diventati un prodotto materiale hanno storie importanti da raccontare». E. HUHTAMO, J. PARIKKA (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2011, p. 3.

relativo alle immagini, e lo sviluppo dello *storyboarding* cinematografico, non tralasciando l'inserimento della questione all'interno di una più ampia prospettiva di cultura visuale. L'importazione dei fumetti americani e le trasposizioni su carta dei film di Charlie Chaplin e di Walt Disney proveranno la stretta relazione tra intermedialità e storyboard.

Il secondo capitolo focalizzerà il caso dello storyboard prototipico delineato dalla convergenza tra illustrazione e cinema. Il caso della sinergia tra l'apparato illustrativo delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi e il conseguente adattamento al cinema del 1911 è emblematico per la formulazione di uno storyboard *ante litteram*. L'intermedialità del burattino è decisiva per mostrare le affinità, dal punto di vista della pre-visualizzazione, tra l'edizione illustrata pubblicata dall'editore Bemporad di Firenze ed il film di Giulio Antamoro dello stesso anno.

D'altra parte il mondo dell'editoria, non solo quella libraria ma anche quella dei periodici, è sempre stata un veicolo della diffusione dello storyboard come si vedrà nel terzo capitolo. Questo prenderà in esame l'esperienza delle riviste cinematografiche italiane negli anni Trenta dimostrando come il comparto iconografico permetta la divulgazione di un immaginario della pre-visualizzazione attraverso la diffusione dei materiali di lavorazione legati alla preparazione dei film. Le riviste cinematografiche, al pari dell'importazione dei fumetti americani, trasmettono un sapere legato allo storyboard che è parte dell'appropriazione di modelli d'oltreoceano. Inoltre, le riviste cinematografiche partecipano attivamente alla diffusione del materiale legato alla pianificazione visuale del film. «Cinema» e «Bianco e Nero», attraverso articoli di carattere critico e promozionale, rilevano segnali che porteranno ad un canone italiano per la tecnica di *storyboarding*, in risposta allo standard sviluppato nell'industria americana.

Il quarto capitolo vedrà il rapporto tra la promozione e la produzione di un *Pinocchio* d'animazione tramite l'uso dei disegni preparatori del film in flani e articoli pubblicitari. Si evidenzierà l'esito fallimentare dei primi tentativi di realizzazione di un lungometraggio animato sul burattino non arresterà lo sviluppo di una tecnica peculiare di *storyboarding* che anzi si consoliderà, sempre nel campo sperimentale dell'animazione e della pubblicità, a partire dagli anni Cinquanta.

Il quinto e ultimo capitolo si concentrerà sull'approdo definitivo a una formula consolidata di storyboard in una variante originale e italiana. Si dimostrerà come lo storyboard italiano si attesti nella produzione cinematografica negli anni conseguenti al dopoguerra per opera di autori isolati come Francesco Rosi, la cui esperienza attesta la consapevolezza dei modi di pre-visualizzazione traslati dal cinema industriale americano ed, inoltre, come l'immaginario culturale e condiviso del fotoreportage influenzi in modo sostanziale un metodo personale di approccio allo *storyboarding*. L'osservazione dei periodici del fotogiornalismo sarà utile per stabilire analogie e similitudini con lo storyboard utilizzato da Rosi.

Il percorso tracciato si ferma deliberatamente in un momento, gli anni Settanta del secolo scorso, nel quale i modi di produzione dei prodotti cinematografici, e in generale audiovisivi, sono in procinto di cambiare e dove anche i metodi di fruizione dello spettatore si modificano decisamente. Dal punto di vista del rapporto tra emittente e destinatario, si assiste a una svolta radicale che è il frutto di processi di negoziazione continui legati ai mutati contesti socio-culturali, in accordo con il pensiero di Francesco Casetti a proposito del patto comunicativo:

In general terms, we can consider communicative negotiation as the confrontation which takes place between those involved in a communicative exchange about what is said, how and why it is said, and so on, aiming at either suppressing possible differences or highlighting those differences and accepting them. In other words, the communicative negotiation is based on a confrontation whose purpose is to verify identities and differences; a confrontation that implies a mutual recognition and that allows a space for agreement to be built up.²

Il panorama dei media subisce una svolta con il declino del dominio del cinema come fenomeno di massa in favore della diffusione della televisione. Anche nell'ambito della stampa si assiste alla progressiva scomparsa di numerosi periodici a rotocalco e quelli sopravvissuti cambiano decisamente le logiche editoriali che si riflettono anche nell'offerta di un apparato iconografico modificato. Specialmente l'illustrazione

² «In termini assai generali, possiamo considerare la negoziazione comunicativa come quel confronto che i partecipanti a una comunicazione compiono a proposito di quanto dicono. In altre parole, alla base della negoziazione comunicativa c'è un confronto volto a stabilire identità e differenze; un confronto che implica comunque un mutuo riconoscimento e consente di costruire un terreno d'intesa». F. CASSETTI, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 22.

disegnata perde definitivamente il ruolo di veicolo di comunicazione per immagini in favore delle fotografie che, in virtù del perfezionamento delle tecniche di stampa, diventano preponderanti e qualitativamente superiori.

Considerando solamente l'industria cinematografica, i fenomeni legati allo *storyboarding* giungono negli anni Settanta ad un punto cruciale che si configura come l'inizio di un vero e proprio cambiamento nel panorama produttivo. A livello internazionale essa deve confrontarsi con lo sviluppo e la crescita esponenziale di produzioni altamente spettacolari che vedono una proliferazione di effetti speciali legati ai singoli film. Sul finire del decennio, grazie all'opera di registi come Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola, si sviluppa un nuovo modo di produzione che è stata denominato «cinema degli effetti»³, una formula che indica il ricorso a trucchi ed effetti speciali sempre più raffinati per elaborare un complesso spettacolo cinematografico. L'elaborazione di uno storyboard peculiare per questo modo di fare cinema, progressivamente sempre più complesso ed elaborato, è il risultato del lavoro decisivo nello sviluppo di tutta una serie di effetti speciali e di innovazioni in campo tecnico e linguistico che si inseriscono nei modi di lavorazione della triade dei registi. Il loro metodo di *storyboarding* è contrapposto a quello in uso nei modi di produzione del cinema hollywoodiano classico che viene definito «cameraman system»⁴. Nella produzione di questo periodo il rapporto tra regista e collaboratori si basa sulla condivisione di un sapere tecnologico minimale e selezionato, che si consolida all'interno dello *studio system* in modo più immediato rispetto a quello successivo del cinema degli effetti. Vedono la luce società specializzate (La Industrial Light and Magic di George Lucas nasce nel 1975), centri di studi, di elaborazione e di produzione di nuove tecnologie per la realizzazione di effetti speciali cinematografici. Si intravede all'orizzonte il passaggio decisivo dai trucchi artigianali a più raffinati effetti elettronici al computer. In un contesto di questo genere, l'uso dello storyboard diventa necessario

³ Il termine «cinema degli effetti» è una formulazione di Tom Gunning in riferimento all'opera di Spielberg, Lucas e Coppola, e viene usato da Chris Pallant e Steven Price come concetto guida all'illustrazione dei differenti metodi di lavorazione della triade di registi: Cfr. C. PALLANT, S. PRICE, *Constructing the Spielberg-Lucas-Coppola Cinema of Effects*, in Id. *Storyboarding. A Critical History*, London, Palgrave-MacMillan, 2015, pp. 128-150.

⁴ Pallant e Price (ivi, p. 128) usano questo termine in riferimento ai modi di produzione dei registi e dei direttori della fotografia nel cinema americano classico, descritti in: J. STAIGER, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in ID. D. BORDWELL and K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985, p. 116.

al fine di realizzare minuziosamente le sequenze elaborate in fase di riprese, tramite la pianificazione nel disegno delle inquadrature che devono essere create contemporaneamente alla realizzazione di effetti speciali.

In Italia lo status dello *storyboarding* seguirà una parabola differente, a causa del cambiamento in atto in quegli anni nell'industria cinematografica. Tuttavia il cinema italiano, almeno fino agli anni Settanta, sarà incapace di incanalare i saperi tecnologici legati allo *storyboarding* nella formazione di un professionismo del settore, provocando una frammentazione verso altri contesti di produzione. Infatti, lo storyboard si consolida come pratica soprattutto nella pubblicità e nell'animazione. Questi sono gli ambiti dove si verificano le sperimentazioni e le stabilizzazioni delle pratiche di pre-visualizzazione, come dimostrano i casi delle esperienze della Nerbini con le pubblicazioni legate all'animazione Disney e quelli che coinvolgono i tentativi di adattamento de *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. In questa direzione l'esperienza di Carosello, specialmente nelle produzioni dei cortometraggi di animazione, è stata fondamentale per stabilire una nuova sistematizzazione delle tecniche di pre-visualizzazione e fornirà il modello per la produzione della pubblicità per la televisione. Inoltre, negli anni Settanta lo scenario è destinato a cambiare radicalmente con la nascita delle reti private⁵. L'aumento degli introiti, dovuto alla presenza di sponsor all'interno degli spazi pubblicitari, porta alla realizzazione di un numero crescente di spot commerciali da trasmettere in diversi canali televisivi. La conseguenza è la nascita di nuove professioni altamente qualificate, rese necessarie dai tempi di produzione sempre più serrati. Tra queste occupa una posizione importante in Italia il *visualizer*⁶, una figura specializzata nel campo del disegno che deriva le proprie conoscenze da quelle del fumetto popolare e della grafica del periodo. Lo storyboard diventa una prassi delle agenzie pubblicitarie che nascono lontano dall'industria cinematografica italiana. Milano diventa il luogo dove sorgono gli studi che si occupano di pubblicità e dove vengono sperimentate nuove forme di visualizzazione. Il ricorso a *visualizers freelance* provenienti dalla grafica e dal fumetto è la conseguenza della velocità e del decentramento delle produzioni, insieme alla necessità di risparmiare sui costi.

⁵ È in questo periodo che finisce il monopolio della Rai, in favore della proliferazione di nuovi canali televisivi che nascono in ambito locale. La sentenza definitiva della Corte Costituzionale, la n. 202 del 26 luglio 1976, regolarizzerà la trasmissione di queste reti.

⁶ A. BALZOLA, R. PESCE, *Storyboard. Arte e tecnica tra lo script e il set*, Roma, Dino Audino Editore, 2009, p. 80.

Il panorama dell'industria cinematografica è destinato a cambiare nuovamente dagli anni Ottanta. L'aumento dei format e lo sviluppo dei serial televisivi provocano fenomeni di migrazione dalla pubblicità dei professionisti dello *storyboarding*. Paolo Morales, che è stato il primo *storyboard artist* a testimoniare l'uso dello strumento essendo stato chiamato per una produzione televisiva italiana, afferma: «ho lavorato diversi mesi durante la lavorazione de *Il segreto del Sahara* di Alberto Negrin. Storyboardai quasi tutte le puntate; ma, in Italia, nel 1984, quel modo di lavorare era un vero e proprio esperimento, e, per l'ingranaggio della produzione, lo storyboard era un corpo estraneo»⁷. In realtà le prime tracce di un uso dello strumento in Italia si verificano ben prima dell'aneddoto riportato da Morales, in campi differenti da quello della televisione come vedremo nei casi affrontati. Tuttavia, lo *storyboard artist* sottolinea l'entrata di una nuova professione nel contesto audiovisivo italiano che, è importante sottolinearlo, fa il suo esordio in una produzione televisiva, una *fiction* della Rai, parallelamente alla consolidazione in campo cinematografico. Quello che preme evidenziare è la difficoltà e la resistenza che lo storyboard incontra nell'affermazione nel contesto produttivo italiano e la contemporanea convergenza dei differenti media nel ricorso allo strumento.

In seguito, con l'avvento della tecnologia digitale, diventa necessario l'utilizzo di effetti speciali per la realizzazione di particolari sequenze e, di conseguenza, diventa indispensabile la pianificazione delle scene attraverso il ricorso allo storyboard. L'importazione dei saperi ad esso legati comporta anche la migrazione delle pratiche e dei ruoli della pre-visualizzazione. I registi pubblicitari, nel passaggio alla produzione cinematografica, rendono l'uso dello storyboard un'abitudine diffusa anche nell'ambito cine-televisivo. Il cambiamento culturale e tecnologico che avviene è destinato a cambiare molti presupposti storici e sociali, per questo motivo questa ricerca analizzerà i casi del panorama dello storyboard italiano in un'epoca precedente alla stabilizzazione nella pubblicità televisiva, ovvero prima della metà degli anni Settanta.

Nonostante il fondamentale ruolo che la tecnologie rivestono nelle pratiche e nelle abitudini di realizzazione contemporanee, si ritiene che un approccio tendente ad indagare i fenomeni intorno al dispositivo di storyboard, non debba tuttavia sottovalutare i fattori culturali.

⁷ P. MORALES, *Storyboard: Chi lo fa? Chi lo usa? Perché?*, «Script», nn. 16-17, 1998, p. 51.

Per capire come lo storyboard attraversi e incroci differenti ambiti mediali, ho ritenuto opportuno prima di tutto isolare l'oggetto di questo studio per osservare le sue qualità costituzionali. Mi preme quindi illustrare le definizioni legate all'oggetto storyboard, fare presenti le problematiche incontrate nell'approccio a un materiale così delicato e frammentario e dare una breve panoramica dello storyboard dalle origini ai legami con la pre-visualizzazione e la cultura visuale prima di esporre in modo più ampio il mio studio.

Storyboarding: definizioni e metodo

La prima problematica che è sorta nell'avvicinamento all'oggetto di studio è di natura terminologica: la ricerca di una definizione di "storyboard", che soddisfi i motivi e l'urgenza di una disamina dello strumento, è un requisito fondamentale per avviare una ricerca mirata a fornire *exempla* concreti a supporto della tesi. Il lettore che si avvicina al termine a questo punto si troverebbe di fronte ad una classificazione assegnata ad un oggetto ancora astratto: il dizionario Treccani, infatti, descrive lo storyboard come una «sequenza di immagini, per lo più bozzetti, e didascalie che descrivono in successione i cambiamenti importanti di scena e di azione nella progettazione di un film, di uno spettacolo televisivo o di uno spot»⁸. Siamo ancora in una fase di ricerca di una terminologia appropriata partendo dal concetto fondamentale, ma possiamo individuare alcune costanti che torneranno nel nostro studio. Il termine, entrato in uso nel vocabolario italiano, si concentra su alcune parole chiave: prima di tutto, si specifica che siamo in presenza di una "sequenza di immagini", per chiarire che non si tratta di un oggetto univoco, ma formato da più parti, che oltre a qualificarlo per la sua essenza quantitativa, lo rende capace di essere sezionato e scomposto per essere osservato e interpretato; il secondo elemento che emerge dalla definizione, è il focus sulla progettazione in specifici ambiti di produzione, il cinema, la televisione e la pubblicità. È nella natura dello storyboard essere un oggetto di studio flessibile che è presente trasversalmente in diversi ambiti professionali, che influenzano la propria percezione tecnologica e culturale. Specialmente in Italia, dove il percorso di

⁸ *Vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2017.

istituzionalizzazione della pratica di *storyboarding* vede una parabola disomogenea, contraddistinta da momentanee affermazioni in campo cinematografico, seguiti da periodi di oblio e migrazioni verso altri ambiti mediali. Non si è introdotto il termine *storyboarding* in maniera casuale, ma di proposito, perché aggiunge una diversa prospettiva e un decisivo scarto di significato. Per *storyboarding*, termine inglese in uso specialmente tra le professioni dell'audiovisivo, si intende il processo e la fase di preparazione all'interno del sistema produttivo, mentre il termine *storyboard* è usato per identificare l'oggetto stesso nella sua essenza materiale, lo strumento. Nel corso della presente tesi i due termini saranno adoperati pensando a questa distinzione di significato.

La posizione dello *storyboard* in Italia è molto lontana dai modi di istituzionalizzazione nel cinema internazionale. Per questo sarà molto utile, e quantomeno necessario, nell'approccio alla versione italiana del processo di *storyboarding*, operare opportune analogie e distinguo, allargando la nostra inchiesta, facendo riferimenti ai paralleli fenomeni in atto negli Stati Uniti. L'attenzione è stata tuttavia focalizzata sul caso italiano che, nelle difficoltà di stabilire un approccio comune, rimane significativo per stabilire un canone diversificato da quello stabilito negli Stati Uniti. L'esame delle riviste, dei fumetti, dei rotocalchi cinematografici, vede anche l'importazione di tutto un sapere tecnologico legato alle tecniche di *storyboarding*.

Una seconda problematica riguarda l'approccio da utilizzare per questa materia che risulta poco analizzata e esplorata. La metodologia scelta è quello della *visual culture*, perché, come si vedrà, si ritiene che questo metodo sia capace di riportare la vastità dei fenomeni intorno allo *storyboard*. I prodotti della cultura visuale partecipano in modo diretto e indiretto all'elaborazione di una forma peculiare di *storyboard* italiano, in particolare nei casi di intermedialità tra cinema e altri mezzi di comunicazione. All'adozione di questo punto di vista, viene affiancato un approccio all'archeologia dei media che prevede, infatti, la interrelazione e la dialettica tra le manifestazioni della cultura come elemento centrale nel percorso di studio degli oggetti sepolti dalla patina del tempo:

Media archaeology rummages textual, visual, and auditory archives as well as collections of artifacts, emphasizing both the discursive and the material manifestations of culture. Its explorations move fluidly between disciplines, although it does not have a permanent home

within any of them. Such “nomadicism,” rather than being a hindrance, may in fact match its goals and working methods, allowing it to roam across the landscape of the humanities and social sciences and occasionally to leap into the arts.⁹

Nel presente lavoro si dimostrerà come i fenomeni legati al fumetto, all’illustrazione, all’animazione, alla fotografia e alle riviste di rotocalco, siano tra i principali riferimenti visuali per lo sviluppo di un metodo di *storyboarding* peculiare, influenzato in modo decisivo dall’industria culturale italiana. Lo storyboard assume così un interesse analogo al paratesto cinematografico nell’accezione teorizzata da Raffaele De Berti, secondo il quale questi oggetti vanno analizzati «oltre l’interpretazione del singolo film e oltre le chiavi di lettura proposte nel testo, o anche del cinema nel suo complesso, per entrare in relazione con la società e la cultura di un’epoca, con i suoi vari sistemi di rappresentazione, i suoi stili di vita e le sue norme sociali»¹⁰.

Dal punto di vista formale, l’elemento della sequenzialità si è rivelato una condizione necessaria per identificare somiglianze e analogie con lo storyboard. La struttura del dispositivo di *storyboarding* si delinea attraverso la formulazione di un linguaggio dove la sequenzialità è la matrice visuale. Si tratta di una struttura simile a una gabbia o una griglia, che presenta molte analogie a quella del fumetto, dove i disegni analizzati presentano una giustapposizione di immagini che definisce i vari momenti dell’azione o della scena da visualizzare. La sequenzialità diventa l’elemento costitutivo per cogliere un nuovo modo di pensare e realizzare le immagini in movimento.

Dal punto di vista culturale, il linguaggio utilizzato principalmente in funzione preparatoria nel processo di produzione cinematografica, deriva dal costante dialogo con la moderna concezione di visualità diffusa dall’industria dell’intrattenimento che si delinea a cavallo dell’Ottocento e del Novecento. I numerosi casi presi in analisi hanno confermato che il legame con le forme di narrazione seriale e sequenziale dell’illustrazione, del fumetto e del fotogiornalismo è decisivo nella divulgazione del

⁹ «L’archeologia dei media fruga gli archivi testuali, visivi e uditivi e collezioni di artefatti, enfatizzando sia le manifestazioni discorsive che materiali della cultura. Le sue esplorazioni si muovono fluidamente tra le discipline, anche se non ha una casa permanente all’interno di nessuna di esse. Tale “nomadismo”, piuttosto che essere un ostacolo, può in effetti corrispondere ai suoi obiettivi e ai suoi metodi di lavoro, permettendogli di vagare attraverso il paesaggio delle scienze umane e sociali e, occasionalmente, di lanciarsi nelle arti». HUTHAMO, PARIKKA, *Media Archaeology*, cit., p. 3.

¹⁰ R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

sapere tecnologico e visivo dello *storyboarding*. La sequenzialità delle immagini converge nell'industria culturale come fenomeno della proliferazione di periodici illustrati, di riviste a rotocalco, insieme alla moderna affermazione della forma fotografica e cinematografica. In questa prospettiva il nuovo linguaggio dello *storyboarding* sistematizza il sapere tecnologico derivante dalla fotografia e dal cinema, traslandolo, però, dalle forme di narrazione sequenziali come il fumetto e l'illustrazione.

Specialmente in Italia, a causa della mancanza di un'istituzionalizzazione delle pratiche di pre-visualizzazione in ambito cinematografico, si verifica una convergenza con i fenomeni della cultura visuale. La frammentazione dei saperi e delle conoscenze vengono traslati e inglobati nelle pratiche in uso in contesti differenti da quello del cinema. L'idea della sequenzialità delle immagini si diffonde principalmente come temperie culturale, per poi riflettersi nei modi di realizzazione di alcuni registi che risentono di una educazione improntata nella circolazione delle arti e della cultura visuale. Il contesto culturale dal quale si sviluppa un metodo peculiare di affrontare lo *storyboarding*, diventa il luogo ideale dove ricostruire il processo di visualizzazione delle immagini in movimento.

In questa fase iniziale occorre tuttavia motivare le ragioni di un metodo, spiegando l'approccio utilizzato, quali sono stati i criteri utilizzati e le motivazioni che hanno portato alla scelta degli *exempla* analizzati e circoscrivere i limiti del nostro studio, sia in termini degli oggetti sia del campo territoriale. L'osservazione delle dinamiche che si verificano nella pratica dello *storyboarding* italiano partono dalla sua produzione al suo uso in contesti differenti. Vedremo come lo storyboard sia frutto dell'opera di una moltitudine eterogenea di attori nel campo produttivo e culturale, oltre la definizione di una specializzazione professionale, fino ad arrivare a una formula peculiare di *storyboarding* all'italiana, che si manifesta in forme ibride. Infatti, la caratteristica dell'approccio italiano alle tecniche di pre-visualizzazione è la forte vicinanza con gli aspetti tecnici dei collaboratori sul set, producendo un modo di visualizzazione che, negli esempi che saranno presi in esame, associa gli strumenti usati per le scene, come le planimetrie e i bozzetti scenografici, alle tecniche sequenziali tipiche dello storyboard.

In sintesi, dall'analisi dell'oggetto a quella delle reti di interazioni culturali e intermediali, si affronteranno le varie implicazioni di una pratica complessa, allo scopo

di definire le sue delimitazioni e le definizioni all'interno del contesto italiano. Ma prima di tutto, bisogna delimitare e definire il nostro corpus, ovvero la raccolta di documenti, l'insieme dei fenomeni visuali legati allo storyboard che costituisce allo stesso tempo il punto di partenza della nostra ricerca, l'oggetto centrale della nostra analisi e il filo conduttore di questo studio.

Storyboarding: il corpus dei documenti

La ricerca preliminare, da cui sono scaturiti i risultati presentati in questo studio, è stata avviata partendo dalla mia tesi di laurea magistrale del 2014, dal titolo: *L'evoluzione grafica di Fellini, dal «Marc'Aurelio» a Lo sceicco bianco (1939-1952)*. L'obiettivo di quel lavoro è stato la ricostruzione dei modi di lavorazione di Federico Fellini che prevedono, in fase di visualizzazione, l'utilizzo di brevi schizzi e piccoli disegni che anticipano la definizione dei personaggi e delle scene dei propri film. Da questa esperienza focalizzata su un singolo autore, l'interesse si è spostato allo studio, su scala nazionale, dei metodi di pre-visualizzazione e di *storyboarding* dei registi italiani. Tuttavia, nel cinema italiano l'uso dello storyboard non è così frequente come nel cinema americano dagli anni Trenta ad oggi. In compenso molti registi, compensano questa lacuna nella fase di *storyboarding*, con un profondo legame con le arti figurative e la cultura visuale. Un esempio è la profonda influenza della pittura nelle scelte iconografiche di registi come Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini¹¹.

Per quanto riguarda il caso di Federico Fellini, l'impossibilità di accedere ai fondi che presentano i propri materiali grafici, soprattutto a causa della chiusura della Fondazione Fellini di Rimini, mi ha portato a spostare la prospettiva di ricerca verso la produzione del giovane regista come disegnatore satirico e fumettista per il «Marc'Aurelio», nel periodo tra l'inizio e la fine della seconda guerra mondiale, fino all'esordio al cinema, in solitaria, per *Lo sceicco bianco*. I risultati di quella ricerca

¹¹ Molti altri registi utilizzano il disegno in funzione di pre-visualizzazione, come è stato verificato nell'uso dei bozzetti di produzione e in altri casi sporadici. Per l'uso del disegno e del materiale grafico come ispirazione nel cinema italiano: cfr. A. M. MONTALDO, G. A. NAZZARO (a cura di), *Il disegno del cinema. Appunti, dipinti e fotografie di quattordici maestri del cinema italiano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.

hanno portato a definire un percorso peculiare del regista riminese, dove la fase di pre-visualizzazione e ideazione delle sequenze risente in maniera sostanziale dall'influsso della cultura visuale del periodo, in particolare nel passaggio intermediale tra fumetto e cinema.

La spinta che mi ha fatto intraprendere un progetto sul tema storyboard italiano è nata dalla consapevolezza che era possibile trasferire il metodo di ricerca attuato al lavoro grafico di Fellini su scala nazionale. Il primo nome che è stato preso in considerazione per una ricerca sulla definizione di una via italiana allo storyboard è stato Francesco Rosi. Presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino, nel fondo dedicato al suo nome, sono presenti i documenti che provano il percorso grafico che giunge alla formulazione di una peculiare e personale versione dello *storyboarding*.

Il problema della scarsa accessibilità degli archivi si è nuovamente presentato quando è arrivato il momento di estendere la ricerca ad altri autori del cinema italiano. Infatti, uno dei principali problemi che si sono presentati è stata la frammentarietà dei fondi che conservano gli storyboard. Al contrario di molte realtà archivistiche internazionale dove alcune raccolte dei documenti legati allo storyboard (penso alle collezioni degli studios hollywoodiani, come, la collezione MGM presso la Biblioteca Margaret Herrick dell'Academy of Motion Picture Arts and Science di Los Angeles o alla Cinémathèque Française di Parigi, che conserva una sezione *ad hoc* per gli storyboard), in Italia non esistono collezioni specifiche. Il materiale sopravvissuto è conservato nelle diverse cineteche, in musei dedicati al cinema, in fondi dedicati a singoli registi che tuttavia non riescono a fornire un quadro, se non esaustivo, almeno sufficiente a stabilire una abitudine peculiare nel ricorso allo strumento dello storyboard. In molti casi si tratta addirittura di archivi privati che hanno modalità di accesso molto più restrittive di quelli pubblici. Spesso molti disegni si presentano sciolti e pochi di questi sono raccolti in cartelle specifiche.

Inoltre gli storyboard spesso non sono disponibili in quanto scartati a fine produzione. Al contrario degli studi cinematografici e degli studi sui media che concentrano le loro analisi su oggetti ben definiti come possono essere i film e gli oggetti audiovisivi, l'approccio verso un oggetto ancora poco studiato e incasellato, dal carattere volatile e frammentario, come lo storyboard va a incontro così a difficoltà metodologiche. Sia le industrie cinematografiche che i contributi accademici su questo

oggetto non hanno potuto contare, tranne alcune eccezioni, su indicazioni qualificanti come le etichette storiche e identificative, fondamentali per la loro riconoscibilità e la loro contestualizzazione in una certa epoca. Gli storyboard invece sono considerati prodotti di scarto produttivi, rifiuti da smaltire dopo la fine della produzione, *in primis* dall'industria cinematografica. Per questo motivo non c'è stato, se non per rare eccezioni, una sistematica conservazione negli archivi delle produzioni. Anche i contributi accademici hanno spesso ignorato lo storyboard in favore dei film completati, considerando i primi solo parte della creazione del prodotto finale. D'altra parte è nella natura e nella funzione degli storyboard essere dimenticati dopo l'uso:

Were drawn on an ad hoc basis, and if they were created at all, they were frequently separated after shooting from the written records that were retained. Many of those that were produced failed to survive: partly because they were ephemeral documents that could be discarded after use, and partly because of the costs and other practical difficulties of archiving artwork as a routine measure.¹²

In aggiunta il materiale stesso dello storyboard è fragile per costituzione. Si tratta di oggetti cartacei che patiscono l'umidità, i continui maneggiamenti e soprattutto i segni di penna e matita a cui sono stati sottoposti. È da ricordare che si tratta sempre di materiale di lavorazione, e per questo sottoposto a manipolazione. Ogni volta che questi oggetti vengono consultati, si degradano ulteriormente, in particolare i documenti più antichi.

Riassumendo, se si prendono in considerazione i singoli documenti, molti dei materiali che un ricercatore potrebbe desiderare di consultare non sono disponibili perché non presenti in archivi specializzati, perché sono stati scartati dopo le riprese, perché non è possibile stabilirne l'esistenza o perché inaccessibili a causa della legislazione del diritto d'autore.

Inoltre, a differenza della sceneggiatura dove l'autore è quasi sempre precisato, per lo storyboard è difficile stabilire la paternità, e di conseguenza l'autorizzazione

¹² «[Gli storyboard] sono stati disegnati ad hoc e, se sono stati creati, sono stati spesso separati dopo le riprese da etichette scritte che sono state conservate. Molti di quelli che sono stati prodotti non sono riusciti a sopravvivere: in parte perché erano documenti effimeri che potevano essere scartati dopo l'uso, e in parte a causa dei costi e delle altre difficoltà pratiche di archiviazione del materiale artistico come routine». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., p. 2.

legata ad esso. E se le parti di una sceneggiatura possono essere citate facilmente, la riproduzione di uno storyboard, solo per motivi di consultazione, a causa dei costi e delle autorizzazioni associate ad esso, diventa un'operazione che non sempre viene completata efficacemente. Tutti questi fattori che limitano l'accesso hanno reso difficile la definizione precisa di un corpus coerente.

Per tutte le ragioni che sono state esposte, si può arrivare a concludere che, a causa del difficile reperimento degli storyboard, e della impossibilità nella maggior parte dei casi di assegnare precise etichette storiche, di valore, e di paternità, è necessario che uno studio su questo oggetto debba riportare esempi e pratiche particolari piuttosto che tentare di avventurarsi in una esaustiva e pienamente coerente storia della forma dello *storyboarding*. Il problema di metodo, allo stesso modo, deve essere risolto, con l'aiuto e l'appoggio di metodologie consolidate per altri oggetti di studio che presentano analogie e similitudini con lo storyboard.

L'indicazione sull'approccio da utilizzare per stabilire un canone rappresentativo per lo storyboard italiano è stato fornito dalla consultazione del fondo Rosi del Museo Nazionale del Cinema di Torino, uno dei più completi su un regista italiano. Nei documenti che attestano il processo di realizzazione e di pre-visualizzazione delle pellicole di Francesco Rosi sono frequenti i riferimenti visuali alle cronache presenti nella stampa quotidiana e nei periodici. Il regista napoletano è solito preparare per i suoi film delle documentazioni accurate di tipo fotografico, che anticipano le idee che poi trasferirà nella realizzazione dei suoi storyboard. Si tratta di veri e propri dossier fotografici, ritagli di giornale, sezioni di riviste che presentano le caratteristiche della sequenzialità delle immagini. Il metodo di Rosi è rappresentativo del legame stretto tra lo *storyboarding* e la cultura visuale, in un processo intermediale che dalla carta stampata arriva al cinema.

Da qui è nata la consapevolezza di affrontare l'oggetto storyboard nel suo rapporto con la cultura visuale nazionale, cioè il modo in cui si manifesta nei fenomeni dell'illustrazione, del fumetto, delle riviste cinematografiche e dei rotocalchi popolari. Si è ritenuto utile, ai fini della tesi, andare a ricercare i documenti che attestassero il rapporto intermediale tra le pratiche di *storyboarding* e i fenomeni legati alla cultura visuale. Contemporaneamente alla ricerca sulle collezioni del Museo Nazionale del Cinema, è stato necessario indagare il contesto culturale italiano durante la nascita e lo

sviluppo dello storyboard negli anni Trenta in ambito hollywoodiano, per risalire alle prime attestazioni nella trasmissione delle immagini nei periodici italiani. Le pubblicazioni della Casa Editrice Nerbini partecipano alla diffusione dell'immaginario americano con pubblicazioni che vedono il cinema come punto di riferimento. In particolare i fumetti Nerbini conservati presso la Biblioteca Marucelliana e presso la Biblioteca Nazionale di Firenze testimoniano il passaggio intermediale dalla carta allo schermo e viceversa¹³. I periodici cinematografici del periodo, allo stesso modo, presentano tra le proprie pagine, attraverso la diffusione delle immagini a rotocalco, i documenti visuali che attestano la trasmissione di conoscenze legate allo storyboard. I dati incoraggianti ricavati dai materiali trovati sulle riviste e i periodici negli anni Trenta, hanno spinto a indagare sugli aspetti dello *storyboarding* in uno dei primi tentativi di sinergia tra editoria e cinema, il *Pinocchio* del 1911 per la regia di Giulio Antamoro. L'analisi dei documenti conservati all'Archivio Storico Giunti Editore di Firenze¹⁴, hanno portato alla luce nuove prove che attestano la relazione feconda, soprattutto dal punto di vista dello storyboard e della pre-visualizzazione, tra il film muto e l'edizione dello stesso anno del libro di Collodi, pubblicata da Bemporad.

Storyboarding: lo stato dell'arte

Tra le problematiche incontrate nell'approccio al nostro oggetto di studio, bisogna evidenziare la grande rarità di testi teorici sulla pratica di *storyboarding*. I libri fondamentali che hanno guidato la formulazione di questa tesi sono essenzialmente *Visualizzare il film. Dallo storyboard all'inquadratura* (2006) di Steven D. Katz¹⁵,

¹³ Per una visione d'insieme del materiale conservato alla Biblioteca Marucelliana, si vedano i cataloghi del Fondo Fumetti Nerbini: R. MAINI, A. NOCENTINI, L. VECCHI ET ALT. (a cura di), *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, Firenze, Nerbini, 1994; A. CONTI, M. ZANGHERI (a cura di), *Nuove acquisizioni del fondo albi a fumetti Nerbini della Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Nerbini, 2002.

¹⁴ Per una panoramica sui materiali all'Archivio Storico Giunti si veda M. J. MINICUCCI, *Pinocchio spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Editoriale Giunti*, in *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno internazionale di studi del 8-9-10 novembre 1990, a cura di G. FLORES D'ARCAIS, , Pescia-Scandicci, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-la Nuova Italia 1994, pp. 135-151.

¹⁵ S. D. KATZ, *Film Directing Shot by Shot. Visualizing from Concept to Screen*, Studio City, Michel Wiese Productions, 1991. Tr. It. *Visualizzare il film. Volume I. Dallo storyboard alla composizione dell'inquadratura*, Roma, Dino Audino Editore, 2006.

Storyboard. Arte e Tecnica tra lo script e il set (2009), di Andrea Balzola e Riccardo Pesce e *Storyboarding. A Critical History* (2015), di Chris Pallant e Steven Price¹⁶.

Il libro di Katz si pone come una via di mezzo tra l'approccio critico e teorico e quello più pratico legato alla tecnica della visualizzazione. Questo termine indica già una differenza di metodo: se finora i testi citati focalizzano il tema dello storyboard, quello di Katz abbraccia l'argomento più ampio della pre-produzione, dal momento dello storyboard alle riprese, passando per la progettazione di ogni singolo dettaglio delle inquadrature, delle scene e delle sequenze. Lo storyboard si inserisce in un quadro dove è solamente un anello della produzione filmica, al pari della concezione della scenografia dei bozzetti costumistici. Il concetto chiave che unisce questi elementi del processo filmico è quello di "visualizzazione":

La visualizzazione deve comprendere la realizzazione pratica di immagini in un mezzo espressivo tangibile perché è necessario rendere visibili le idee prima che vengano messe di fronte alla macchina da presa. [...] La visualizzazione è solo una fase del processo filmico. Un film non può essere progettato solo su carta, sia che si tratta di sceneggiatura che dello storyboard.¹⁷

Katz affronta il suo discorso tecnico-teorico con l'aiuto di documenti che attestano il processo filmico, molto importanti perché rappresentano dei casi emblematici della pre-visualizzazione e dello storyboard in particolare. Sono presenti, infatti, documenti di lavorazione di *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles, *Il laureato* (*The Graduate*, 1967) di Mike Nichols, *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963) di Alfred Hitchcock e *L'impero del sole* (*The Empire of the Sun*, 1987) di Steven Spielberg.

Il volume di Balzola e di Pesce, invece, si configura come un caso più unico che raro, perché rappresenta l'unico volume storico che affronta il tema dello storyboard italiano. Il libro si divide in due sezioni. La prima parte introduce lo storyboard con una breve descrizione storica e una genealogia dei principali sviluppi della tecnica. Una seconda parte, più imponente, affronta direttamente la tecnologia elaborando tutta una serie di funzioni legate allo strumento:

¹⁶ PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit.

¹⁷ KATZ, *Visualizzare il film*, cit., pp. 12-13.

Lo storyboard agisce come attivazione degli elementi delineati in sceneggiatura, ordinandoli in una sequenza di immagini. La sua funzione è di sviluppare informazioni intuitive, soluzioni spontanee, che non possono essere approfondite adeguatamente con la sola scrittura tecnica. [...] In alcuni casi lo storyboard può rivelarsi più efficace del testo perché visualizza con immediatezza lo stile, l'atmosfera e il ritmo visivi.¹⁸

Tra le funzioni teorizzate c'è quella comunicativa. Secondo Balzola e Pesce, la comunicazione, cioè la capacità di trasmettere informazioni utili ai collaboratori durante la lavorazione di un film, rientra nella funzione di coordinamento che viene attivata quando la pre-visualizzazione diventa la guida e la mappa di riferimento del team creativo e artistico¹⁹. La responsabilità del regista nel processo di ideazione delle immagini, assolve una delle principali funzioni dello *storyboarding*, quella autoriale²⁰, nel momento in cui il singolo regista cerca, attraverso i propri disegni e nella fase embrionale del lavoro, di appuntare graficamente un'ispirazione, di visualizzare le proprie idee. Al contrario di uno *storyboard artist* professionista, che possiede le abilità tecniche e artistiche per trasmettere adeguatamente l'atmosfera, l'illuminazione e altri elementi utili alla visualizzazione, il regista esegue i propri disegni in modo più semplice per stabilire immediatamente le impostazioni di base, come la disposizione della macchina da presa e degli attori sul set. I concetti di Balzola e Pesce torneranno utili quando si dovrà motivare le scelte dei registi italiani nel ricorso allo storyboard e il loro rapporto con i collaboratori.

Per quanto riguarda il libro di Pallant e Price si tratta del più decisivo contributo allo studio dello storyboard in campo critico e teorico. Questo libro ambisce a stabilire un paradigma essenziale per tutti quelli che si avvicinano all'oggetto di studio, stabilendo delle tappe storiche che corrispondono agli snodi cruciali dello sviluppo della tecnica di *storyboarding*. Il libro fa parte di una serie di studi sulla sceneggiatura, quindi assume una metodologia differente dalla mia ricerca, ma allo stesso modo si concentra anche sull'aspetto visuale dello storyboard:

¹⁸ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit. p. 114.

¹⁹ Ivi, p. 115.

²⁰ Ivi, p. 114.

One might think the two practices are almost diametrically opposed. A screenplay tells a story in verbal form; a storyboard is visual. Screenwriting has existed, in some form, at least since the emergence of narrative films around 1903, whereas it is commonly held that storyboarding began in advertising and in animation, notably with the Walt Disney studio's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), becoming established in live-action narrative cinema only with preproduction on *Gone with the Wind* (1939).²¹

In realtà Pallant e Price affrontano la preistoria, la nascita e lo sviluppo fino ai giorni nostri della tecnica di *storyboarding*, abbracciando un ordine che è dettato da precise scelte di metodo, ma al contempo forniscono un'ampia e precisa parabola delle questioni che ruotano intorno allo *storyboarding*. Dal confronto fondamentale con le forme di narrazione sequenziale, come il fumetto, e con gli antenati della pre-visualizzazione delle origini del cinema, gli autori giungono alla prospettiva futura del digitale applicato allo strumento dello storyboard, passando per i momenti cruciali in cui i canoni della tecnica vengono stabiliti. Nel corso della tesi saranno presenti rimandi contestuali e motivati al loro libro.

Oltre a questa triade di testi, sono stati pochi i contributi capaci di portare nuove teorizzazioni sullo storyboard utili alla causa del presente studio. La difficoltà di reperimento è dovuta parzialmente a una situazione editoriale che ha portato alla diffusione di manuali pratici sul mestiere dello *storyboard artist*. Come i libri relativi alla formazione degli sceneggiatori sono il risultato di una domanda crescente di aspiranti scrittori per il cinema, allo stesso modo molti dei libri più diffusi nelle librerie sullo storyboard sono dei volumi pratici che insegnano le linee guida di un mestiere nel campo dell'audiovisivo. Tale approccio editoriale diffonde una visione dello storyboard come una professione che può essere appresa dal lettore, con intenti principalmente di scopo occupazionale nel settore audiovisivo. Tra gli esempi internazionali che fanno parte di questo fenomeno vanno citati: la seconda edizione di *The Art of the Storyboard. A Filmmaker's Introduction* (2007) di John Hart.²², *Exploring Storyboarding* (2005) di

²¹ «Si potrebbe pensare che le due pratiche siano quasi diametralmente opposte. Una sceneggiatura racconta una storia in forma verbale; uno storyboard è visivo. Lo screenwriting è esistito, in qualche forma, almeno dalla nascita dei film narrativi attorno al 1903, mentre si è comunemente sostenuto che lo storyboard abbia cominciato nella pubblicità e nell'animazione, in particolare con *Biancaneve e i sette nani* di Walt Disney (1937) e nel cinema narrativo live-action solo con la pre-produzione di *Via col vento* (1939)». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit. p. 1.

²² J. HART, *The Art of the Storyboard, 2nd edition. A Filmmaker's Introduction*, Boston, Focal Press, 2007.

Wendy Tumminello²³, e *Storyboards Motion in Art* di Mark Simon (2007)²⁴. I libri di Tumminello, e Simon non sono importanti solo per il lato didattico e pratico, ma anche per la presenza di una carrellata di immagini di repertorio dei film presi in esame. Il libro di Hart, invece, si distingue per due fattori: le immagini nel volume sono tutte attribuibili all'autore stesso, quindi non servono a scopi archivistici o per ricostruire la storia dello storyboard, essendo stati pensati dal disegnatore per illustrare aspetti particolari del mestiere. In più, nell'introduzione, a cura dello stesso Hart, vengono introdotti dei riferimenti storici e teorici, seppur timidi, alla nascita dello storyboard nel'ambito del pre-cinema e della cultura visuale dell'epoca. Per questo motivo si configura come un volume utile per articolare alcuni concetti legati alla presente tesi, che si concentra sui fenomeni della *visual culture*.

Esistono, nel panorama editoriale, alcuni testi del tutto simili a quelli citati sopra, che si caratterizzano per il fatto che sono scritti da veri e propri professionisti del settore nazionale italiano. Questi sono i casi dei libri di Paolo Morales, *Narrare con le immagini* (2006)²⁵ e di Giuseppe Cristiano, *The Storyboard Artist: A Guide to Freelancing in Film, TV, and Advertising* (2012)²⁶. Si tratta di libri molto interessanti che, oltre a fornire una prova dell'esistenza di una professione e di un insegnamento anche in Italia, forniscono il punto di vista del mestiere, attraverso le illustrazioni originali dell'autore che si presenta, come il caso di Cristiano, come uno *storyboard artist* professionista.

Esistono altri testi, al contrario, prettamente accademici che elaborano un punto di vista critico e teorico encomiabile ma, allo stesso modo dei manuali pratici, si sono rivelati, da una parte utili per formulare un approccio significativo e scientifico allo storyboard, dall'altra il loro utilizzo si è rivelato totalmente differente dalla prospettiva utilizzata nel presente studio. In particolare due contributi propriamente accademici si occupano di un argomento simile a quello che ci riguarda: una tesi di dottorato in antropologia da parte di Corinne Boucher (2001) presso l'Université Paris VII - Denis Diderot, che poi è stata pubblicata²⁷, ed una seconda tesi di dottorato, questa volta in

²³ W. TUMMINELLO, *Exploring Storyboarding*, Stamford, Cengage Learning, 2005.

²⁴ M. SIMON, *Storyboards. Motion in Art*, Amsterdam, Elsevier Focal Press, 2007.

²⁵ P. MORALES, *Narrare con le immagini*, Roma, Dino Audino Editore, 2006.

²⁶ G. CRISTIANO, *The Storyboard Artist: A Guide to Freelancing in Film, TV, and Advertising* (2012), Studio City, Michael Wiese Productions, 2012.

²⁷ C. BOUCHER, *L'univers dessin  des storyboarders*, Paris7 - Denis Diderot, Edition Etnologie(s) en herbe, novembre 2001.

studi audiovisuali, di Diane Russell (2011)²⁸ presso l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Il primo è uno studio approfondito del mondo dello storyboard che affronta la professione in generale, ma si concentra sui professionisti della pubblicità, un ambito al quale siamo interessati in misura minore. Il secondo studio è certamente più affine al nostro lavoro perché concerne uno studio quantitativo e comparativo tra gli storyboard cinematografici di Francia e Stati Uniti. Anche se l'approccio metodologico risulta diverso da quello usato per questa tesi, lo studio di Russell è stato importante per stabilire canoni e costanti nel maneggiare uno strumento delicato come lo storyboard.

Particolarmente utile a capire i funzionamenti del processo di ricostruzione filmico è il contributo di Morgan Lefeuve, *Comprendre et interpréter un storyboard* (2004). Lo studio adotta una prospettiva genetica del testo filmico per analizzare lo storyboard disegnato da Fritz Lang per *Ministry of Fear* (1944) in ottica della genesi del film. Secondo Lefeuve, lo storyboard si presenta come un «ensemble de dessins formatés chargé de résoudre visuellement un problème de tournage complexe sur une scène particulière»²⁹. Lo storyboard consente quindi di elaborare una determinata sequenza attraverso l'uso del linguaggio delle immagini, ma non si limita ad essere uno strumento per anticipare le riprese. L'insieme dei fattori che partecipano alla realizzazione dello storyboard determinano la codifica di un catalogo di regole, comprendente il necessario sapere tecnologico, che permettono di raccontare attraverso l'uso di immagini.

Tra i contributi che attestano una capacità critica nell'approccio allo storyboard è di particolare interesse la seconda edizione di *From World to Image. Storyboarding and the Filmmaking Process* (2010) di Marcie Beigleter³⁰. Si tratta di un testo molto tecnico ma che tuttavia approfondisce alcuni aspetti dello *storyboarding* poco affrontati come il rapporto con la *color theory* o la struttura narrativa dei film. Il concetto interconnesso di narrazione e visualità è ribadito dalla definizione di Marcie Beigleter:

²⁸ D. RUSSELL, *Du storyboard au storyboardeur. Etude comparative d'une activité cinématographique en France et aux Etats-Unis*, Tesi di dottorato, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Ecole Doctorale Arts et Médias, Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, 28 settembre 2011.

²⁹ «Un insieme di disegni predisposti per risolvere visualmente un problema complesso di ripresa di una scena particolare», M. LEFEUVRE, *Comprendre et interpréter un storyboard*, Paris, Bibliothèque du film, 2004, p. 7.

³⁰ M. BEGLEITER, *From Word to Image: Storyboarding and the Filmmaking Process. 2nd Edition*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2010.

Just a screenplay is the script for the narrative of the story, the storyboard is the visual script. Storyboard allow the director time and space to translate the dialogue and action of screenplay into the language of imagery³¹.

I disegni dello storyboard partecipano quindi alla costruzione del film, permettendo al regista e ai suoi collaboratori di tradurre i dialoghi e l'azione descritti in sceneggiatura nel linguaggio delle immagini.

Il necessario confronto con la tecnica di *storyboarding* elaborata da Walt Disney nei suoi studios ha portato a consultare le pubblicazioni che presentano riproduzioni di alta qualità degli storyboard. Disney ha affidato a John Canemaker una serie di libri che celebrano l'opera di artisti e disegnatori che hanno lavorato per il sue produzioni. Il libro fondamentale per capire la nascita dello *storyboarding* nelle produzioni *Paper Dreams: The Art and Artists of Disney Storyboards* (1999)³². Si tratta di pubblicazioni ufficiali che forniscono prestigio ai documenti presentati, che il marchio Disney garantisce per la loro autenticità, rendendoli materiali disponibili al reperimento e al tempo stesso facili da analizzare. I già citati Pallant e Price avvertono però della pericolosità di un tale approccio. In primo luogo, la natura «autorizzata» della raccolta implica inevitabilmente che il commento critico sia in gran parte assente:

More technically, such books impose a retrospective narrative upon the production of the film, generally privileging a linear version of production development, which in practice is frequently less straightforward than might at first appear. For example, presenting just the storyboard sketches and not the full storyboard pages as they might appear in the studio's archive will cause the reader to lose a clear sense of the preproduction editorial process. Furthermore, the editorial work of cropping, framing, and rearranging images for publication is frequently obscured. As we shall see on many occasions in this book, the published forms of screenplays and storyboards have tended to differ in crucial respects from the material that was actually created in the making of a film.³³

³¹ «Se la sceneggiatura è lo *script* per la narrazione della storia, lo storyboard è lo *script* visuale. Gli storyboard permettono al regista il tempo e lo spazio per tradurre i dialoghi e l'azione della sceneggiatura nel linguaggio delle immagini». Ivi, p. 3.

³² J. CANEMAKER, *Paper Dreams: The Art and Artists of Disney Storyboards*, Hyperion, New York 1999.

³³ «Più tecnicamente, tali libri impongono una narrazione retrospettiva sulla produzione del film, generalmente privilegiando una versione lineare dello sviluppo della produzione, che nella pratica è spesso meno diretta di quanto potrebbe apparire in un primo momento. Inoltre, il lavoro redazionale di

Ancora più rare dei film sono state le mostre dedicate allo storyboard. Ad esempio *Zwischen Film und Kunst: Storyboards di Hitchcock bis Spielberg*³⁴ è il titolo del catalogo pubblicato per accompagnare la mostra di Berlino tenutasi nel 2012. Il vantaggio di queste pubblicazioni legate a esibizioni temporanee è la raccolta di immagini che restituiscono, per qualità e risoluzione, i materiali di lavorazione di ogni singolo film e, specialmente, gli storyboard che ricevono la meritata visibilità, essendo documenti che rischiano di essere dimenticati negli archivi in mezzo alle altre carte. La parte più interessante del catalogo curato da Katharina Henkel, Kristina Jaspers, Peter Mänz, tuttavia, è la sezione saggistica dedicata all'illustrazione dei diversi aspetti dello storyboard. All'inizio del volume sono presenti sei saggi che affrontano alcuni temi che saranno cruciali per l'elaborazione della nostra tesi come il rapporto tra storyboard e fumetti, nel contributo di Andreas C. Knigge, e la relazione con le arti visive in generale, in quello di Lena Nievers. Si tratta di contributi che focalizzano l'attenzione su alcuni casi, come quelli legati al cinema tedesco, ma le elaborazioni presenti si qualificano come un punto di riferimento per un approccio critico e storico adeguato allo *storyboarding*.

Oltre ai citati volumi contribuiscono a creare una visione di insieme anche i contributi sul *production design*, che attestano la presenza dello *storyboard artist* in una più ampia gamma di professioni legate alla pre-visualizzazione filmica. In questo senso sono molto utili i contributi di Vincent LoBrutto: *By Design: Interviews With Film Production Designers* (1992)³⁵ e *The Filmmaker's Guide to Production Design* (2002)³⁶. Nell'introduzione al libro di interviste a direttori di produzione, LoBrutto sottolinea tra i compiti del *production designer*, anche quello dello *storyboarding*: «Production designer use sketches, illustrations, models, and complex production storyboards to plan every shot from microscopic to macroscopic detail»³⁷.

ritaglio, inquadratura e riorganizzazione delle immagini per la pubblicazione è spesso oscurato. Come vedremo in molte occasioni in questo libro, le forme pubblicate di sceneggiature e storyboards tendono a differire in aspetti cruciali dal materiale creato in un film». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., p. 22.

³⁴ K. HENKEL, K. JASPERS, P. MÄNZ (a cura di), *Zwischen Film und Kunst: Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*, Berlin, Kerber Christof Verlag 2012.

³⁵ V. LOBRUTTO, *By Design: Interviews With Film Production Designers*, Westport, Connecticut, Praeger, 1992.

³⁶ V. LOBRUTTO, *The Filmmaker's Guide to Production Design*, New York, Allworth Press, 2002.

³⁷ «Il *production designer* usa gli schizzi, le illustrazioni, i modelli e complessi storyboard di produzione per pianificare ogni

Inoltre LoBrutto sottolinea il decisivo apporto che un *production designer*, William Cameron Menzies, per il film *Via col vento* (1939), per lo sviluppo della tecnica di *storyboarding*: «Selznick recognized that Menzies did much more than design the sets, he created a blueprint for shooting the picture by storyboarding the entire film»³⁸.

Le affermazioni citate pongono il ricercatore davanti a cruciali domande poste davanti all'oggetto dello studio. Che differenza c'è tra uno storyboard e un disegno di produzione? Appartengono allo stesso materiale di studio? Sono quesiti importanti, non solo per specificare i compiti all'interno della professione del direttore di produzione, ma anche ai fini del nostro studio, per aggiungere una testimonianza utile a chiarire il problema terminologico dello storyboard.

Questo punto di vista ha portato a inquadrare il fenomeno dello *storyboarding* in un più complesso quadro come parte di un meccanismo della fase di pre-produzione e della pre-visualizzazione in generale.

Storyboarding e pre-visualizzazione

Abbiamo accennato in precedenza alla forma ibrida che lo storyboard assume, parallelamente alla formalizzazione autonoma, dovuta alla vicinanza con le altre tecniche di pre-produzione, Soprattutto in ambito italiano, dove non avviene immediatamente una sistematizzazione delle pratiche di pre-visualizzazione, si determina la diffusione di forme ibride che mescolano il *concept design* al processo di *storyboarding*. Il tema delle immagini e della parola scritta è al centro del dibattito sulla natura dello storyboard che si presenta come una forma di narrazione ibrida che mescola testo e visualità. Per capire in che modo le due spinte, quella verbale e quella visuale, siano alla base della formula dello storyboard è necessario risalire all'origine della consuetudine di visualizzazione del film ed esaminare il contesto, industriale e culturale, dove viene elaborata e sviluppata. Infatti, nel contesto culturale italiano si insinuano, in modo sotterraneo e quasi nascosto, alcune conoscenze tecniche cinematografiche

i ripresa dal microscopico al macroscopico dettaglio». LOBRUTTO, *By Design*, cit., p. XI.

³⁸ «Selznick ha riconosciuto che Menzies ha fatto molto di più che progettare i set, ha creato un modello per le riprese facendo lo storyboard dell'intero film». Ivi, p. XII.

attraverso la loro divulgazione all'interno delle illustrazioni, nei fumetti e nei periodici dell'epoca. In quest'ottica si cercherà di dimostrare come il caso italiano sia indicativo per stabilire i legami tra lo *storyboarding* e la visualità diffusa, in un contesto culturale e produttivo totalmente differente da quello americano, ma in grado di prefigurare i processi di pre-visualizzazione legati al cinema.

Anche dal punto di vista terminologico, il termine storyboard tarda a fare il suo ingresso nel linguaggio tecnico adottato dalle riviste cinematografiche italiane. Le formule che ricorrono nelle riviste degli anni Trenta, come “sceneggiatura illustrata”, o “disegnata”, assumono una rilevanza nella terminologia riservata alla descrizione delle pratiche di pre-visualizzazione, mentre il concetto di storyboard è ancora lontano dall'essere adoperato dai giornalisti e traduttori delle riviste cinematografiche italiane. La prova di una convergenza su questo termine è provata da un trafiletto³⁹ pubblicato sulla «Rivista del Cinematografo» nel 1942, a proposito del metodo di lavorazione del regista tedesco Karl Ritter. L'anonimo autore del breve articolo descrive la “sceneggiatura illustrata” apportata dal regista tedesco e la definisce come una vera e propria sistematizzazione di pratiche di pre-visualizzazione:

Della sceneggiatura illustrata da schizzi riproducenti la scena e la posizione degli attori al momento in cui si svolge una determinata azione, si è già molto parlato. Quasi sempre però le cose sono rimaste al punto di prima, e cioè, nessun regista ha pensato di adottare definitivamente il sistema. Ecco che ora, in occasione del film «Ghepeu», il regista Karl Ritter ritorna sull'argomento e traccia di proprio pugno una sceneggiatura costellata di appunti e di schizzi particolareggiati. Egli assicura che tutto ciò influisce enormemente non solo sul rendimento qualitativo del regista, ma anche sul bilancio della produzione.⁴⁰

Le riviste italiane sono all'oscuro delle innovazioni in campo della pre-visualizzazione, come si può presumere dal commento dell'autore dell'articolo. Negli Stati Uniti invece la formalizzazione dello storyboard è un fatto avvenuto circa dieci anni prima negli studios della Disney, all'interno della produzione cinematografica d'animazione. In aggiunta, a causa dei ritardi di programmazione per la precarietà della situazione politica nazionale e della guerra in corso, il panorama italiano dei periodici

³⁹ANONIMO, *Karl Ritter e la sceneggiatura illustrata*, in «La Rivista del Cinematografo», a. XV, n. 5, maggio 1942, p. 51.

⁴⁰ Ibidem.

cinematografici non conoscerà almeno fino alla fine del conflitto mondiale nemmeno la ricaduta delle tecniche di pre-visualizzazione nel cinema in *live action*.

Per rispecchiare nella terminologia i diversi momenti storici e i differenti ambiti artistici e tecnici vengono indicati con il termine “pre-visualizzazione” tutte le forme prototipiche di *storyboarding*, che precorrono la tecnica e la vedono svilupparsi nell’ambito della componente artistica della produzione cinematografica (il *production design*). Nello specifico, si ricorrerà al termine pre-visualizzazione per quegli elementi che coinvolgono le fase di ideazione visuale durante il momento della pre-produzione. Ancora più specificatamente, si useranno i termini storyboard/*storyboarding* per quei casi che vedono l’utilizzo della tecnica nel senso più pregnante del termine, dove il dispositivo è usato in maniera consapevole. Al fine di chiarire il problema tassonomico, si propone di seguito una panoramica delle tecniche di visualizzazione.

I processi di pre-visualizzazione, legati alla produzione industriale cinematografica, si inseriscono nella fase di raccordo tra l’idea, pensata e trascritta nella sceneggiatura, e la sua realizzazione nell’ambito delle riprese. Lo storyboard fa parte degli strumenti che permettono di visualizzare in anticipo le idee visuali che saranno adottate in fase di ripresa. La produzione cinematografica ricorre ai processi di pre-visualizzazione, denominati *concept art* in ambito anglosassone, allo scopo di creare delle regole da applicare convenzionalmente e che coinvolgono le tecniche del *production design*⁴¹. Lo scopo del design concettuale è quello di presentare elementi come tali, con le loro variazioni o dettagli. Il disegno dei costumi, per esempio, mostra per la maggior parte il personaggio nella sua interezza, su uno sfondo neutro, con luce neutrale⁴². Pertanto, a differenza dello storyboard, non mostra l’oggetto o il personaggio concepito nel suo ambiente (luogo, luce) e sotto il punto di vista della macchina da presa.

⁴¹ Per una panoramica dei principali strumenti di pre-visualizzazione, dal *concept* allo storyboard, si veda: KATZ, *Visualizzare il film*, cit. pp. 14-25.

⁴² I costumi sono generalmente visualizzati, per questioni di budget, semplicemente per gli attori principali che hanno il più spazio nel film e sono spesso inquadrati dalla cinepresa: «Usually [if the movie was graded as an “A” film] that would mean dresses for the leading lady, but it could mean changes for the leading man, and even complete head-to-toe design concepts for everyone who appeared before camera – depending on the scope, period of the show, available costumes for rent, etc». («Di solito [se il film è stato classificato come un film A] significa disegnare abiti per la protagonista, ma potrebbe significare abiti per il protagonista uomo e persino disegni concettuali di completi diretti a tutti coloro che appaiono davanti alla camera – in base allo scopo, al periodo storico dello spettacolo, ai costumi disponibili in affitto, ecc». R. E. LA MOTTE, *Costume design 101: The Business and Art of Creating Costumes for Film and Television*, Studio City, Michael Wise Productions, 2001, pp. 2-3.

Nell'insieme dei disegni preparatori, quando l'oggetto rappresenta l'ambiente scenografico, ci può essere un fraintendimento con lo strumento di storyboard. Dal punto di vista terminologico si presenta confusione tra i disegni di visualizzazione e gli schizzi che mirano a rappresentare l'insieme del set, ovvero le illustrazioni di produzione che forniscono la visione generale di una scena. In realtà la visualizzazione si distingue dalle illustrazioni della produzione e coinvolge l'insieme di disegni preparatori che sono chiamati *concept drawing* o *concept sketch*⁴³. Questi oggetti sono il risultato di un processo, chiamato *concept design*⁴⁴, che mira a ricreare le atmosfere degli ambienti. In Italia la tendenza è quella di raggruppare la tipologia dei disegni di visualizzazione e di produzione nella definizione globalizzante di bozzetto scenografico, mentre sono associabili a quest'ultimo termine solo gli oggetti grafici che riguardano le competenze tecniche dello scenografo (progetti architettonici e d'interni, planimetrie ecc.). Con il termine *concept design* s'intende stabilire un concetto più generico, più inclusivo e allo stesso tempo più centrato sul disegno e sulle sue peculiarità di illustrazione di un'idea guida. Si riferisce alla nozione di "concezione", sia nel senso di un particolare modo di visualizzare il progetto (il *design* rappresenta una concezione dello *script*, della storia, del personaggio) e della fase iniziale di una creazione (il film è in fase di pre-produzione). Il termine *concept* si riferisce anche al design industriale di un prodotto: sta a significare che gli elementi grafici sono una parte di un processo, non sono creati per essere autonomi. Questi disegni, siano essi di un costume, di un accessorio, di un veicolo, di un edificio, di un'intera strada visualizzata con una particolare luce, vengono creati per il film, quindi il disegnatore deve tenere conto dei vincoli delle riprese e della sceneggiatura: si tratta di un manufatto progettato nel contesto del film.

⁴³ «Concept drawings are impressions of the sets drawn with pencil, charcoal, or marker. Concept drawings put the visual ideas on paper. They then are shown to the director for approval». («I disegni concettuali sono le impressioni delle scene disegnate con matita, carboncino o pennarello. I disegni concettuali trasferiscono le idee visuali sulla carta. Esse vengono poi mostrate al regista per l'approvazione»). LOBRUTTO, *The Filmmaker's Guide to Production Design*, cit., p. 57.

⁴⁴ «Concept design is a process during which interesting ideas surface, are developed and are often discarded». («Il design concettuale è un processo durante il quale le idee valide vengono in superficie, sono sviluppate, e spesso scartate») M. COTTA VAZ, *The Art of Star Wars, Episode II – Attack of the Clones*, New York-Toronto, The Ballantine Publishing Group, 2002, p. 108.

Tra le tecniche di pre-visualizzazione che il processo industriale ha sviluppato nel corso della storia del cinema, il ricorso allo storyboard per pianificare le sequenze da girare risulta una delle soluzioni più adottate dalle produzioni cinematografiche.

Storyboarding: l'invenzione di una tecnica

In Italia lo *storyboarding* non si sviluppa in dinamiche produttive istituzionalizzate o nell'individuazione di figure artistiche ufficiali (lo *storyboard artist*) legate ad esse. Negli anni Trenta il cinema italiano è ancora lontano dalle esigenze industriali del cinema statunitense e la pratica dello storyboard fatica ad entrare nel processo produttivo. In ambito internazionale, secondo gli studi che sono emersi negli ultimi anni⁴⁵, lo *storyboarding* avvia una sistematizzazione delle proprie tecniche di pre-visualizzazione all'interno dell'industria cinematografica americana tra la fine degli anni Venti e gli inizi della decade successiva del secolo scorso.

Lo storyboard, si attesta nell'ambito dell'animazione dove vede istituzionalizzare le proprie tecniche all'interno della produzione cinematografica. Lo *storyboarding*, come processo, si sviluppa all'interno dei modi di produzione dei Disney Studios all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso⁴⁶. Walt Disney deve affrontare la crescente

⁴⁵ Per una prospettiva storica sullo *storyboarding* si vedano i già citati: PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit.; HENKEL, JASPERS, MÄNZ, *Zwischen Film und Kunst*, cit. Per una contestualizzazione italiana sul tema, si segnala il già citato: BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., pp. 77-92.

⁴⁶ Le citazioni di gran parte di questi lavori si riferiscono direttamente, o indirettamente, ad un passaggio dalla biografia di Walt Disney scritta da sua figlia Diane Disney Miller: «Before the picture was completed, Father flew to Washington to describe what he was doing and see if any last-minute changes were wanted. To make everything clear, he brought his story boards along. The kind of cartoon stories father tells can't be written down. You have to draw the plot; then those drawings are tacked up in sequence on panels called story boards. Father had originated and used similar devices in his early days, but his first real story boards were created for *The Three Little Pigs*. Artists sketched their ideas and Father tacked up the ones he liked. "This gag will go in here", he'd say. "We'll fill in here with another scene". Somebody sketched the fill-in scenes and in no time they had the sequence set up in pictorial film form. Story-board technique is used nowadays for live-action productions, and it's become standard procedure on television networks». («Prima che il film fosse completato, papà volò a Washington per descrivere quello che stava facendo e per vedere se si volessero cambiamenti dell'ultimo minuto. Per rendere tutto chiaro, portò con sé i suoi storyboard. Il genere di storie di cartoni animati raccontati da papà non può essere scritto. Devi disegnare la trama; poi quei disegni sono raccolti in sequenza su pannelli chiamati storyboard. Papà aveva utilizzato dispositivi simili fin dall'inizio, ma le sue prime vere e proprie tavole di storia sono state create per *I tre porcellini*. Gli artisti hanno disegnato le loro idee e papà ha raccolto quelli che gli piacevano. "Questa gag entrerà qui", avrebbe detto. "Riempiremo qui con un'altra scena". Qualcuno ha disegnato le scene di riempimento e in poco tempo hanno avuto la sequenza impostata nella forma pittorica. La tecnica di storyboard è oggi utilizzata per produzioni in live-action ed è diventata la

realizzazione di prodotti legati all'animazione, sia per quanto riguarda i cortometraggi che i film di lunga durata⁴⁷. Secondo John Canemaker, il legame con l'animazione è decisivo: «the storyboard, which began as an animation technique, has become an essential part of all film productions [...] The storyboard is a fairly recent cinematic device. At the Disney studio, where it was invented, it did not come into full use until around 1933»⁴⁸.

Tra i personaggi d'animazione Disney, Mickey Mouse, il più famoso, rimane legato all'apparizione in *Steamboat Willie* (1928)⁴⁹, impresso ormai nell'immaginario popolare attraverso la figura del piccolo eroe intento a governare un battello a vapore mentre fischieta un allegro motivetto. *Steamboat Willie* riveste una particolare importanza, non solo nell'immaginario di Mickey Mouse che vede la propria immagine cristallizzarsi nell'eroe in calzoncini corti, ma anche dal punto di vista della svolta tecnologica nei Disney Studios, perché si tratta del primo film realizzato da Walt Disney dove sonoro e immagini sono sincronizzati. Lo sviluppo della tecnologia del sonoro gioca un ruolo importante anche nell'affermazione del dispositivo di *storyboarding*, dove i codici del suono e dell'immagine sono sintetizzati attraverso la loro visualizzazione su carta.

John Canemaker, nel suo libro *Paper Dreams*⁵⁰, presenta tre pagine degli *story sketches* che illustrano le avventure di Mickey Mouse nel cortometraggio *Steamboat Willie*. Le vignette contengono i testi di Walt Disney. Troviamo molti elementi comuni allo storyboard cinematografico: i numeri progressivi delle inquadrature, della pagina, della sequenza, tre vignette per pagina, gli appunti per ogni vignetta. Christopher Finch, a proposito dell'affermazione dello standard stabilito dall'invenzione di Webb Smith,

procedura standard sulle reti televisive»). D. D. MILLER, *The Story of Walt Disney*, New York, Henry Holt and Company, 1957, p. 194.

⁴⁷ Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 45-62.

⁴⁸ «Lo storyboard, che inizia come una tecnica di animazione, è diventato una parte essenziale di tutte le produzioni cinematografiche [...] Lo storyboard è un dispositivo cinematografico abbastanza recente. Nello studio di Disney, dove è stato inventato, non è entrato in piena funzione fino al 1933». CANEMAKER, *Paper Dreams*, cit., p. 5.

⁴⁹ *Steamboat Willie* esce nei cinema americani il 1928, per le animazioni di Ub Iwerks. C'è da notare che, dopo l'introduzione del sonoro, i personaggi dei disegni animati devono dotarsi di una voce. Mickey Mouse è doppiato dallo stesso Walt Disney fino al 1947. Per un approfondimento sul primo corto sonoro della Disney, si veda: M. BARRIER, *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2007, pp. 58-66.

⁵⁰ CANEMAKER, *Paper dreams*, cit. pp. 9 -10.

si sofferma su un interessante passaggio che ha portato alla formulazione dello storyboard a parete:

Stories had been worked out comic-strip fashion in note books or loose sheets of paper (generally there would be three or six drawings to a page, sometimes accompanied by a written description of the action and dialogue notes). Smith, possibly in collaboration with other people, hit upon the idea of making each of the drawings on a separate sheet of paper and pinning them all, in sequence, to a bulletin board⁵¹

In sostanza viene ricostruito il passaggio della consuetudine di visualizzazione attraverso l'uso dei *continuity sketches* a sei vignette per pagina, fino allo storyboard vero e proprio. *Steamboat Willie*, anche se rappresenta l'inizio della popolarità del personaggio a livello iconico, non segna comunque l'esordio effettivo di Mickey Mouse sul grande schermo. Al di là della rilevanza culturale dell'immagine di Topolino sul battello a vapore, bisogna specificare che la prima apparizione di Mickey Mouse avviene nel cortometraggio *Plane Crazy*⁵², del 15 maggio 1928. Il dato cronologico, oltre ad avere una rilevanza storica e filologica, risulta utile anche ai fini della nostra analisi perché corrisponde a una fase della sperimentazione della pre-visualizzazione da parte dei Disney Studios⁵³. Il primo adattamento a fumetti di Mickey Mouse, tratto dal già accenato *Plane Crazy*, è la storia conosciuta con il titolo *Mickey Mouse Lost on a Desert Island* (*Topolino nell'isola misteriosa*, 1930), per i testi di Walt Disney e i disegni di Ub Iwerks, il cui caso sarà affrontato nel capitolo dedicato al rapporto tra *storyboarding* e fumetto

Nel suo saggio sulla figura di Walt Disney, Michael Barrier riporta le testimonianze degli assistenti degli Studios alla fine degli anni Venti. Secondo le parole

⁵¹ «Le storie furono elaborate, seguendo la moda dei fumetti, in quaderni o in fogli di carta sciolti (generalmente erano tre o sei disegni per pagina, a volte accompagnati da una descrizione scritta con note di azione e di dialogo). Smith, forse in collaborazione con altre persone, ha avuto modo di fare ciascuno dei disegni su un foglio di carta separato e li pone tutti, in sequenza, in una bacheca». C.FINCH, *The Art of Walt Disney – From Mickey Mouse to The Magic Kingdoms*, New York, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, 1973, p. 82.

⁵² *Plane Crazy* (1928), sempre con le animazioni di Iwerks, è un cortometraggio muto, perciò deve aspettare l'uscita di *Steamboat Willie*, cronologicamente posteriore, prima di esordire nei cinema americani sincronizzato con il sonoro, il 17 marzo 1929. Cfr. J.B. KAUFMAN, R. MERRITT, *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 159. KAUFMAN, MERRITT, *Walt in Wonderland*, cit.,

⁵³Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 47-50.

dei collaboratori, agli inizi dell'avventura produttiva dell'animazione Disney, il modo di produzione resta confinato a poche persone almeno fino alla fine del decennio⁵⁴. Questo metodo consiste nella convocazione iniziale, dove l'intero *team* creativo si riunisce, principalmente nella sala del regista, per discutere sulle sequenze da visualizzare. Disney e i suoi collaboratori dispongono queste riunioni per definire collettivamente l'idea della storia e progettare al meglio le gag, scegliendo tra i disegni più rappresentativi della sequenza da visualizzare⁵⁵. Per un breve periodo, fino a quando la produzione rimane quantitativamente esigua, questo metodo improvvisato di storyboard fornisce un adeguato supporto alla lavorazione dei cortometraggi della Disney⁵⁶.

I testi che evocano la nascita del termine “storyboard” concordano la sua attribuzione al disegnatore dei Disney Studios, Webb Smith, all'inizio degli anni Trenta:

The course of each action, emphasised at certain points by actions and gags, was plotted on a storyboard, a system unique to the Disney studio and generally credited to storyman. Webb Smith, the first to use a visual sequence system. Sketches of the action were pinned in sequence on a large board, which enabled Disney and his animators to see the essence of the cartoon at a glance, where the weaknesses lay, and where a different approach might be taken.⁵⁷

Lo stesso Walt Disney, intervistato da Bob Thomas, attribuisce a Webb Smith la definizione del dispositivo di storyboard⁵⁸. Tuttavia, anche se Smith può essere

⁵⁴ Cfr. BARRIER, *The Animated Man*, cit., pp. 73-74.

⁵⁵ Per raggiungere questo obiettivo vengono sviluppati due metodi di *storyboarding*: in sostanza vengono predisposti in fogli A4 una serie di vignette in sequenza: nel primo caso, per ogni pagina, sei vignette con note scritte separate, nel secondo, la pagina a tre vignette che incorpora le note scritte accanto agli schizzi disposti verticalmente. Cfr. CANEMAKER, *Paper Dreams*, cit., pp. 9-12.

⁵⁶ Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit. p. 50.

⁵⁷ «Il corso di ogni azione, sottolineato in alcuni punti da azioni e gag, è stato disegnato su uno storyboard, un sistema unico per lo studio Disney e generalmente accreditato allo storyman Webb Smith, il primo ad utilizzare un sistema di sequenze visive. I disegni dell'azione sono stati fissati in sequenza su una grande tavola, che ha permesso a Disney e ai suoi animatori di vedere l'essenza del cartone animato in un colpo d'occhio, dove si trovassero le debolezze e dove si potesse adottare un approccio diverso». A. BAILEY, *Walt Disney's World of Fantasy*, New York, Everest House Publishers, 1982, p. 87.

⁵⁸ «Stavamo la mattina nel suo ufficio a ideare scene comiche. [...] Nel pomeriggio facevo una capatina nell'ufficio di Webb e lui aveva schizzato la sequenza su fogli di carta. Erano sparsi per la stanza, sulla scrivania, sul pavimento dappertutto. Era troppo difficile seguirli: decidemmo di attaccare al muro tutti i disegni, in ordine. Quello fu il primo storyboard» Walt Disney in B. THOMAS, *The Art of Animation: The Story of the Disney Studio Contribution to a New Art*, Simon and Schuster, New York 1958. Tr. It. *Walt Disney. L'arte dei cartoni animati*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 18-19.

considerato il primo *storyboard artist*, la consuetudine di ricorrere al dispositivo di pre-visualizzazione nasce da sperimentazioni precedenti confluite nell'uso standard sviluppato dai Disney Studios. Come ogni innovazione tecnica e tecnologica, il processo di *storyboarding* non viene inventato *ad hoc* per una serie di bisogni legati alla produzione industriale, ma vede convergere tutta una serie di saperi tecnologici e culturali, che erano già stati sperimentati negli anni precedenti, in fenomeni visuali che si configurano come veri e propri precursori del dispositivo di storyboard.

Precedentemente, nel cinema tedesco degli anni Venti, i processi produttivi di pre-visualizzazione avevano cominciato a delinearsi nei dipartimenti artistici negli stabilimenti dell'Ufa formando una significativa generazione di registi, di direttori della fotografia e di scenografi, maestranze che negli anni Trenta emigrano negli *studios* hollywoodiani, esportando il loro talento ma anche gli strumenti innovativi di produzione. Kristina Jaspers, nell'analisi di alcuni *concept* e disegni di visualizzazione dei film tedeschi degli anni Venti, sottolinea la capacità di andare oltre il concetto di bozzetto dei costumi e della scenografia scoprendo che il tentativo di immaginare complesse sequenze di movimento comprende già all'interno di esse gli angoli e le inquadrature, in una sorta di pianificazione delle riprese da effettuare⁵⁹. Lo stile visuale delle grandi produzioni americane è modellato dai direttori artistici provenienti dalla Germania, che non si occupano solamente del set e dei costumi, ma anche della progettazione del film dal punto di vista delle inquadrature. Famosi architetti e scenografi che emigrano negli Stati Uniti, come Anton Grot, saranno fondamentali per l'esperienza di William Cameron Menzies e per la tecnica dei "bozzetti in sequenza" usata nella produzione di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939): tavole disegnate e dipinte che visualizzano le scene nel dettaglio⁶⁰. L'uso sistematico di questa tecnica in altre produzioni, come il lavoro dell'*art director* Perry Ferguson in *Quarto Potere* (*Citizen Kane*, 1941)⁶¹, genera la figura del disegnatore di produzione (*production designer*), antesignano dello *storyboard artist*.

⁵⁹ Cfr. K. JASPERS, *Zur Entstehungsgeschichte und Funktion des Storyboards*, in ID, HENKEL, MÄNZ, *Zwischen Film und Kunst*, cit., p. 13.

⁶⁰ Per un'analisi sul metodo di produzione voluto dal produttore David O. Selznick per *Via col vento*, e in particolare sui disegni preparatori di William Cameron Menzies, si veda: A. D. VERTREES, *Selznick's vision. "Gone with the Wind" and Hollywood filmmaking*, Austin, University of Texas Press, 1997.

⁶¹ Sul tema del modo di produzione di *Quarto potere*, si veda: R. L. CARRINGER, *The making of "Citizen Kane". 2nd edition*, Berkeley, University of California Press, 1996. Tr. It. *Come Welles ha realizzato "Quarto Potere"*, Milano, Editrice Il Castoro, 2000.

Storyboarding e cultura visuale

La nascita dello *storyboarding* si inserisce all'interno di un panorama culturale che vede la proliferazione dei mezzi di comunicazione contemporanei alla nascita del linguaggio cinematografico. Specialmente in Italia, dove i processi di pre-visualizzazione tardano a istituzionalizzarsi, i metodi e i modi dello *storyboarding*, più che dalla elaborazione visiva della sceneggiatura, derivano dalla diffusione dei fenomeni di cultura visuale. Dunque, prima di addentrarci nell'esame dei documenti legati al cinema e alla visualizzazione proposti dal panorama culturale italiano, sarà utile vedere come questi temi si inseriscono nel problema più ampio della relazione tra la cultura e l'immagine, all'interno della "svolta iconica"⁶², usando la terminologia coniata da Gottfried Bohem, che ha fatto la fortuna del filone teorico legato agli studi culturologici:

Alla fine del XX secolo "la questione delle immagini" rappresenta una sfida intellettuale inderogabile. [...] Il contesto del nostro discorso è rappresentato da quella "svolta iconica" la cui denominazione è stata coniata in riferimento alla "svolta linguistica" di Richard Rorty. Ciò segna un profondo mutamento di prospettiva, è ormai sempre più chiaro quale ruolo i fenomeni figurativi esercitino nell'ambito della cultura, dei processi conoscitivi scientifici, della tecnica e del linguaggio. Ed è sempre più plausibile l'ipotesi che l'iconico non si presenti semplicemente come un sovrappiù – rispetto alla scienza, per esempio – ma abbia parte essenziale nella cultura.⁶³

La problematica dello studio delle immagini era già emersa nella riflessione di W.J.T. Mitchell che, prima di Bohem, aveva coniato un termine analogo al concetto di svolta iconica, introducendo il *pictorial turn*:

⁶² L'analisi delle immagini, così come vengono concepite nel contesto del cosiddetto *pictorial turn* o *iconic turn*, si deve alla teorizzazioni di W.J.T. Mitchell e Gottfried Bohem. Per un inquadramento generale della questione, si veda: A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016. Nello specifico, sulla "svolta iconica", si vedano: W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-34 e G. BOHEM, *Aldilà del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in Id. *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina di Monte e Michele Di Monte, Roma, Meltemi, 2009, pp. 105-124. Per una storia del *pictorial turn* (Mitchell) e dell'*iconic turn* (Bohem): cfr. D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. Neurientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rowolth, 2006.

⁶³ G. BOHEM, *Dal medium all'immagine*, in Id., *La svolta iconica*, cit., pp. 126-127.

Questa espressione (comparsa per la prima volta in *Picture Theory*) è talvolta paragonata alla più tarda nozione di *svolta iconica* (*iconic turn*) di Gottfried Bohem, e con la nascita delle discipline accademiche degli studi visuali e della cultura visuale è stata considerata una semplice etichetta per indicare la diffusione dei cosiddetti media visivi come la televisione, il video e il cinema.⁶⁴

Mitchell, con la sua definizione, va oltre la formulazione di una svolta pittorica solamente legata alla proliferazione delle immagini rispetto alle parole, introducendo il concetto di *media misti*: «i media sono sempre una miscela di elementi sensoriali e semiotici, e tutti i cosiddetti *media visivi* sono formazioni *miste* (*mixed*) o ibride, che combinano suono e vista, testo e immagine»⁶⁵. Lo storyboard, inteso anche come mezzo di comunicazione tra il regista e il suo team, si inserisce in questa classificazione di medium ibrido per la sua capacità di mescolare il paradigma visivo (il disegno) con quello testuale (le indicazioni tecniche di ripresa).

Continuando con il pensiero di Mitchell, in una prospettiva di archeologia dei media, il concetto di *pictorial turn* riaffiora nell'idea di una visione genealogica, opposta a quella teleologica, dove i fenomeni culturali sono strettamente connessi alle nuove manifestazioni tecnologiche, così come allo scavo di quelle del passato:

L'idea del *pictorial turn* non si limita alla modernità, o alla cultura visuale contemporanea. Si tratta di un *tropo* o figura del pensiero che ri-appare varie volte nella storia della cultura, di solito nel momento in cui compaiono sulla scena nuove tecnologie di riproduzione, o una serie di immagini connesse ai nuovi movimenti sociali, politici o estetici.⁶⁶

La prospettiva archeologica permette di avere una visione ampia dei documenti consultati che non si limita a fornire delle analisi in senso stretto delle fonti documentarie, ma a rendere la complessità culturale attraverso la loro contestualizzazione nella diffusa visualità del periodo preso in esame. Thomas Elsaesser associa questa prospettiva archeologica sui media a una nuova concezione storica del

⁶⁴ W.J.T. MITCHELL, *I quattro concetti fondamentali della scienza dell'immagine*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 68.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p. 69.

cinema, «new film history»⁶⁷, dove la contestualizzazione e l'intermedialità, riprendendo il concetto di miscela dei media di Mitchell, sono alla base di un approccio non teologico: «Thus, a real challenge even for the genealogical approach is our lack of knowledge about the many interconnections—but even more so, about the gaps—between the media»⁶⁸.

Dal punto di vista dell'archeologia dei media, l'orizzonte storico di riferimento non è considerato come una fase di passaggio necessaria che porta a osservare i documenti alla luce del presente come fossero le tappe di un perfezionamento. Al contrario, anche la storia dello storyboard viene considerata nelle forme fallimentari e dimenticate, come le forme peculiari italiane, che forniscono gli elementi per indagarle nella più ampia visione culturale e storica in cui sono calati. Secondo Michel Foucault, tra i primi ad associare il concetto di archeologia alle forme del sapere (nel 1969), le fonti e i documenti non sono più la voce tenue di un passato da decifrare, ma gli elementi per l'individuazione di strutture genealogiche:

La storia ha cambiato posizione nei confronti del documento: come compito principale impone, non quello di interpretarlo, non quello di determinare se dice la verità e quale sia il suo valore espressivo, ma quello di lavorarlo dall'interno e di elaborarlo: lo organizza, lo seziona, lo distribuisce, lo ordina, lo suddivide in livelli, stabilisce delle serie, distingue ciò che è pertinente da ciò che non lo è, individua degli elementi, definisce delle unità, descrive delle relazioni. Per la storia il documento non costituisce quindi la materia inerte attraverso la quale essa tenta di ricostruire quello che hanno fatto o detto gli uomini, ciò che è passato ed ha lasciato solo una traccia: essa cerca di definire, proprio all'interno del tessuto documentario, delle unità, degli insiemi, delle serie, dei rapporti.⁶⁹

Nell'esame dei documenti consultati non sarà, quindi, importante solamente l'interpretazione del carattere visuale degli stessi, ma soprattutto l'evidenziazione del contesto culturale con l'obiettivo di sottolineare i saperi tecnici, nel senso delle "pratiche", e i saperi tecnologici, nel senso di "strumenti", attivati dalle forme prese in esame di pre-visualizzazione, intese, per usare una definizione di Ruggero Eugeni, come

⁶⁷ T. ELSAESSER, *The New Film History as Media Archaeology*, «Cinemas», a. 14, nn. 2-3, primavera 2004, pp. 75-117.

⁶⁸ «Quindi, una vera sfida anche per l'approccio genealogico è la nostra mancanza di conoscenza sulle molte interconnessioni - ma ancora di più, sulle lacune - tra i media». Ivi, p. 79.

⁶⁹ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 10.

«quell'insieme di pratiche materiali – nonché di strumenti, dispositivi e procedure regolamentate in esse implicati – finalizzati all'esibizione di una immagine»⁷⁰. Lo *storyboarding* si palesa come una tecnica di “osservazione” – nell’accezione di Jonathan Crary riferita agli strumenti di visione dell'Ottocento – in quanto strumento di predefinizione dei dispositivi e dei margini della ripresa cinematografica. Crary, dal punto di vista etimologico, sceglie di utilizzare il termine *observare* in luogo di *spectare*, il cui etimo significa letteralmente “guardare a”, per porre l'accento sulle convenzioni della visione: «Riteniamo il verbo «osservare» più inerente al nostro studio poiché la sua radice latina, *observare*, significa letteralmente «adeguarsi a», «conformarsi»: si utilizza infatti nell'espressione «osservare le regole», i regolamenti, i codici, le pratiche. Sebbene sia evidente che si tratta dell'azione del guardare, un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all'interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e limitazioni»⁷¹

È necessario riallacciarsi al tema della modernizzazione della visione che prende avvio dalla cultura tecnologica e industriale del secolo precedente, dalla diffusione di dispositivi ottici alle prime sperimentazioni sul movimento, nella consapevolezza dell'inserimento del consumatore di prodotti culturali dell'epoca in un mondo mediato da immagini, in cui i metodi di visione sono controllati e incarnati in pratiche culturali e scientifiche⁷². In questa direzione, gli studi fotografici sul movimento di Eadweard Muybridge sono esemplari⁷³. Le immagini in serie sulle funzioni motorie di animale e esseri umani come la serie *The Horse in Motion* (1878) sono concepite da Muybridge come fotografie indipendenti ma collegate, che suggeriscono il movimento attraverso la loro messa in sequenza. Questi studi fotografici condividono una serie di somiglianze visuali con quello che potrebbe essere delineato come uno storyboard. Tuttavia, Muybridge non era interessato alla pianificazione del movimento, ma piuttosto a catturarlo e rivelarlo. Muybridge crea una griglia spaziale di linee verticali e orizzontali al cui interno sono fissati i movimenti temporali dei suoi soggetti. La griglia organizza

⁷⁰ R. EUGENI, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, p. 34.

⁷¹ J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1990. Tr. It., *Le tecniche dell'osservatore, Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013, p. 8.

⁷² Ivi, pp. 102-142.

⁷³ Sulla cronofotografia di Muybridge, cfr. N. BURCH, *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 3-32.

lo spazio in modo da consentire un'interpretazione scientifica e visuale di come i suoi soggetti si muovessero attraverso un frammento definito di tempo. Anche se la griglia di Muybridge prevede una scansione delle immagini fotografiche simile alla disposizione delle vignette dello storyboard, l'intento originale di interpretazione scientifica non coincide con gli usi convenzionali della pre-visualizzazione.

Tra le tecniche di rappresentazione dell'Ottocento, le narrazioni consequenziali di immagini concorrono a dialogare con il linguaggio dello *storyboarding*. John Hart afferma che lo storyboard eredita una forma di narrazione dalla tradizione del pre-cinema, arrivando a ipotizzare, addirittura, una diretta corrispondenza tra gli spettacoli della lanterna magica e delle fantasmagorie e lo storyboard, le *comic strips* e i processi di animazione⁷⁴. In primo luogo si potrebbe obiettare a questa affermazione una sostanziale equiparazione tra i linguaggi dello storyboard, dei fumetti e dei disegni animati che, pur avendo dei punti di contatto inequivocabili, in realtà differiscono per concezione, funzioni e obiettivi. Infatti, i fumetti non sono creati per essere trasformati in film, anche se, in ogni caso, i due media possiedono in comune la capacità di svolgere una narrazione per immagini consequenziali. Inoltre, l'evoluzione storica dei due linguaggi, soprattutto ai fini della nostra analisi, mostra dei punti di contatto inequivocabili. In secondo luogo la storicizzazione precipitosa di Hart è caratterizzata dalla mancanza di contestualizzazione e ha il difetto di cadere nel problema teleologico delle origini, delle "prime volte". Anche l'analisi di uno storyboard per il cinema vede la necessità di affrontare l'oggetto all'interno di un contesto dove l'aspetto culturale e tecnologico è decisivo ai fini dell'interpretazione. Nonostante le obiezioni sopra rivolte, Hart ha però il merito di sottolineare due principali questioni: il carattere convenzionale, quindi culturale, della tecnica di osservazione insito nella pre-visualizzazione, e quello

⁷⁴ «The film industry's current use of *storyboards* as a preproduction, pre-visualization tool owes its humble beginnings to the original Sunday Comics. Pioneers like Winsor Mckay, whose *Gertie the Dinosaur* and animation of the *Sinking of the Lusitania* (1915) established him as the true originator of the animated cartoon as an art form. [...] Charles Solomon's *History of Animation* begins much later with the traveling magic lantern shows of the 1600s and takes readers from the optical illusion of *Phantasmagoria* in the 1800s to the contemporary animated cartoon». («L'uso corrente dell'industria del cinema dello storyboard, come strumento di pre-produzione e di pre-visualizzazione, vede i suoi umili inizi negli originali Sunday Comics. Pionieri come Winsor McCay, il cui *Gertie il dinosauro* e l'animazione di *Sinking of the Lusitania* (1915) lo stabilirono come il vero originatore del cartone animato come forma artistica. [...] Charles Solomon's *History of Animation* comincia con gli spettacoli vaganti della lanterna magica del Seicento e conduce i lettori dalle illusioni ottiche della fantasmagoria dell'Ottocento fino al contemporaneo cartone animato». HART, *The Art of the Storyboard*, cit., p. 1.

prototipico delle forme di narrazione a immagini sequenziali che si possono assimilare allo *storyboarding*.

Per quanto riguarda la prima questione, è necessario far notare come la funzione principale delle tecniche di pre-visualizzazione sia quella di “mediare” tra l’aspetto verbale della sceneggiatura e quello visivo del linguaggio cinematografico.

Lo storyboard è, dal punto di vista genealogico, uno strumento di osservazione. Come tutti i dispositivi tecnologici accomunati dall’osservare, si inserisce in un regime scopico⁷⁵ ben delineato che ha come riferimento il linguaggio della grammatica filmica. Michele Cometa definisce il regime scopico come «complesso *interplay* di soggetti e oggetti della visione»:

Questo interscambio tiene conto, come abbiamo già accennato, di almeno tre attori: le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole sia come espressione di processi inconsci e immateriali, i *supporti* che rendono “visibili” queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media, le tecnologie della visione, ma anche gli apparati e gli ambienti nel senso più ampio del termine) e, infine, lo *sguardo* (*gaze*) che si posa sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini o che si offrono agli sguardi.⁷⁶

Il complesso scambio appena citato tra sguardo, visione e supporto, opera con particolare aderenza anche nel processo di *storyboarding*. Lo storyboard, infatti, usa la grammatica dell’inquadratura, della ripresa e del montaggio traslandola dal linguaggio del cinema. Questi elementi combinati tra loro presentano il problema della visione che consiste in come rapportarsi a un’immagine, in come l’occhio la osserva e in come già si possano individuare gli elementi del regime scopico instaurato dai soggetti e dagli oggetti in campo.

⁷⁵ Sulla nozione di “regime scopico” si veda anche M. JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in ID., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, London, Chapman and Hall, Routledge, 1993, pp. 114-133; ID. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-London-Los Angeles, University of California Press, 1993. In Italia, soprattutto A. SOMAINI (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

⁷⁶ M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016, p. 17. Per approfondire il rapporto tra i dispositivi e gli ambienti, si veda F. CASSETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015. Sulla nozione di “gaze” invece si veda: N. BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

In seconda istanza, la possibilità di individuare prototipi di storyboard rimanda anche ai modelli dell'illustrazione, del fumetto o del cinema muto. È possibile riconoscere modelli prototipici di *storyboarding* all'interno del contesto dei fumetti pubblicati dalla Nerbini, in quello dei film muti come il caso del *Pinocchio* della Cines del 1911, o nel caso dei pionieri dell'animazione? Come si diffondono i materiali visuali e come sono recepiti e diffusi dalle riviste specializzate? Il modo di raccontare dei periodici attraverso immagini giustapposte come influenza il modo di pre-visualizzare le immagini?

Hart vede nel linguaggio del fumetto un terreno d'incontro con alcune tecniche dello *storyboarding*: innanzitutto la manipolazione di figure in azione all'interno di ogni vignetta, ma anche la possibilità di raffigurare la storia in una serie di immagini consequenziali, che consisterebbe nel vero scopo dello *storyboard artist*⁷⁷. Il carattere della narrazione in continuità è presente tra gli elementi strutturali dello storyboard, la cui peculiarità consiste nell'uso della grammatica filmica, oltre che in quelli della sequenzialità, ovvero la capacità di raccontare giustapponendo le singole vignette. Steven D. Katz ha definito questa capacità *continuity style*, in riferimento alle basi del linguaggio cinematografico:

L'illusione quasi perfetta di profondità è stato l'elemento che ha portato i film su un altro livello rispetto a tutti gli altri metodi di riproduzione nelle arti grafiche all'inizio del ventesimo secolo. Le strategie narrative e visuali di Griffith, Porter e degli altri pionieri dell'arte filmica si fondavano su questa illusione, evitando di utilizzare ogni tecnica che potesse spezzare quell'effetto di mimesi del reale. Ciò era in armonia con le arti di cui erano eredi diretti, ovvero il teatro, la letteratura, le illustrazioni di libri e riviste e la fotografia del diciannovesimo secolo.⁷⁸

Con un concetto analogo, Chris Pallant e Steven Price, hanno proposto il termine *seriality*, a proposito dei caratteri qualitativi e materiali dello *storyboarding*:

After the practice of sequential mounting of images had become established, the 'storyboard' (especially as a single word) came to refer to the sequence of images itself, as opposed to the object upon which the images were displayed. This is the sense in which the

⁷⁷ HART, *The Art of the Storyboard*, cit. p. 3.

⁷⁸. KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 10-11.

word is most commonly used today, and it establishes one of the defining qualities of the storyboard, namely its seriality: it conveys a sense of developing action and narrative across multiple pages.⁷⁹

Si tratta di definizioni che si addicono alla sequenzialità della narrazione che trova le sue origini nelle forme d'arte popolare dell'Ottocento, dalle illustrazioni per i libri, ai fumetti, fino allo sviluppo della fotografia. Pallant e Price affermano che l'evoluzione delle *comic strips* vede una costante attenzione agli sviluppi del cinema anche se i fumetti non vengono creati per essere trasformati in film a differenza degli storyboard⁸⁰.

Non è un caso che molte volte si accostino il fumetto e il cinema, soprattutto nel processo di affermazione dei rispettivi linguaggi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, come se le due tecniche di narrazione si influenzassero reciprocamente. Il paragone è senz'altro suggestivo, anche se non esente da facili semplificazioni, e permette tuttavia di porre l'accento sui modi di osservazione che si stavano affermando tra i due secoli nel contesto delle innovazioni tecnologiche e culturali del periodo. Tra gli accostamenti che vengono ricordati più spesso tra il linguaggio del fumetto e quello del cinema, un caso esemplare è quello dell'avvento del sonoro, contestualmente alla sostituzione dei testi esplicativi inseriti nelle vignette con i "fumetti parlanti" (*balloons*).

L'illustrazione e il fumetto non sono gli unici media che vengono coinvolti nel processo di assimilazione di consuetudini e analogie di linguaggio delle immagini. Un altro modello che pone nel linguaggio cinematografico il proprio punto di forza risiede nel patrimonio delle tecniche e dei saperi tecnologici della fotografia. Se il fumetto precede il cinema nella formulazione del linguaggio sequenziale per immagini, la fotografia lo anticipa nel ruolo di *medium* per il quale è possibile catturare la realtà con automatismo e immediatezza. Come afferma Jonathan Crary, rispetto ai codici di rappresentazione naturalistica precedenti come la pittura:

⁷⁹ «Dopo che la pratica del montaggio sequenziale delle immagini era stata stabilita, lo "storyboard", in particolare come una sola parola, si riferiva alla sequenza delle immagini, in contrapposizione all'oggetto su cui erano visualizzate le immagini. Questo è il senso in cui la parola è più comunemente usata oggi e stabilisce una delle qualità definitive dello storyboard, vale a dire la sua serialità: trasmette un senso di sviluppo di azione e narrazione su più pagine». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 14-15.

⁸⁰ I due autori citano un'affermazione di un biografo di Hergé, il creatore di Tintin, che parla del 1929, anno della prima avventura del personaggio, come "year of the talkies", e segna il definitivo anno in cui i film muti vengono spodestati dai film sonori. Cfr. PALLANT, PRICE, *Introduction*, in Id., *Storyboarding*, cit., pp. 8-10.

La fotografia aveva già abolito l'inseparabilità tra l'osservatore e la camera oscura, quell'indissolubilità basata sulla singolarità del punto di vista. Così il nuovo strumento fotografico, sebbene si presenti come un intermediario trasparente e incorporeo fra l'osservatore e il mondo, si produce come un dispositivo sostanzialmente indipendente dallo spettatore.⁸¹

Il linguaggio cinematografico dello storyboard utilizza le regole tecniche di derivazione fotografica per stabilire i piani dell'inquadratura, gli obiettivi ottici da usare e la posizione dell'osservatore, mutuando le regole del medium fotografico. La concezione della fotografia e del cinema come strumenti per conoscere la realtà in modo più immediato e capace di ampliare l'orizzonte sensoriale dell'uomo rientra nel dibattito più ampio, sotto il profilo sociale e culturale, che coinvolge la generazione di teorici che tra gli anni Venti e Trenta sono affascinati dal dispositivo fotografico e cinematografico. Fotografia e cinema vengono visti come media capaci di promuovere una nuova cultura, come è affermato dal teorico di origine ungherese Béla Balasz, e in particolare nel suo saggio *L'uomo visibile (Der sichtbare Mensch)* del 1924⁸². Balasz promuove la nascita di una nuova cultura che ha come presupposto il primato dell'immagine sulla parola. Viene chiamata "cultura visuale" (*visuelle Kultur*), e il cinema ne fa parte, ossia una tecnica per la riproduzione e diffusione della produzione spirituale, che in maniera analoga alla stampa, è destinata a cambiare nello stesso modo la cultura umana⁸³. Come Antonio Somaini riesce a sintetizzare in modo efficace, Balasz nel 1930 ritorna a descrivere il ruolo del cinematografo: «il cinema viene presentato come "organo di senso attraverso cui esperire il mondo", una nuova "facoltà percettiva", capace di diffondere una diversa "tecnica del vedere e del mostrare"»⁸⁴. Poco tempo dopo, nella sua *Piccola storia della fotografia* del 1931 e in seguito anche nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936, Walter Benjamin si ricollega alle teorie di Balasz per sviluppare il suo pensiero a proposito della fotografia e del cinema. Benjamin attribuisce a media visuali la capacità di rilevare un vero e proprio «inconscio

⁸¹ CRARY, *Le tecniche dell'osservatore*, cit., p. 14.

⁸² Cfr. B. BALASZ, *L'uomo visibile*, a cura di L. QUARESIMA, Torino, Lindau, 2008.

⁸³ Ivi, p. 123.

⁸⁴ A. SOMAINI, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010, p. XLIII.

ottico»⁸⁵. In particolare il cinema, grazie al suo sguardo chirurgico, ha la capacità di penetrare profondamente nel tessuto della modernità al fine di registrare le trasformazioni nell'esperienza sensoriale dell'individuo moderno, quel bisogno di «rendere le cose, spazialmente e umanamente più vicine», in grado di restituire quello *shock* che è la reale esperienza degli spazi della metropoli contemporanee. In questa prospettiva Benjamin, insieme a Foucault, è stato il precursore dei modi di analisi culturale dell'archeologia dei media e una delle influenze maggiori per gli studi culturali:

Benjamin's reconstruction of nineteenth-century culture, with Paris as its capital, relied on a multitude of sources, including texts, illustrations, urban environments, architecture, public spectacles like the panorama and the diorama, and objects deemed to be emblematic of the era. The approach was remarkably open, shifting, and layered and took political and economic but also collective psychological factors into consideration. Beside material forms, Benjamin's work illuminated the "dream worlds" of consumerism and early modernity. [...] Benjamin offered meditations on time, spatiality, nature, and emergent modernity as a new realm of sensations.⁸⁶

Non sono estranee a Benjamin le sperimentazioni effettuate, un decennio prima, da László Moholy-Nagy che raccoglie le sue elaborazioni teoriche nel saggio *Pittura Fotografia Film* del 1924. Si tratta di un libro che esamina l'impatto culturale dei nuovi media ottici, la cui particolarità è il fatto di sviluppare la propria tesi in due sezioni distinte: una prima parte riservata al testo, mentre la seconda raccoglie una sezione iconografica. Si intuisce la volontà dell'autore di ribadire l'indipendenza delle immagini dalle parole. Analogamente a un processo di pre-visualizzazione, la seconda sezione

⁸⁵ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in ID, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI e A. SOMAINI, Torino, Einaudi, 2012, p. 230.

⁸⁶ «La ricostruzione di Benjamin della cultura del diciannovesimo secolo, con Parigi come capitale, si basava su una moltitudine di fonti, inclusi testi, illustrazioni, ambienti urbani, architettura, spettacoli pubblici come il panorama e il diorama, e oggetti considerati essere emblematico dell'era. L'approccio è stato straordinariamente aperto, mutevole e stratificato e ha preso in considerazione fattori politici ed economici ma anche psicologici collettivi. Accanto alle forme materiali, il lavoro di Benjamin ha illuminato i "mondi dei sogni" del consumismo e della prima modernità. [...] Benjamin offriva meditazioni su tempo, spazialità, natura e modernità emergente come un nuovo regno di sensazioni». HUHTAMO, PARIKKA, *Media Archaeology*, cit., p. 6.

visualizza i contenuti della prima: «faccio seguire le illustrazioni dal testo poiché nella loro continuità chiariscono visivamente i problemi dibattuti nel testo»⁸⁷.

In questo ambito assume grande rilevanza l'uso della fotografia e del cinema. Moholy-Nagy, tra il 1921 e il 1922 realizza un originale progetto di film che può essere considerato il primo storyboard cinematografico d'artista: *Dinamica della grande città*. Si tratta di un racconto visuale, ispirato dalle opere futuriste, dadaiste e costruttiviste, dove sono liberamente intrecciati elementi grafici, caratteri tipografici e fotografie:

Il film *Dinamica della grande città* non vuole né insegnare né moralizzare, né raccontare; esso vuole influire solo visualmente. Gli elementi della visione qui non si combinano necessariamente secondo un filo logico; tuttavia nelle loro relazioni fotografiche-visive si integrano in un tutto vivo e coerente di avvenimenti spazio-temporali e inseriscono in modo attivo lo spettatore nella dinamica della grande città. [...] Scopo del film: utilizzazione dell'apparecchiatura, propria azione ottica, articolazione ottica del tempo – invece di un'azione letteraria, teatrale: dinamica dell'ottico. Molto movimento, a volte spinto fino alla brutalità.⁸⁸

L'autore definisce il suo progetto «tipofoto» perché a tutti gli effetti mescola un uso innovativo dell'impaginazione tipografica con l'uso narrativo e sequenziale della fotografia. Nella visione di Moholy-Nagy la fotografia può sostituirsi alle parole, in ogni caso associarsi ad esse, con il risultato di elaborare una successione dallo stampo cinematografico, in una personale interpretazione del processo di *storyboarding*. La narrazione per immagini prevede l'uso della fotografia in luogo dei disegni perché, secondo l'autore, la comunicazione attraverso elementi tipografici e fotografici ha la capacità di diffondersi al meglio tra gli uomini che vivono la modernità. Infatti, «ogni tempo ha un atteggiamento ottico che gli è proprio. Il nostro tempo: quello del film, della pubblicità luminosa, della simultaneità degli avvenimenti percepibili coi sensi»⁸⁹. Secondo Moholy-Nagy, il processo tipografico della stampa dal carattere lineare deve intrecciarsi con il procedimento fotografico per espandersi in una nuova dimensione che gli uomini del tempo avrebbero riconosciuta come propria. La modernità, infatti, aveva visto il proliferare di una cultura visuale anticipatrice della narrazione sequenziale per

⁸⁷ MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 45.

⁸⁸ Ivi, p. 121.

⁸⁹ Ivi, p. 37.

immagini attraverso la diffusione di «giornali illustrati, dai manifesti, dalle stampe ornamentali»⁹⁰. Moholy-Nagy precorre la narrazione per immagini veicolata dai rotocalchi cinematografici, dall'editoria popolare, dai fotoromanzi, come vedremo nei capitoli successivi, unendo segni, parole e immagini in un'unica partitura visuale finalizzata alla realizzazione di un film⁹¹. Curiosamente l'autore usa la parola «fototesto», un termine efficace per definire la fotografia usata in concomitanza con il materiale tipografico. Si tratta di una formula che ritornerà come termine di riferimento per indicare le immagini sequenziali tipiche del giornalismo, quando sarà il momento di analizzare i fotoreportage dei periodici italiani, che verranno affrontati nel capitolo finale di questa tesi. Il connubio tra testo e immagine è infatti alla base della comunicazione del fotogiornalismo d'inchiesta, allo stesso modo del metodo teorizzato da Moholy-Nagy per la sua partitura visiva di città.

Il percorso tracciato dall'indagine finora proposta indica che il contesto culturale e visuale influenza i modi di produzione di storyboard non meno dei decisivi passi in avanti della tecnologia. Aldilà delle analisi sui singoli casi sullo *storyboarding*, quello che verrà sottolineato è la necessità di confrontarsi con un panorama che deve tenere conto dei processi culturali, tecnologici e spettatoriali. Un approccio allo *storyboarding* italiano, come è il percorso tracciato da questo studio, deve partire necessariamente dalla consapevolezza che non si possano sottovalutare le contaminazioni con il contesto culturale e visuale.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Moholy-Nagy auspica l'istituzione di un «centro sperimentale cinematografico» che possa realizzare concretamente il film. Nell'impossibilità di realizzare un progetto così ambizioso, pubblica lo schema di *Dinamica della grande città* nel suo saggio, che può essere letto in questo modo come un autonomo storyboard dal valore artistico, poiché si tratta del risultato tipografico-fotografico su stampa delle sue teorizzazioni: Ivi, pp. 120-135.

Capitolo primo

Storyboarding e fumetto

1. Il ruolo della Casa Editrice Nerbini nella diffusione delle forme di pre-visualizzazione

È necessario, innanzitutto, partire con una comparazione tra due fenomeni mediali come lo storyboard e il fumetto, apparentemente lontani per obiettivi e funzioni, ma in realtà con molte affinità nel linguaggio. Per gli studi precedenti sullo *storyboarding*, aldilà delle prese di posizione favorevoli o contrarie ad evidenziare tale rapporto, è stato inevitabile soffermarsi e discutere le forme della narrativa disegnata. Una formale distinzione deve essere comunque esplicitata: gli storyboard sono strumenti di lavorazione, funzionali al processo di realizzazione, non si qualificano come oggetti autonomi e artistici come i fumetti. Premesso questo, è indubbio che i due linguaggi abbiano molti punti in contatto. Pallant e Price, pur sottolineando la differenza formale già esposta, affermano che «in each case the medium allows for the telling of a complete narrative, and the evolution of the bande dessinée shows a fairly consistent attention to parallel developments in the cinema»⁹². Anche Balzola e Pesce concordano che la «tappa fondamentale nella concretizzazione di quella procedura che oggi chiamiamo storyboard è lo sviluppo di un percorso della narrazione per immagini, che ha radice comune nella nascita del linguaggio del fumetto»⁹³. A queste affermazioni aggiungerei che la chiave per capire come lo storyboard e il fumetto partecipino reciprocamente alla definizione di un linguaggio comune risieda nella tendenza a formalizzarsi in sequenze di immagini. I casi che verranno presentati, testimoni dell'intermedialità tra cinema e fumetto, presentano la struttura della sequenzialità che ha radici nel medesimo contesto culturale.

Il contesto culturale e visuale dove si formano i fenomeni sequenziali dello storyboard e del fumetto è fondamentale per stabilire il campo su cui ricercare le affinità tra i due linguaggi nel contesto italiano. Da questa riflessione è scaturita la scelta di

⁹²«In ogni caso il mezzo consente di raccontare una narrazione completa e l'evoluzione del fumetto mostra un'attenzione abbastanza costante per gli sviluppi paralleli nel cinema». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., p. 9.

⁹³ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., p. 19.

focalizzare lo sviluppo e la diffusione nel caso rappresentativo delle pubblicazioni Nerbini a Firenze agli inizi degli anni Trenta. Mentre a Hollywood, nello stesso periodo, si vanno a stabilizzare le tecniche dello *storyboarding* industriale, in Italia tutto questo non avviene. Tuttavia la politica industriale della Nerbini, impostata su logiche industriali di importazione di fumetti americani, consentono il passaggio dei saperi culturali e tecnologici legati allo storyboard. Attraverso i casi intermediari, tra cinema e stampa, che hanno come protagonisti i personaggi di Charlie Chaplin e Mickey Mouse, fino alla peculiare rielaborazione della creatura di Disney nel film italiano *La notte insonne di Topolino* (1931), si mostrerà l'influsso delle tecniche dello *storyboarding* nel panorama culturale italiano.

Nel contesto italiano dell'epoca, Firenze, Torino e, in modo particolare, Milano si contendono il ruolo di centro culturale dell'editoria nazionale. La situazione rispecchia la grande frammentazione dell'industria italiana dei media che, secondo Peppino Ortoleva, «dovremmo definire, forse, più che decentrata, policentrica, caratterizzata da una netta ed esplicita divisione del lavoro tra diverse località della penisola: un'organizzazione che, probabilmente, ha dato un contributo non secondario all'unità culturale del paese»⁹⁴. Firenze si trova in prima linea nella corsa a raggiungere il primato nel campo dell'editoria ed è «già dalla fine dell'Ottocento e in modo programmatico, una città che ha fatto del terziario il proprio settore privilegiato di sviluppo. Questa scelta non soltanto fece del capoluogo toscano un luogo di discussione e confronto tra le istanze culturali e ideologiche del periodo, che vi furono tutte rappresentate, ma fu alla base dell'importanza che vi assunse il settore tipografico e editoriale»⁹⁵. Tra le principali case editrici operanti nel capoluogo toscano, vi sono la Salani, specializzata nella letteratura di matrice scolastica fin dall'Ottocento, per poi dar vita all'inizio del secolo successivo a diverse collane di romanzi per adulti e la Bemporad che dal 1906 aveva dato alle stampe il «Giornalino della Domenica», un periodico per ragazzi⁹⁶. In questo contesto molto vivace, si inserisce Giuseppe Nerbini

⁹⁴ P. ORTOLEVA, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1997, p. 222.

⁹⁵ F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998, p. 160.

⁹⁶ Il «Giornalino della Domenica» è un periodico che anticipa il formato e la grande fortuna del «Corriere dei Piccoli» che, negli anni successivi e sulla sponda milanese dell'editoria nazionale, avrebbe sdoganato definitivamente il fumetto in Italia. Ivi, pp. 132-140.

che inizia la sua attività editoriale nel 1897⁹⁷ con pubblicazioni, sotto il profilo politico di carattere socialista⁹⁸, per poi cambiare strategia editoriale a ridosso del regime fascista quando «si trasformò invece in un editore commerciale di romanzi popolari, di periodici e di giornalini»⁹⁹.

Nella prima fase della carriera di Nerbini, quella che potremmo definire “socialista”, l’editore non adotta una strategia imprenditoriale dal carattere industriale. In seguito al cambiamento editoriale, non solo politico, verso posizioni più favorevoli al nascente regime, l’editore Nerbini si adegua al mercato editoriale e librario e si aggiorna seguendo le mode e il cambio di epoca¹⁰⁰. In sostanza, la casa editrice adotta pratiche imprenditoriali più moderne e già industriali, ampliando la propria offerta con la pubblicazione, oltre che di libri classici, anche di materiale effimero, che potremmo definire “usa e getta”, come le *dime novel* di importazione americana¹⁰¹. Dalla serializzazione si passa a una strategia editoriale che fa della promozione, e quindi del *marketing*, lo strumento d’azione principale. Lo sfruttamento di personaggi popolari, così come il continuo riciclo dei diritti acquisiti in precedenza, si configura come l’evento su cui catalizzare l’attenzione del lettore¹⁰².

Il processo di industrializzazione e di promozione attuato da Nerbini tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso porta alla diffusione di contenuti eterogenei che dipendono dall’importazione americana di pellicole e dal rapporto fecondo tra cinema e

⁹⁷ Cfr. G. TORTORELLI, *Le edizioni Nerbini (1897-1921)*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

⁹⁸ «[Nerbini] Tra le altre cose, pubblicava traduzioni di Eugène Sue, Tolstoj, Gorkij e i classici socialisti (Proudhon, Marx, Engels, Bebel), oltre alle opere di socialisti italiani come Andrea Costa, Camillo Prampolini, Edmodo De Amicis [...]. I maggiori canali di distribuzione della Nerbini erano le Case del Popolo, che di solito avevano delle piccole biblioteche, come pure i circoli operai e i gruppi di lettura collegati alle sezioni del partito o alle Camere del Lavoro». D. FORGACS, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990. Tr. It., *L’industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 84-85. Per una storia del periodo socialista di Nerbini, si veda anche TORTORELLI, *Una casa editrice socialista nell’età giolittiana*, in ID, *Le edizioni Nerbini*, cit., pp. 1-38.

⁹⁹ FORGACS, *L’industrializzazione della cultura italiana*, cit., p. 85.

¹⁰⁰ Per i principali snodi della storia della casa editrice Nerbini, si veda: P. F. LISTRI, *Il mondo di Nerbini. Un editore dell’Italia unita*, Firenze, Nerbini 1993; M. SESSA, *La bottega delle nuvole. La storia del fumetto da Nerbini ai disegnatori toscani*, Firenze, Medicea, 1995.

¹⁰¹ Per una panoramica su questo tema, si veda: F. CRISTOFORI, A. MENARINI, *Eroi del racconto popolare. Prima del fumetto*, Bologna, Edizioni Edison 1986.

¹⁰² «È difficile individuare tra tutte le pubblicazioni d’ogni genere di Nerbini un filo diretto che ne indichi la scelta di fondo o che suggerisca i lineamenti di un programma di più vasto respiro. Alcune collezioni sorsero su sollecitazioni di mode e gusti passeggeri ed ebbero perciò vita assai breve; anche perché il filo conduttore di tutta l’attività della casa editrice rimase caratterizzato da un vago eclettismo e dalla volontà non tanto di formare una clientela scelta e un pubblico fedele, quanto piuttosto di suscitare curiosità e interesse verso le nuove iniziative editoriali». Ivi, p. 112.

fumetti. In questo modo l'immaginario cinematografico si insinua tra la numerosa offerta della Nerbini, che risponde mettendo in campo la pubblicazione di un numero sempre più imponente di serie a fumetti e di narrativa popolare. Quindi, oltre alla serializzazione, rientra nella stessa strategia dell'intrattenimento lo sfruttamento dell'immaginario offerto da un *medium* potente come il cinema. I processi di serializzazione e promozione investono, dunque, anche i modi di produzione di derivazione cinematografica con la pubblicazione di serie riservate, ad esempio, a Charlie Chaplin e Mickey Mouse. Si viene a creare un complesso processo intermediale che dal cinema passa alla carta stampata.

I periodici della Nerbini corrispondono esattamente alla filosofia editoriale della casa editrice: sfruttare i temi più popolari e in voga con la nascita frequente di nuove pubblicazioni, che corrisponde solitamente alla cessazione improvvisa di altre. L'editore, allo scopo di andare incontro ai gusti di un pubblico sempre più vasto, dà alle stampe, velocemente, tutta una serie di pubblicazioni:

È una attività frenetica: testate che nascono in continuazione, altre che muoiono in pochi numeri, altre che durano a lungo con frequenti cambiamenti, altre che si interrompono, si fondono, rinascono, si rifondono, si passano il materiale da pubblicare. L'editoria popolare è sperimentata in tutte le direzioni: satira, illustrazione, romanzo storico, d'avventure e poliziesco, cinema, sport, enigmistica, fumetto, dispense, con una stampa periodica che vuol coprire, come si direbbe ora, vari segmenti di pubblico.¹⁰³

Apparentemente lontana dall'industria cinematografica hollywoodiana, la Firenze dell'editoria negli anni Venti e Trenta si distingue per la diffusione capillare di nuove logiche culturali. La politica imprenditoriale dell'editore fiorentino favorisce il passaggio della cultura fumettistica americana a quella italiana, con la pubblicazione di molti personaggi popolari oltre oceano. Secondo David Forgacs, più che di una "dipendenza culturale", si tratta di fenomeni di appropriazione e di importazione di abitudini straniere, all'apparenza incompatibili con la tradizione, che derivano dalla facilità con cui da sempre il contesto italiano si è dimostrato favorevole ad accogliere e diffondere modelli culturali lontani da essa:

¹⁰³ R. MAINI, *I periodici*, in ID, NOCENTINI, VECCHI, *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, cit., pp. 77-78.

Tuttavia, più che parlare di dipendenza culturale, cosa che presuppone un modello di subalternità economica e politica che non mi pare si addica al caso italiano, e piuttosto che sottoscrivere l'ottimistico approccio del «pluralismo culturale», si possono forse suggerire altri due modi di descrivere la situazione italiana. In primo luogo, si può sostenere che, nell'arco dell'ultimo secolo, l'Italia come spazio culturale non è stata egemonizzata in maniera decisa ed efficace da una forte cultura nazionale. [...] In secondo luogo questa apertura si è adattata abbastanza bene sia alle industrie culturali (editoria, distribuzione cinematografica, produzione discografica, ecc.) che ai governi nazionali italiani, con l'acquisizione – ne siano stati consapevoli o meno – di una grande quantità di prodotti popolari.¹⁰⁴

Nerbini adotta per le sue pubblicazioni «la strategia del topo»¹⁰⁵, suggestiva definizione di Fausto Colombo, che consiste in una serie di pratiche rivolte all'intrattenimento, dove l'influenza di prodotti stranieri è rielaborata in varianti originali dall'industria culturale italiana. Il concetto chiave sta nella “serializzazione” delle pubblicazioni che vedono una immissione in massa di avventure legate a personaggi ricorrenti, sovente di importazione americana. In un primo tempo questi filoni prendono avvio dalla stagione del romanzo popolare dell'Ottocento, per passare alle *dime novel* pubblicate dalla casa editrice, fino ad arrivare ai periodici dedicati ai fumetti, quali «Topolino (1932) e «L'Avventuroso» (1934)¹⁰⁶. In questo modo

¹⁰⁴ FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., pp. 41-42.

¹⁰⁵ Secondo Fausto Colombo esistono due tipi di strategia culturale in Italia: quella *pedagogizzante* e quella di *intrattenimento*. Della prima fanno parte le metafore del *grillo* e del *corvo*. Il grillo, la cui figura di riferimento è quello parlante di Pinocchio, rappresenta la figura dell'intellettuale nella società moderna, il cui sguardo morale si poggia sui *media* nascenti come il fumetto, avvallandoli con la propria legittimazione solo all'interno di un progetto pedagogico, di tipo scolastico. Il corvo, il riferimento in questo caso è il Pasolini di *Uccellacci e uccellini*, rappresenta il modello propagandistico, con il controllo invasivo dei *media*, e il favoreggiamento di un modello nazionale di industria che ha come obiettivo l'esemplificazione pedagogica e l'identificazione di un nemico ideologico. Della seconda strategia fanno parte il *topo* e il *gatto*. Il topo, cioè il Mickey Mouse di Walt Disney, simboleggia il modo in cui l'industria italiana, scevra da preoccupazioni di carattere morale, rielabora i debiti provenienti dall'estero riproponendoli secondo gusti e tecniche tipicamente nostrane. Il gatto, infine, sta a intendere la serializzazione del prodotto industriale con lo spostamento di prospettiva sui fenomeni di promozione e di marketing. Una logica che si basa sui consumi e tende alla omologazione dei formati. Il riferimento principale è la televisione berlusconiana degli anni Novanta, di cui il “Telegatto” era uno dei premi principali, e dove i format stranieri venivano proposti tali e quali. Cfr. COLOMBO, *la cultura sottile*, cit., pp. 16-21

¹⁰⁶ Su «L'Avventuroso» esiste una cospicua letteratura, cfr. G. C. CUCCOLINI, *Nerbini l'Avventuroso*, in MAINI, NOCENTINI, VECCHI, *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, cit., pp. 11-59; E. G. LAURA, *Gli anni dell'Avventuroso*, Firenze, Casa Editrice Nerbini, 1997; F. COLOMBO, *Il fumetto d'avventura: «L'Avventuroso» e «Il Vittorioso»*, in ID., *La cultura sottile*, cit., pp. 167-174.

l'immaginario straniero si insinua tra la l'ampia offerta della Nerbini che avalla la pubblicazione di un numero sempre più imponente di serie a fumetti e di narrativa popolare. I processi di serializzazione investono anche i fenomeni cinematografici, con pubblicazioni riservate a Mickey Mouse e Charlie Chaplin, creando un circuito intermediale tra cinema e carta stampata.

La serializzazione delle pubblicazioni di Nerbini riceve una svolta nel 1919 con l'acquisto dei diritti di «Nick Carter», la *dime novel* poliziesca americana. La serie dedicata al celebre personaggio è l'apripista di numerose altre collane già pubblicate negli Stati Uniti e in Europa¹⁰⁷. Sulla scia del crescente successo nascono, inoltre, le parodie italiane ispirate a Nick Carter, come «Charlot poliziotto», una serie pubblicata da Nerbini dal 1923 al 1924 che conta 24 uscite. Gli episodi non specificano l'autore dei testi, mentre le copertine, in bicolore blu e rosso, sono disegnate da Giove Toppi, illustratore e fumettista da sempre attivo nella casa editrice¹⁰⁸. Nonostante il nome che appare sulla testata, il personaggio del vagabondo di Chaplin agisce nel ruolo di spalla comica per «Nick Parter», l'eponimo detective derivato dal più famoso poliziotto americano delle *dime novel*. Il caso di «Charlot poliziotto» rivela un ulteriore meccanismo ai fini della serializzazione. Si tratta dell'uso di un personaggio popolare, estrapolata dal proprio contesto cinematografico nel passaggio da un medium all'altro. Il punto chiave è la reiterazione della maschera di Charlot, autonoma e riconoscibile tra il pubblico di lettori, che avviene in un numero ampio e seriale di pubblicazioni.

Tra queste, «Il Piccolo cinematografo presenta», mostra caratteristiche che lo configurano come un veicolo di immagini che anticipano il linguaggio della pre-visualizzazione (fig.1). Dal punto di vista contenutistico il giornale presenta contenuti cinematografici, con la presentazione di un adattamento di un film ad ogni uscita, ma le analogie e le affinità con il linguaggio del cinema e dello storyboard investono anche il livello formale della pubblicazione. Nei prossimi paragrafi vedremo come i due linguaggi, del fumetto e dello storyboard, presentino molti punti di contatto.

¹⁰⁷Ivi, pp. 62 sgg.

¹⁰⁸Per uno sguardo alla carriera di Giove Toppi, tra cinema e fumetto, si veda: V. MARTINELLI, *Dai flani ai fumetti: Giove Toppi*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 30, 1995, pp. 26-29.



Fig. 1. Prima e ultima pagina del numero di esordio del «Piccolo cinematografo presenta», del 7 ottobre 1923.

1.1. Il caso del «Piccolo cinematografo»: vignette e *frame* cinematografico

«Il Piccolo cinematografo presenta:» rispecchia il carattere volatile delle pubblicazioni seriali Nerbini, con frequenti cambi di titolazione e di impaginazione. Il blocco improvviso di uscite, accompagnate spesso da riprese con periodicità alterata e prezzo modificato, rende difficile il lavoro dell'archivista e del ricercatore. Innanzitutto, non tutti i periodici sono stati sottoposti al processo di conservazione in biblioteca, e il carattere seriale è stato la causa della perdita di numerose uscite, rendendo di fatto lacunoso il tentativo di ricostruzione della storia del giornale. Tuttavia, la cessazione dopo pochi numeri del «Piccolo cinematografo», ha semplificato il lavoro di analisi. Il numero esiguo di uscite si riflette nell'omogeneità del formato e dei contenuti. I periodici della Nerbini, per diritto di stampa avevano l'accesso alla conservazione in

biblioteca, ed esiste un documento chiamato “schedone amministrativo”¹⁰⁹, che dimostra l’esistenza di soli dieci numeri che compongono il «Piccolo Cinematografo»¹¹⁰.

Il giornale possiede contenuti prevalentemente cinematografici e, presentando l’adattamento di un film per ogni uscita, potrebbe dunque essere considerato un vero e proprio contenitore di cineromanzi a fumetti¹¹¹. Per chiarire come il linguaggio cinematografico e quello fumettistico si influenzino a vicenda, procediamo ad analizzare nel dettaglio la composizione del giornale.

Iniziamo da un’osservazione di carattere generale: non sono presenti, in alcun numero, le necessarie coordinate che permettono di risalire agli autori dei testi e dei disegni, componente necessaria per associare testi e immagini a una comune paternità fumettistica. Il giornale sembra affermare il carattere autonomo delle immagini generate, tipica della tecnologia cinematografica. Non risulta specificato nemmeno il direttore del giornale: una mancanza di riferimenti che rende impossibile risalire ai responsabili della pubblicazione, ma fa pensare direttamente a una gestione dell’editore. Le uniche indicazioni sono riservate alle generalità tipografiche. Si legge infatti: «stampato dalla Tipografia Giuseppe Cencetti di Firenze, gerente responsabile Arturo Ricorda». Per tutta la durata delle pubblicazioni, il periodico conserva il formato a otto pagine comprendente sessanta vignette a colori in bicromia con didascalie poste sotto ogni disegno. In realtà non tutte le pagine sono colorate, spesso quelle interne sono presentate in bianco e nero.

¹⁰⁹ Gli schedoni amministrativi di «Il Piccolo Cinematografo presenta:», del «Giornale di fortunello» e di «Topolino» sono riprodotti sul catalogo della Marucelliana dedicato ai fumetti Nerbini: MAINI, NOCENTINI, VECCHI, *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, cit, pp. 80 e ss.

¹¹⁰ Le caratteristiche si possono quindi riassumere nella seguente scheda di catalogazione, curata dalla Biblioteca Marucelliana: «Il Piccolo Cinematografo presenta. Periodico settimanale a colori», A. 1, n. 1 (7 ott. 1923)-a. 1, n. 10 (9 dic. 1923), Firenze: Casa editrice Nerbini, 1923-.10 numeri : ill. b/n e colori ; 27 cm. Il primo numero reca la data 7 ottobre 1923, e appare, cronologicamente, posteriore alla prima testata fumettistica della casa editrice Nerbini, rappresentata da «Il Giornale di Fortunello» di gennaio del 1920. Secondo questa catalogazione, il periodico rientrerebbe a tutti gli effetti nella categoria “fumetti”, e perciò viene conservato nella collezione Fondo Fumetti Nerbini. I dieci numeri, dello stesso anno di pubblicazione 1923, che compongono le uscite del periodico sono inventariati alla Biblioteca Marucelliana con la seguente collocazione: FN.g.E.5. Per una breve storia della nascita e dello sviluppo del Fondo Fumetti vedere: A. CONTI, *Il Fondo degli albi a Fumetti Nerbini della Marucelliana*, in L. GORI, S. LAMA, G. LAMBRONI (a cura di), *Fumetti e dintorni. Editori e illustratori a Firenze negli anni Trenta*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2012, pp. 77-84. Per una visione globale del fondo, si veda i cataloghi già citati: MAINI, NOCENTINI, VECCHI, *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, cit.; CONTI, ZANGHERI, *Nuove acquisizioni del fondo albi a fumetti Nerbini della Biblioteca Marucelliana*, cit.

¹¹¹ Per una messa in prospettiva dei paratesti legati al film, come i cineromanzi a fumetti, vedere: DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, cit.



Fig. 2. La testata del «Piccolo cinematografo presenta», a. 1, n. 1, 7 ottobre 1923.

Tra le costanti nella serializzazione che si possono identificare in ogni numero del «Piccolo cinematografo», è rilevante la presenza della testata che si presenta ogni volta invariata (fig. 2). Alla sinistra troviamo il personaggio sfruttato dalla strategia della casa editrice: è Charlot che, come abbiamo visto, è una immagine ricorrente in altre pubblicazioni della Nerbini, usato per la popolarità tra il vasto pubblico del cinema. Il personaggio di Chaplin è impegnato a girare la manovella di una macchina da presa che proietta il titolo della testata su uno schermo ideale. I protagonisti del cinema (cowboy, indiani, comici, ecc.) si animano al gesto di Charlot. Quindi, già nella presentazione del giornale, è ben presente al lettore il carattere metanarrativo della proposta. Non viene presentata solamente una narrazione consequenziale di disegni, come potrebbe fare un fumetto, ma si vuole riprodurre il cinematografo stesso. Si potrebbe affermare che il cinema è replicato in un formato ridotto che, attraverso la ridefinizione dei margini della ripresa cinematografica, permette di porre l'accento sulla grammatica filmica. Le immagini, inoltre, vengono riprodotte secondo la sequenza proiettata al cinema. In questa direzione, il titolo della testata è già una dichiarazione di intenti. La logica editoriale è quella di riproporre il cinematografo in “piccolo”, sia nel formato (le piccole vignette/fotogrammi) e sia dal punto di vista economico (solo 25 centesimi).

La scelta tipografica della tricromia permette di usare i tre principali colori (blu, rosso e giallo) per tutte le combinazioni possibili. Il rosso è usato nello sfondo della testata per rappresentare il buio della sala del cinema. Una scelta che solo all'apparenza permette di rendere più dinamica e colorata, in definitiva più attrattiva, la testata del giornale. In realtà, oltre al carattere estetico, questo elemento cromatico ha una precisa funzione narrativa che si ricollega al film che sta per essere riproposto nella versione cartacea. Infatti i contorni delle vignette usano lo stesso colore dello sfondo della testata,

il rosso, per inquadrare il disegno che riproduce il fotogramma. Cosa sta a significare questa cornice colorata? A mio avviso è il tentativo di ricreare l'esperienza di visione al cinema, con il buio (il colore rosso) all'esterno della immagine proiettata, mentre all'interno della cornice rettangolare è inserito il fotogramma di luce. In sostanza, il cinema viene "rilocato", per usare un termine di Francesco Casetti¹¹², sulla carta del giornale con l'obiettivo di comunicare le stesse esperienze provate in sala. Ogni numero presenta un singolo film, trasposto in «fotogrammi disegnati»¹¹³, usando l'espressione di Roberto Maini nel catalogo curato per la Marucelliana. Come vengono resi questi "fotogrammi"? Nel passaggio dallo schermo alla carta, la grammatica filmica viene fedelmente riportata o ribaltata nell'adattamento? Nel prossimo paragrafo approfondiremo l'aspetto della rilocazione dell'esperienza cinematografica, proponendo l'analisi di un caso tra quelli proposti dal periodico.

1.2. Analisi di *Charlot Dio delle acque*

«Il Piccolo cinematografo presenta» consiste in dieci uscite settimanali che si esauriscono tra ottobre e novembre 1923. I film che vengono ridotti in sequenze di fotogrammi disegnati sono, per la maggior parte, appartenenti al genere comico. Ben sei giornali su dieci sono dedicati alle gesta di un attore brillante¹¹⁴. Charlot rimane un punto di riferimento costante della testata, come abbiamo visto, ma l'insistenza sulla figura del vagabondo non si esaurisce alla presentazione visuale del giornale.

Infatti, l'uscita del 4 novembre, corrispondente al quinto numero, è dedicata interamente alla riduzione di un cortometraggio di Charlie Chaplin. Si tratta di *His*

¹¹² Nel passaggio da un medium all'altro, è possibile avere esperienza del cinema in nuove forme, tramite la sua "rilocazione", cioè la trasposizione, lo slittamento, la migrazione verso altri dispositivi, altri spazi, altri contesti. Si veda, oltre al primo capitolo del già citato CASETTI, *La galassia Lumière*, anche: F. CAASETTI, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», N. 4, aprile 2008, pp. 23-40.

¹¹³ Cfr. MAINI, NOCENTINI, VECCHI, *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, cit., p. 85.

¹¹⁴ Questi i titoli delle dieci uscite, in ordine cronologico: *Ridolini e la collana della suocera*, *Picrate tra le sirene*, *Il regno di Tulipano*, *Fridolini allievo guerriero*, *Charlot Dio delle acque*, *Ploum tra i cannibali*, *I tre moschettieri* (riduzione della parodia di Max Linder), *Robinson Crusoe*, *Decadenza e grandezza*, *Amore e poesia*.

Prehistoric Past,¹¹⁵ una produzione Keystone del 1914, un cortometraggio dalla classica durata a due bobine (*two-reels*), tra i moltissimi diretti e interpretati da Chaplin all'inizio della carriera. Il titolo viene tradotto in *Charlot Dio delle acque*, probabilmente corrispondente alla traduzione dal francese, dato il fatto che vi è indicata la distribuzione Pathé-Cinéma. L'adattamento si snoda in sessanta vignette disposte su otto pagine, che riproducono, quasi nella totalità, i fotogrammi della pellicola. Solo la prima, l'ultima pagina e il paginone centrale sono colorati con stampa in bicromia. Il resto presenta una resa in bianco e nero.

Vediamo nel dettaglio come vengono rispettati i caratteri della grammatica filmica nel passaggio da un medium all'altro e, d'altra parte, come vengono rielaborati e, in alcuni casi, stravolti.

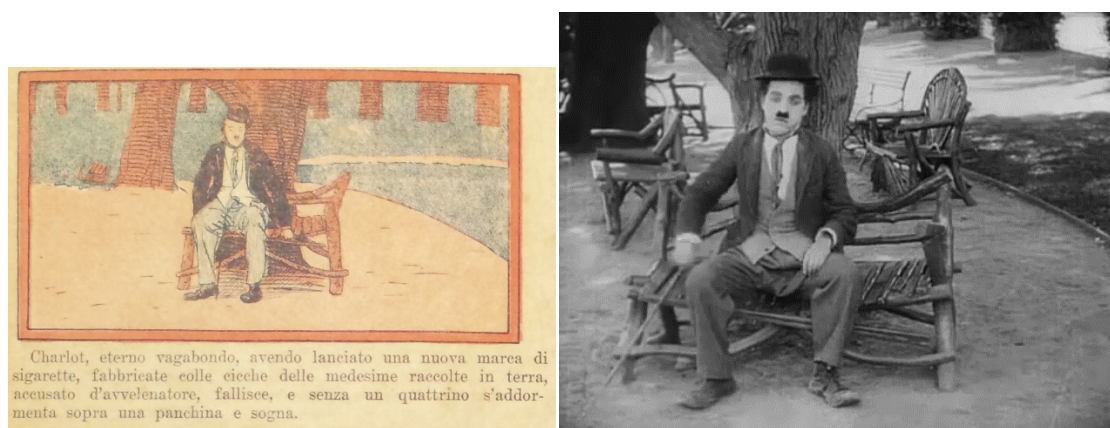


Fig. 3. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

In apertura del periodico sono riportate fedelmente le prime sei inquadrature del cortometraggio che corrispondono alle prime sei vignette in ordine progressivo. Nella prima vediamo una ripresa frontale a figura intera di Charlot, che è in procinto di addormentarsi su una panchina (fig. 3). Una situazione tipica delle farse comiche a sfondo onirico, che presentano lo stesso elemento introduttivo con il protagonista che si addormenta. Non solo il cinema è un contenitore di queste trovate ma, in particolare, il

¹¹⁵ *His Prehistoric Past* (1914), scritto, diretto e interpretato da Charlie Chaplin, con Mack Swain e May Wallace, è un corto di 22 minuti prodotto dalla Keystone. Circola in Italia anche come *Charlot, re per un giorno*.

sogno come punto di partenza della narrazione, è anche uno dei *topos* delle strisce a fumetti diffuse all'epoca¹¹⁶. L'inquadratura è perfettamente ricalcata sull'originale in pellicola. Il vagabondo, in figura intera, volge lo sguardo malinconico verso la macchina da presa. I contorni del *frame* corrispondono alla cornice della vignetta. Il lettore/spettatore che “legge” l'immagine è pienamente consapevole che il paradigma cinema è presente nel disegno, e l'illusione che si cerca di proporre tende a ricreare l'esperienza del *medium* cinematografico. Anche se il lettore non è aiutato da segni grafici (segnali deittici come frecce, indicazioni testuali, ecc.) che completano il movimento dell'azione, sa perfettamente che il vagabondo si adagerà sulla panchina per dormire.



Fig. 4. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

Nella seconda vignetta, infatti, è ricreato esattamente il passaggio alla seconda inquadratura del film (fig. 4). Non solo il *frame* della pellicola viene replicato, ma anche il medesimo *editing*. Dalla successione di questi due disegni si chiarisce anche il meccanismo di narrazione che è stato affidato alle immagini. Innanzitutto non si tratta di un fumetto *tout court*. Se i tratti delle figure e degli ambienti, con l'aggiunta cromatica della stampa, rimangono gli elementi in comune con il linguaggio del fumetto, viene sottolineato ancora una volta il carattere illusorio dell'esperienza cinematografica. La “messa in quadro” e la “messa in serie”, sono i livelli della rappresentazione che risaltano nell'analisi delle vignette a confronto con le inquadrature del film. In questo

¹¹⁶ In particolare, per quanto riguarda il ruolo del sogno all'interno dei fumetti, i riferimenti sono *Dreams of a Rarebit Fiend* e *Little Nemo* di Winsor McCay.

caso anche la composizione dell'inquadratura (la "messa in quadro") viene resa in modo identico con il campo totale della nuova ambientazione preistorica. In questa inquadratura, il gruppo di primitivi di destra volgono lo sguardo al buffone che li intrattiene ballando, esattamente come nella riproduzione disegnata. Inoltre l'immagine viene posta in relazione con la precedente (la "messa in serie"), mostrando il contratto tra l'ambiente cittadino della realtà e quello primitivo del sogno.

La tecnica si allontana perciò, dalla capacità di raccontare la storia attraverso i disegni, tipica delle *comic strips*, che vedono reiterati i momenti dell'azione, con la riproposizione degli stessi soggetti ma in posizioni progressive. Qui sembra risaltare maggiormente, per ogni vignetta, il cambio di scene del film: un'immagine associata al personaggio presente nell'inquadratura prende il posto della precedente. Nella vignetta iniziale, al centro del "fotogramma disegnato", vediamo Charlot sulla panchina. In quella successiva c'è uno stacco netto, sia spaziale che temporale, nella rappresentazione del contesto preistorico e dei suoi abitanti. In sostanza viene sottolineata ancora la tecnologia cinematografica, nella descrizione di una sequenza ben precisa e nel passaggio alla successiva tramite un taglio di montaggio. Secondo la definizione di Steven. D. Katz, gli storyboard «sono le vignette disegnate che descrivono la composizioni di ogni inquadratura e il loro ordine in ogni scena del film»¹¹⁷. Una descrizione che si può associare, senza dubbio, a ciò che viene pubblicato nel giornale, con la composizione fedelmente riportata delle inquadrature, poste in successione secondo le sequenze del film. Quindi i fotogrammi proposti sono essenzialmente delle visualizzazioni su carta di quello che è stato proiettato nelle sale.

Ci troviamo di fronte al processo inverso da quello che viene messo in pratica durante il processo di *storyboarding*, dove è la sceneggiatura che fornisce le indicazioni necessarie per visualizzare il film che sta per passare alla fase di riprese. Dunque non è presente il carattere strettamente funzionale che lega la visualizzazione alla sceneggiatura. Piuttosto si tratta di un caso di rielaborazione in forma di storyboard delle sequenze di un film¹¹⁸. Il disegnatore inserisce, nelle vignette che descrivono i fotogrammi del film, le dinamiche legate indissolubilmente ai modi del linguaggio cinematografico e corrisponde esattamente alle competenze basilari necessarie per

¹¹⁷ KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 17.

¹¹⁸ Su questo argomento, John Hart, nel suo libro, porta esempi emblematici di storyboard partendo da alcune pellicole famose della storia del cinema: Cfr. HART, *The Art of Storyboard*, cit.

elaborare uno storyboard. Gli accorgimenti tecnici, con cui il cinematografo è replicato, rispecchiano alcune tecniche di visualizzazione. Lo *storyboarding*, infatti, riprende a suo modo il bagaglio tecnico e grammaticale del cinema per riproporlo attraverso il linguaggio grafico dei disegni, in maniera analoga a un “piccolo cinematografo” di carta. In sostanza, queste immagini non possiedono solamente le caratteristiche di un normale fumetto, e nemmeno quelle di un cineromanzo disegnato, ma coinvolgono le conoscenze tecniche necessarie per elaborare un vero e proprio storyboard. Il soggetto della “rilocalizzazione” non è la narrazione delle avventure preistoriche di Charlot, ma lo stesso medium cinematografico.

Le didascalie in calce alle vignette, invece, hanno la sola funzione di commento e costituiscono una superflua appendice all’autonomia dei disegni delle inquadrature. Il carattere verbale della didascalia si presenta perciò come un elemento estraneo al lettore nella fruizione dei disegni. Nonostante l’autonomia delle immagini, il testo non aggiunge niente ai fini della comprensione della storia, e non ha altra funzione se non puntualizzare le situazioni con commenti ironici.



Charlot, per vestirsi, era riuscito ad uccidere un orso bruno, l'aveva scuoiato e della sua pelle, conciata alla meglio, s'era fatta una specie di cappa: sicchè, specchiandosi nell'acqua, dice: « Com'è bello Charlot! ».



Fig. 5. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

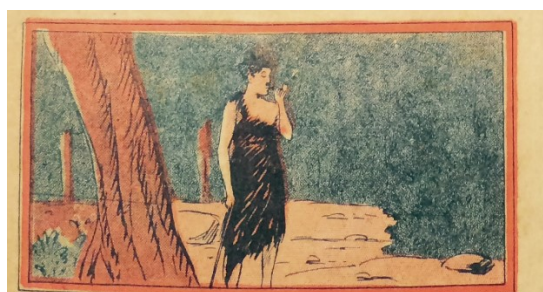


Il re Coèò volle variare il trattenimento alle figlie, e si mise a cantare a squarciagola l'inno dei Crabiani, il quale, forse, non era un capolavoro, ma, 25.000 anni avanti Cristo, poteva passare per discretoccio.



Fig. 6. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

Nella quarta vignetta, per la prima volta, si verifica una leggera modifica dal punto di vista iconografico, che porta alla differenziazione dal modello originale (fig. 6). Nel film il re ordina al danzatore di prendere dell'acqua, portando all'allontanamento dall'inquadratura del personaggio, mentre nella vignette avviene uno slittamento di significato. Il danzatore, che nel fotogramma appare a destra nello stesso punto focale del gruppo con al centro il re, è ancora impegnato a cantare e risulta staccato dagli altri soggetti dell'inquadratura. Il disegnatore sfrutta la disposizione del "fotogramma disegnato" per distanziare le figure e dare l'impressione che il danzatore stia cantando. In questa rielaborazione della storia, la forma rettangolare della vignetta corre in aiuto del disegnatore anonimo, riproducendo una sorta di formato panoramico di proiezione, in contrapposizione allo standard usato del cortometraggio di Chaplin.



Intanto Charlot, per passare il tempo, s'era fabbricata una magnifica pipa da una radica di scopa, entusiasta del paese, dove la roba non costa nulla.



Fig. 7. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.



Fig. 8. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 1. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

L'ultima vignetta ricostruisce ancora una volta la stessa immagine presente nel film, con la donna primitiva che volge lo sguardo verso Charlot (fig. 8). Nel passaggio tra i due media, viene così replicato anche il raccordo di sguardo tra i due personaggi, tale e quale a come lo possiamo trovare nel film. Nella rielaborazione di materiale proveniente da un altro linguaggio - e da un'altra cultura industriale, quella americana -, il cinema è tradotto in disegni che possono essere facilmente intuiti dal pubblico dei lettori che aveva familiarità con lo spettacolo cinematografico. Un linguaggio che, come già affermato, si discosta dal quello dei fumetti coevi, ed è già pienamente consapevole delle tecniche cinematografiche. Si tratta, perciò, propriamente di un "piccolo cinematografo", un campionario di regole tecniche (di ciò che rappresentava la grammatica filmica del periodo) applicate al disegno. Nel linguaggio delle illustrazioni vengono assimilate e replicate, mimeticamente, le riprese di un film. Da questo punto di vista si può affermare che si tratta di un vero e proprio prototipo di storyboard, con la sequenzialità tipica del processo di visualizzazione, attivato dal meccanismo di messa in quadro e in serie delle vignette.



Fig. 9. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 8. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

La replicazione del film non avviene solamente riproducendo esattamente i fotogrammi dello storyboard. Esistono casi in cui si presenta una differenziazione netta nel processo di visualizzazione. I motivi del ricorso ad alternative sono legati alla necessità di trovare nuove soluzioni a problemi di ordine pratico. Un'inversione di tendenza è presente anche nell'ultima pagina del «Piccolo Cinematografo». Per ragioni di ordine spaziale – in questo caso, il limite di poche pagine a disposizione – l'intero finale della pellicola deve essere ridotto a sole sei vignette che occupano l'intera pagina conclusiva del giornale. Vengono eliminate molte inquadrature che compongono l'ultima sequenza di *His Prehistoric Past*: in particolare quelle che partono dal momento in cui Charlot spinge il re nel burrone (fig. 9), fino al risveglio finale sulla panchina. Manca quasi completamente la parte in cui il vagabondo si sostituisce al re in qualità di sovrano del villaggio preistorico. La vignetta che inaugura l'ultima pagina replica ancora una volta la stessa immagine dell'inquadratura ma, in seguito, ci sarà uno stravolgimento dell'azione. Le vignette indirizzano la storia verso il finale, precipitosamente, alla ricerca di una conclusione che possa rientrare nel formato ridotto a sessanta quadri, che è lo standard di ogni uscita del «Piccolo Cinematografo».



Fig. 10. Vignette tratte dal «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 8.

Tutta la sequenza del film in cui vediamo Charlot nei panni del re è racchiusa nelle due vignette (fig 10) che, per la prima volta, non corrispondono a nessuna delle inquadrature presenti nel corto. L'illustratore del giornale rielabora alcuni elementi presenti in inquadrature precedenti per creare delle vignette che sintetizzano, nello spazio di due immagini, la sequenza che apre al finale del film. Nel primo disegno vediamo Charlot che si avvicina da destra verso sinistra alle donne primitive che, all'interno della stessa immagine in una sintesi perfetta, accettano il nuovo arrivato come proprio sovrano. Una immagine che potrebbe veramente far parte delle inquadrature del film, in una rielaborazione mimetica, da parte dell'anonimo disegnatore, di elementi che compongono il carattere visuale della pellicola. Nel secondo disegno "rielaborato", l'illustratore si spinge oltre, rivelando un'ottima padronanza del linguaggio cinematografico. Si tratta nuovamente di un'immagine inedita che cerca di comunicare la situazione "Charlot nuovo re" all'interno di un unico disegno. La tecnica con cui è resa questa situazione, replica ancora lo stile già visto in precedenza, efficace e essenziale, ma in una variante non ancora incontrata. Vediamo al centro dell'inquadratura Charlot nell'atto di sottomettere le fanciulle che, di spalle, si inginocchiano al nuovo re. L'immagine è costruita come se fosse una semi-soggettiva, da un punto di osservazione che va dall'alto verso il basso. Una scelta stilistica piuttosto azzardata che non si trova nelle convenzionali inquadrature della pellicola di Chaplin, ma rivela le competenze tecniche e la consapevolezza della tecnologia cinematografica da parte del disegnatore. Nello sforzo creativo di ricreare, e questa volta pre-visualizzare, partendo da un materiale già esistente, l'illustratore propone una versione del film alternativa, più sintetica, ma consapevole della tecnologia cinematografica. In

sostanza, l'illustratore si comporta come una peculiare variante dello *storyboard artist*, che offre una visualizzazione personale partendo da informazioni contenute nella sceneggiatura¹¹⁹. In questo caso il disegnatore visualizza la sua versione partendo dagli elementi già tratteggiati nelle vignette precedenti.



Fig. 11. A sinistra, vignetta del «Piccolo cinematografo presenta», n. 5, 4 novembre 1923, p. 8. A destra, fotogramma tratto da *His Prehistoric Past*.

Nelle vignette seguenti, il disegnatore continua nel sintetizzare la storia, apportando continue variazioni sul finale. La scena tra Charlot e la ragazza viene replicata in apparenza (fig. 11). In realtà, nel fotogramma preso a modello, dove alle spalle dei due innamorati è presente la corte ereditata dal re precedente, viene estrapolata solo l'immagine del bacio. Nel passaggio al disegno, la corte scompare, mettendo in evidenza solo l'intimità dei due personaggi. Il disegnatore sceglie di visualizzare un piano più ravvicinato rispetto a quello presente nel modello originale filmico. In luogo della ripresa in profondità adottata dal film, si opta per una sorta di primo piano a due figure con lo sfondo sfocato, come se fosse una ripresa con il teleobiettivo. A questo punto è importante specificare che il giornale esce nelle edicole nel 1923, ma vede riproposta una pellicola del 1914 tra i propri contenuti. Nel corso di dieci anni il linguaggio del cinema era progredito e, probabilmente, il proto-*storyboard artist* che ha il compito di tradurre le immagini del film aveva inglobato nel proprio bagaglio tecnico

¹¹⁹ I manuali di *storyboard artist*, spesso, prevedono una sezione piuttosto esauriente e introduttiva al linguaggio filmico. Nella formazione della professione è fondamentale conoscere a fondo le tecniche di riprese, per poi saperle tradurre su carta. Si veda, oltre ai già citati contributi di Morales e Cristiano, il seguente libro dedicato all'argomento del linguaggio dell'animazione filmica: M. FEO, *Storyboarding. Dalla parola all'animazione*, Milano, Apogeo, 2011.

anche le innovazioni cinematografiche legate alla grammatica filmica. Quindi, il sapere tecnologico accresciuto, permette al disegnatore di scegliere fra soluzioni più efficaci, optando, in questo caso, per un primo piano ritenendolo più adatto a veicolare l'immagine del bacio.

In definitiva, non deve sorprendere l'abilità, sia creativa che tecnica, con la quale l'illustratore apporta visualizzazioni alternative al processo di visualizzazione di un film. In generale questo storyboard peculiare del contesto visuale italiano non si limita ad essere una versione su carta del film, coerente in tutti i suoi aspetti (la resa del *frame*, dell'angolazione dalla macchina da presa, del montaggio finale, ecc.). L'artista propone la sua versione a problemi di visualizzazione che si pongono nel passaggio da un *medium* all'altro, che sono di ordine tattico e strategico.

Ritornando al nostro caso, avviene, si potrebbe dire, il processo inverso, con le inquadrature di *His Prehistoric Past* "costrette" a essere modificate per venire incontro alle necessità di pubblicazione. Il nostro *storyboard artist*, attraverso l'abilità tecnica derivata dal proprio bagaglio tecnico e culturale, modifica il senso delle inquadrature per poter concentrare tutto il film nello standard del «Piccolo Cinematografo», formato da sessanta "fotogrammi disegnati" in otto pagine. Il problema tecnico del *frame* è essenziale per chiarire l'analogia tra il materiale proposto da «Il Piccolo Cinematografo» e lo storyboard. La traduzione dei fotogrammi in disegni permette di inserire il caso del periodico Nerbini nella casistica degli *storyboarding* prototipico, che insiste sull'aspetto della tecnologia cinematografica di visualizzazione.

1.3. Il rapporto tra fumetto e storyboard in «Topolino»

Finora abbiamo documentato come la tecnica di *storyboarding* affiori indirettamente tra le pagine delle pubblicazioni Nerbini, come modo per adattare il linguaggio del film a quello del fumetto. Ma esistono dei casi in cui i fumetti si appropriano degli storyboard cinematografici veri e propri, per tradurre direttamente quelle idee visuali nel linguaggio delle *comic strips*? In questo paragrafo affronteremo i casi degli storyboard della Disney per i cortometraggi di Mickey Mouse, di come sono usati spesso come modello di visualizzazione per fumetti autonomi, relativamente

lontani dal corrispettivo analogo cinematografico. Nerbini, nella corsa alla pubblicazione dei materiali importati dal catalogo del King Features, presenta in successione le serie a fumetti prodotte dalla Disney. In alcuni casi i fumetti tratti dallo storyboard anticipano la versione che uscirà al cinema, come un'interessante anteprima alla proiezione sul grande schermo.

Inoltre, le pratiche di *storyboarding*, permettono di risalire retrospettivamente al dietro le quinte dei modi di produzione dei laboratori Disney degli anni Trenta e di ricostruire i processi tecnici di prefigurazione che stanno alla base di ogni corto. Si tratta di materiali molto interessanti che si configurano come casi di studio alternativi alla consultazione dei documenti originali. Con tutte le precauzioni metodologiche, già esposte nel capitolo introduttivo (differenza tra storyboard come documento di lavorazione e storyboard come pubblicazione), il ricorso ai fumetti della Disney può essere una valida alternativa al problema dell'accessibilità delle fonti dello storyboard.

Il 31 dicembre del 1932 appare nelle edicole il primo numero di «Topolino», settimanale pubblicato dalla Casa Editrice Nerbini, contenitore di fumetti e redazionali, rivolto a un pubblico di ragazzi¹²⁰. L'uscita, il cui formato resisterà per lungo tempo, vede la formula a otto pagine al prezzo di 20 centesimi. Non è una novità nel panorama dei periodici e dei giornali italiani. Solamente due settimane prima, il 17 dicembre, era uscito il primo numero di «Jumbo», settimanale pubblicato a Milano dalla Saev (Società Anonima Editrice Vecchi). Il materiale edito nel periodico milanese deve molto agli accordi internazionali che permettevano di pubblicare tavole importate dei fumetti stranieri. «Jumbo» pubblica le tavole distribuite da due grandi agenzie di stampa:

¹²⁰«Topolino» è stampato negli stabilimenti grafici A. Vallecchi di Firenze, per la direzione di Collodi Nipote (Paolo Lorenzini) come viene specificato nella testata. La Biblioteca Marucelliana presenta un elenco quasi completo delle uscite, almeno fino all'annata 1940. Nel Fondo Fumetti Nerbini la testata è collocata con il codice FN.G.e.9. Sono presenti tutti i numeri pubblicati da Nerbini dal primo numero (a.1, n.1, 31 dic. 1932) all'ultimo (a. 4, n. 136, 4 ago. 1935), con l'esclusione dei numeri 66 e 100 del 1934. Sono comprese anche le annate Mondadori fino al 1940 (aa. 4-5, 1935-1936 e aa. 7-9, 1938-1940). Nel dettaglio, I numeri della testata intitolata a Topolino vedono le seguenti le caratteristiche: «Topolino»: a. 1, n. 1 (31 dic. 1932)-a. 18, n. 738 (9 apr. 1949); vol. 1, n. 1 (apr. 1949)-Firenze: Casa editrice G.Nerbini, [1932]- Fumetti in b/n e colore; 35x25 cm. Settimanale.I numeri 3 (14 gen. 1933) e 4 (21 gen. 1933) escono col titolo: «Il giornale di Topo Lino» e con maschera diversa in attesa di autorizzazione della Walter Disney per la riproduzione della figura tipica di Topolino. Il luogo di pubblicazione varia in Milano dall'a. 4, n. 137 (11 ago. 1935). L'editore varia dall'a. 4, n. 137 (11 ago. 1935), in Edizioni Walt Disney-Mondadori.



Fig. 12. In alto, la prima pagina di «Jumbo», a. II, n. 1, 7 gennaio 1932, In basso, quella di «Topolino», n. 1, 31 dicembre 1933.

sul fronte europeo, sono stabiliti accordi con la Amalgamated Press di Londra, mentre, sulla sponda americana, con il King Features Syndicate¹²¹ di William Randolph Hearst, il grande magnate della stampa. «Topolino» mutua da «Jumbo» il formato: entrambi i settimanali escono con le dimensioni del giornale e sono composti da otto pagine al costo di 20 centesimi ognuno (fig .12).

In sostanza, dal punto di vista del formato, entrambe le testate replicano, in dimensioni più grandi, la formula del «Piccolo Cinematografo presenta:», uscito quasi dieci anni prima.

La casa editrice fiorentina non dispone dei fumetti della Saev e del King Features e, per competere con il gemello «Jumbo», ha bisogno di un personaggio forte e popolare tra il pubblico: la scelta ricade sul personaggio di Walt Disney. L'intento del giornale intitolato a Topolino è quello di fornire al lettore lo svago e l'evasione caratteristiche dell'intrattenimento, senza ulteriori preoccupazioni. Le intenzioni vengono chiarite fin da subito nell'editoriale di apertura, che si trova in seconda pagina del primo numero. Con un meccanismo metanarrativo, l'editoriale porta la firma dello stesso Topolino, che sottolinea il carattere "leggero" e disimpegnato della pubblicazione:

Questo giornalino non ti promette altro che di farti svagare un poco, e non ha la benché minima di fare il saputone con te. Se imparerai qualcosa, tanto meglio, vuol dire che il giornalino ti avrà insegnato senza farsene accorgere. D'altronde dei maestri ne hai abbastanza, il da fare non ti manca e non ti manca nemmeno il diritto di spassartela un poco quando ti è concesso di ricordarti che sei un ragazzo.¹²²

In realtà la politica direzionale di Paolo Lorenzini (Collodi Nipote) è quella di improntare il giornale a un programma educativo. Sul modello dei settimanali dell'infanzia della fine dell'Ottocento, il giornale è completato da contenuti di stampo

¹²¹ Il King Features Syndicate fu fondato da William Hearst nel 1915, e diretto in prima battuta da Moses Koenigsberg, da cui prende il nome il sindacato, inglesizzandolo. Il KFS rimane ad oggi la più importante agenzia di distribuzione di diritti letterari, fumetti e *merchandising*. Negli anni Trenta, a curare gli interessi in Italia del KFS è l'agente romano Guglielmo Emanuel, futuro direttore, dopo la guerra, del «Corriere della Sera». Per le vicende della sezione italiana del KFS si veda: L. GORI, S. LAMA, *Arrivano i fumetti!*, in ID, LAMBRONI, *Fumetti e dintorni*, cit., pp. 9-34; Per una biografia di Hearst, che narra le vicende del suo impero mediatico e include molte notizie sui rapporti con l'Italia, il fascismo e Mussolini, si veda D. NASSAW, *The Chief. The life of William Randolph Hearst*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harvourt, 2000.

¹²² *Due paroline di Topolino ai suoi lettori*, «Topolino», a. 1, n. 1, 31 dicembre 1932, p. 2.

didattico e informativo¹²³. All'interno, in seconda pagina, è presente un trafiletto intitolato *Ringraziamento*, firmato dall'editore, probabilmente lo stesso Mario Nerbini, che nel frattempo ha ereditato l'azienda dal padre:

Ci sentiamo in dovere di ringraziare la direzione amministrativa del "Consorzio Cinematografico Edizioni Artistiche Internazionale di Roma" che ha l'esclusiva per l'Italia delle graziose films Topolino di Walter Disneys [sic] per la graziosa autorizzazione di riprodurre nella testata di questa pubblicazione la figura tipica di topolino che Disneys ha genialmente creata.¹²⁴

Nerbini chiede il permesso di usare il personaggio al Conzorzio Cinematografico Edizioni Artistiche Internazionali (E.I.A) di Roma, che distribuisce i film in Italia, ma non all'agenzia di stampa americana che è in possesso dei diritti. Il problema con il King Features nasce dal fatto che Nerbini non è a conoscenza dell'esistenza di precedenti pubblicazioni riservate a Mickey Mouse¹²⁵. Topolino non è affatto inedito nelle edicole, avendo già avuto una produzione americana in strisce giornaliere e domenicali. Infatti, a partire dal 1930, Walt Disney aveva assoldato una squadra di disegnatori, capitanati da Floyd Gottfredson, per trasporre su carta le avventure del celeberrimo topo¹²⁶. Quindi, oltre a usare il nome per la testata, Nerbini sfrutta Topolino per costruire, intorno al suo personaggio, le avventure nuove e inedite disegnate da giovani disegnatori italiani, tra cui l'illustratore Giove Toppi, autore della copertina. In realtà, l'operazione di acquisizione e di rielaborazione del personaggio disneyano, non

¹²³ In direzione educativa, si nota fin subito, dalla seconda pagina, come il personaggio di Walt Disney risulti meramente un pretesto attrattivo, per proporre un contenitore di materiale molto diversificato. A pagina due troviamo un racconto breve (*Il cavallo rubato*). A pagina tre l'obiettivo dell'intrattenimento, affermato nell'editoriale, viene smentito dalla pubblicazione di un redazionale dal carattere didattico su *la nascita delle marionette* ed è presente pure una pubblicità sull'edizione a puntate, pubblicata dalla stessa Nerbini, della *Divina commedia*, illustrata da Scarpelli e Manfredini. La pubblicità del classico dantesco è sicuramente più appropriata per un periodico educativo, rispetto al modello d'intrattenimento fumettistico a cui aspira il settimanale. Ivi, pp. 2-3.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Per una panoramica dettagliata della storia dei diritti di «Topolino», si veda: F. GADDUCCI, L. GORI, S. LAMA (a cura di), *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Salerno, Nicola Pesce Editore, 2011.

¹²⁶ Il 5 maggio 1930, Floyd Gottfredson eredita da Walt Disney e da Ub Iwerks le matite e i testi delle strisce di Mickey Mouse e, per 45 anni, spesso in collaborazione con altri validi autori per i testi (fra tutti Bill Walsh e Merrill De Maris) sviluppa Topolino e i suoi comprimari da un mondo fatto di storie semplici e lineari, già avventurose ma principalmente basate sullo schema della gag, verso trame più complesse e spesso inquietanti, attraversando i territori, allora ancora poco esplorati, dell'horror, del poliziesco e della commedia sofisticata. Cfr. A. TOSTI, *Topolino e il fumetto Disney italiano. Storia, fasti, declino e nuove prospettive*, Latina, Tunué, 2011, p. 14-17.

è nemmeno inedita nell'ambito delle pubblicazioni italiane. Le strisce americane di Mickey Mouse erano già uscite nello stesso anno (il 1930) nella pagina dedicata ai bambini, dal titolo "Allegretto", ne «L'Illustrazione del popolo». Altri apocrifi di Topolino erano apparsi sul quotidiano «Il Popolo di Roma», su disegni di Guglielmo Guastaveglia¹²⁷.

Inoltre, la nuova pubblicazione di Nerbini non rappresenta nemmeno la prima apparizione del personaggio di Walt Disney in Italia, essendo un nome popolare tra gli spettatori del cinema, come viene specificato dai ringraziamenti da parte di Nerbini. Mickey Mouse vede le sue prime apparizioni nei cortometraggi di Walt Disney, tra i quali il più famoso rimane sicuramente *Steamboat Willie* (1928)¹²⁸, impresso ormai nell'immaginario popolare attraverso la figura del piccolo eroe intento a governare un battello a vapore mentre fischieta un allegro motivetto. *Steamboat Willie* riveste una particolare importanza, non solo nell'immaginario di Mickey Mouse che vede la propria immagine cristallizzarsi nell'eroe in calzoncini corti, ma anche dal punto di vista della svolta tecnologica nei Disney Studios, perché si tratta del primo film realizzato da Walt Disney dove sonoro e immagini sono sincronizzati. Lo sviluppo della tecnologia del sonoro gioca un ruolo importante anche nell'affermazione della tecnica di *storyboarding*, dove i codici del suono e dell'immagine sono sintetizzati attraverso la loro visualizzazione su carta.

Steamboat Willie, anche se rappresenta l'inizio della popolarità del personaggio a livello iconico, non segna però l'esordio effettivo di Mickey Mouse sul grande schermo. Al di là della rilevanza culturale dell'immagine di Topolino sul battello a vapore, bisogna specificare che la prima apparizione di Mickey Mouse avviene nel cortometraggio *Plane Crazy*,¹²⁹ del 15 maggio 1928. Il dato cronologico, oltre ad avere una rilevanza storica e filologica, risulta utile anche ai fini della nostra analisi perché corrisponde alla primitiva sperimentazione della pre-visualizzazione da parte dei Disney

¹²⁷ Per una storia delle versioni italiane a fumetti di Mickey Mouse, con le riproduzioni delle pubblicazioni prima di Nerbini, si veda: A. BECATTINI, L. BOSCHI, L. GORI ET ALT., *I Disney Italiani*, Salerno, Nicola Pesce Editore, 1990. Per la raccolta completa di tutte le strisce di Guastaveglia, si veda: S. LAMA, *Il Topolino di Guglielmo Guastaveglia*, «Gli Albi di Exploit», n. 23, 2011.

¹²⁸ *Steamboat Willie* esce nei cinema americani il 1928, per le animazioni di Ub Iwerks. C'è da notare che, dopo l'introduzione del sonoro, i personaggi dei disegni animati devono dotarsi di una voce. Mickey Mouse è doppiato dallo stesso Walt Disney fino al 1935.

¹²⁹ *Plane Crazy* (1928), sempre con le animazioni di Iwerks, è un cortometraggio muto, perciò deve aspettare l'uscita di *Steamboat Willie*, cronologicamente posteriore, prima di esordire nei cinema americani sincronizzato con il sonoro.

Studios¹³⁰ che, successivamente, porterà al primo adattamento a fumetti di Mickey Mouse tratto, appunto, dallo stesso *Plane Crazy*, la storia conosciuta con il titolo *Mickey Mouse Lost on a Desert Island (Topolino nell'isola misteriosa, 1930)*, per i testi di Walt Disney e i disegni di Ub Iwerks.

La storia d'esordio di Mickey Mouse si sviluppa quotidianamente dal 13 gennaio 1930 al 31 marzo 1930 nei giornali americani. Tuttavia la stessa storia appare, tre mesi dopo, a puntate di una striscia per volta, a cadenza settimanale, su «L'Illustrazione del Popolo», supplemento illustrato del quotidiano torinese «La Gazzetta del Popolo», a partire dal n. 29 del 20 luglio 1930, con il titolo *Topolino emulo di Lindbergh: Avventure aviatorie*. In tutto, nel corso del 1930, vengono pubblicate solamente 32 strisce¹³¹. Dunque “Topolino aviatore” disegnato da Ub Iwerks appare solo tre mesi dopo la prima edizione americana, ma in realtà la storia è un adattamento del primo *short* di Walt Disney con protagonista Topolino: *Plane Crazy*, del 1928.

Iwerks non è solo il disegnatore del fumetto di Topolino alle prese con l'aereo impazzito, ma è anche il responsabile dei disegni preparatori dietro la realizzazione di *Plane Crazy*, nonché dell'animazione dei primi cortometraggi della Walt Disney almeno fino al 1930¹³².

Nelle pubblicazioni italiane, la percezione del lavoro di Iwerks acquista autorevolezza, tanto che l'importanza della sua opera di realizzatore di cartoni animati porterà il suo nome al livello di Walt Disney nell'attribuzione della paternità di Topolino¹³³. In alcuni casi la stampa italiana afferma, addirittura, l'esclusiva

¹³⁰Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., 47-50.

¹³¹ L'edizione pubblicata da «L'Illustrazione del Popolo» sarà totalmente dimenticata, e riscoperta solo negli anni Sessanta per opera dei collezionisti. Cfr. BECATTINI, BOSCHI, GORI, *I Disney italiani*, pp. 19-28.

¹³² Gli storyboard di Ub Iwerks, di proprietà della Walt Disney Company, sono stati divulgati in pubblicazioni ufficiali, ad esempio nel libro John Canemaker, *Paper Dreams*. Oltre alla riproduzione degli storyboard di *Plane Crazy*, sono presenti quelli apportati per *Steamboat Willie* e *Mickey's Good Deed* (1932). Cfr. CANEMAKER, *Paper Dreams*, pp. 9-12. Lo storyboard che apporta Iwerks è già stato analizzato da Chris Pallant e Steven Price. Ancora non formalizzata nello standard industriale, la tecnica di Iwerks si configura una elaborazione coerente dello storyboarding, essendo capace di codificare la tecnica all'interno della realizzazione filmica, e non come semplice riferimento visuale, estraneo al processo cinematografico. Per un'analisi approfondita degli storyboard di *Plane Crazy*, si veda: PALLANT, PRICE, “*Plane Crazy*”: *the search of order* in Id, *Storyboarding*, pp. 47-50.

¹³³ La dubbia paternità di Iwerks è un fatto ancora controverso, sostenuto in particolar modo dagli eredi. La nipote del disegnatore riporta che «in just two frenetic weeks, the first Mickey Mouse short was completed. Every frame of the film was animated by Ub Iwerks: storyboards, extremes, in-betweens, backgrounds, everything!», in L. IWERKS, J. KENWORTHY, *The Hand Behind the Mouse. An Intimate Biography of Ub Iwerks*, New York, Disney Editions, 2001, p. 56.

appartenenza del personaggio al solo Iwerks. Ad esempio, sul numero 23 de «L'illustrazione del Popolo» del 1930, appare un articolo dedicato alla figura dell'animatore¹³⁴, dove è considerato a tutti gli effetti il creatore di Topolino (fig. 13). Il periodo, così a ridosso delle origini di Mickey Mouse, non permette ancora di identificare il creatore unico dietro le avventure del personaggio. Infatti, non è stato stabilito il canone ferreo che vuole Walt Disney unico e instancabile artefice di tutta la produzione marchiata col suo nome, a scapito degli artisti e animatori coinvolti. Iwerks, proto-storyboard artist e unico animatore dei primissimi *shorts* di Mickey, è anche il disegnatore della storia a fumetti (1930), le cui vignette sono una rielaborazione dei *continuity sketches* realizzati per *Plane Crazy* due anni prima.



Fig. 13. «L'illustrazione del Popolo», a. X, n. 23, 8 giugno 1930, p. 15.

¹³⁴ «L'illustrazione del Popolo», a. X, n. 23, 8 giugno 1930, p. 15.

Nell'articolo, Iwerks è definito studioso «dell'arte della caricatura e della sua applicazione cinematografica»¹³⁵, in definitiva una definizione peculiare e tutta italiana per definire la tecnica dello *storyboarding* associata all'animazione. Quindi, in queste pubblicazioni riservate all'adattamento dei disegni animati di Mickey Mouse, come nel «Topolino» di Nerbini, si riscontra materiale che reca informazioni sulla divulgazione delle tecniche di visualizzazione. Nel nostro caso, l'articolo didattico dedicato alla figura di Ub Iwerks a corredo delle vignette, dimostra come la percezione del fumetto e del disegno preparatorio sia legato indissolubilmente all'animazione filmica.

La storia a fumetti di Iwerks, rielaborata dallo storyboard di *Plane Crazy*, viene pubblicata da una collana collaterale del giornale di «Topolino»: il Supplemento. Dopo l'abbandono di Paolo Lorenzini della direzione del giornale, avvenuto nel 1933¹³⁶, la direzione di «Topolino» viene assunta direttamente da Mario Nerbini, che comunque è sempre stato responsabile della pubblicazione fin dalle prime uscite. L'editore deve, *in primis*, risolvere il problema dello smaltimento degli arretrati delle avventure del personaggio creato da Walt Disney. Nella redazione della Nerbini, fin dai primi mesi del 1933, arrivano numerose tavole disneyane, cioè quelle che non è stato possibile pubblicare negli anni precedenti. C'è da ricordare che, dal 1930, gli Stati Uniti pubblicano regolarmente le strisce di Mickey Mouse, mentre in Italia si erano accumulati tre anni di produzione. Avendone acquistata l'esclusiva, l'editore fiorentino si trova con materiale in eccesso e una sola pubblicazione non è sufficiente a esaurire tutte le storie che si sono accumulate nel tempo. Oltretutto, Nerbini ha dovuto scontrarsi anche con l'ostilità del direttore Paolo Lorenzini che vorrebbe gestire il settimanale

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Nel 1933 si assiste a un aumento delle vendite di «Topolino». Dopo che la vicenda legata ai diritti del personaggio di Disney viene definitivamente risolta, il King Features Syndicate, nella persona di Guglielmo Emanuel, propone a Mario Nerbini altri personaggi da importare dalle *comic strips* americane, permettendo così alla rivista di riempire le proprie pagine con fumetti sempre nuovi e diversi. Tra le nuove proposte, il King punta sulle strisce di *Tim Tyler's Luck* di Lyman Young, in realtà disegnate da Alexander Gillespie Raymond, futuro autore di *Flash Gordon*. Paolo Lorenzini, direttore della testata, oppone una tenace resistenza alla pubblicazione di quei fumetti così diversi da quelli comici e umoristici destinati ai ragazzi, ergendosi a protettore dei valori della tradizione giornalistica e editoriale fiorentina. Cfr. GORI, LAMA, *Arrivano i fumetti!*, cit., pp. 13-16. L'opera di Young e Raymond appare su «Topolino» alla fine del 1933, occupando lo spazio di due pagine al centro del numero 53. Appare infatti, nel paginone centrale di «Topolino», la prima puntata della storia *Sotto la bandiera del Re della Giungla*, i cui protagonisti sono proprio i due ragazzi di *Tim Tyler's Luck*, italianizzati in Cino e Franco. Cfr. «Topolino», a. II, n. 53, 30 dicembre 1933, pp. 4-5.

«Topolino» con criteri tradizionali¹³⁷. Allora l'editore fiorentino decide, imitando le grandi *comic sections* dei quotidiani americani, di pubblicare una parte consistente dei fumetti ancora inediti in Italia su un supplemento di grandissimo formato (fig. 14).



Fig. 14. Prima pagina del Supplemento di Maggio a «Topolino», maggio 1933.

Il risultato è dunque il primo numero di «Topolino. Supplemento» di maggio 1933, un mensile che si presenta nelle edicole con le fattezze di un quotidiano¹³⁸. La

¹³⁷ L'abbandono di Paolo Lorenzini è riportato con un comunicato del direttore, apparso sullo stesso numero di «Topolino», dove viene pubblicata la prima storia di Cino e Franco: «Dai primi numeri di questo giornalino, al presente, ci troverete parecchia differenza, poiché l'Editore, nell'intendimento di conformarsi ai gusti dei ragazzi di oggi render sempre più gradito il TOPOLINO, lo è andato colmando, ognor più, di vignette e storielle figurate. Lo spazio rimasto a sfogo di velleità più o meno letterarie di piccini e di grandi era pochissimo, e viene ancora più ridotto. Ritengo perciò sia inutile il prestare speciali cure direttive a una pubblicazione di questo genere, non più conforme ai miei intendimenti artistici e al programma da me esposto all'inizio di questa pubblicazione». Collodi Nipote, *Ai lettori*, in «Topolino», a. II, n. 53, 30 dicembre 1933, p. 2.

¹³⁸ Nella Biblioteca Marucelliana sono conservate le 42 uscite che formano la totalità di «Topolino. Supplemento», sotto il codice di collocazione FN.G.a.1. Di seguito sono riportate le caratteristiche delle uscite: «Topolino. Supplemento». 1° suppl. (maggio 1933) - n. 141b (8 set. 1935). Firenze: Casa Editrice Nerbini, [1933-1935]. 42 numeri: fumetti b/n e colore; 56x40 cm. Mensile, poi quindicinale. Formato dal

caratteristica essenziale del “Supplemento” è la caduta di tutti i parametri educativi: non è presente nemmeno un rigo di editoriale, né si spiega che rapporto ci sia tra questo enorme foglio piegato in tre e il settimanale “regolare”.



Fig. 15. «Topolino Supplemento» del 21 gennaio 1934, p. 2.

3° suppl. (25 giu. 1933): 53x35 cm; dal n. 113b (24 feb. 1935): 44x32 cm. Luogo ed editore varia dal n. 137b (11 ago. 1935) in: Milano: Walt Disney - Mondadori.

La periodicità del Supplemento resta mensile per tutto il 1933, poi diventa quindicinale l'anno successivo. In tutto escono 42 fascicoli, omogenei per contenuti e formato. Le dimensioni sono per i primi due numeri di ben 56 x 40 centimetri, le più grandi mai adottate da una pubblicazione a fumetti Nerbini. Dal terzo numero viene ridotto a 53 x 35 e, infine, si ridimensiona a una grandezza di 44 x 32 cm, fino alla chiusura nel settembre del 1935.

Il "Supplemento" è essenzialmente un contenitore mensile di storie di Topolino: il formato permette di pubblicare le storie giornaliere a un ritmo così sostenuto da esaurire il materiale in pochi numeri. Infatti, il grande spazio delle singole pagine, permette di disporre un gran numero di strisce una sopra l'altra (fig. 15). È il caso del numero di gennaio 1934 del "Supplemento", dove la storia che nel periodico è presentata col titolo *Le audaci imprese di Topolino nell'Isola misteriosa*, riporta in realtà quella di *Mickey Mouse Lost on a Desert Island (Topolino nell'isola misteriosa, 1930)*, per i testi di Walt Disney e i disegni di Ub Iwerks, la prima storia a fumetti di Topolino, tratta dal cortometraggio sull'aereo impazzito. Ben sei strisce vengono disposte nello spazio disponibile della seconda pagina del giornale¹³⁹.

Vediamo, nel dettaglio, come si realizza il legame tra storyboard, cortometraggio e fumetto nell'esempio tratto dalla pubblicazione Nerbini sul supplemento di gennaio 1934 di «Topolino». Il fumetto ricicla le situazioni pennellate da Iwerks per *Plane Crazy*, in modo mimetico, e adattate minimamente per trasmutare il linguaggio del cinema in quello del fumetto. I bozzetti di Iwerks, una delle prime testimonianze di applicazione della tecnica dello *storyboarding* per un'opera di animazione, si dimostrano il principale strumento utile, non solo per visualizzare le sequenze di un film, ma anche per le derivazioni intermediali come gli adattamenti fumettistici.

Le strisce vengono pubblicate in sequenza, dall'alto in basso. Nella prima, che contiene una gag che può essere consumata autonomamente, sono già presenti le idee visive provenienti dal corto *Plane Crazy*. Topolino è immerso nella lettura del manuale di come si guida un aereo e, distraendosi a causa dei suoi sogni aviatori, non si accorge di essere su una balla di fieno, cadendo rovinosamente. Sopra a sinistra è riportato il *frame* del corto con Topolino che legge il manuale, il cui titolo è lo stesso nel fumetto:

¹³⁹ «Topolino. Supplemento», Supplemento di gennaio a Topolino, del 21 gennaio 1934, p. 2.

“How to Fly”. A destra è presente l’inserito esplicativo che mostra una pagina del libro con l’immagine di Lindbergh (fig. 16). Il famoso aviatore americano è, nel corto come nel fumetto, il modello di riferimento di Topolino nel suo sogno di pilotare un aereo.



Fig. 16. In alto, due fotogrammi tratti da *Plane Crazy*. In basso, striscia apparsa in «Topolino supplemento», gennaio 1934.

Nel passaggio dal medium cinematografico a quello cartaceo, però vengono modificati alcuni dettagli. Ad esempio l’iris circolare, presente nell’inquadratura con Topolino che legge il manuale, perde il suo significato cinematografico. Molte figure della grammatica filmica, come questa, non sono traducibili in quella del fumetto, e si opta per la gabbia usuale a vignette rettangolari. Se nello storyboard di *Plane Crazy*, il mascherino è essenziale per prefigurare il montaggio finale, nella sequenza della striscia a fumetti potrebbe portare a una disomogenea distribuzione delle immagini e interferire nella fluidità della gag. Il fumetto ricicla ancora una volta le immagini di *Plane Crazy*, e presenta fedelmente i momenti essenziali, posti nella corretta sequenza, ad esempio con il bassotto che viene inserito nel corpo dell’aereo e entra a far parte del meccanismo di volo inventato da Topolino.

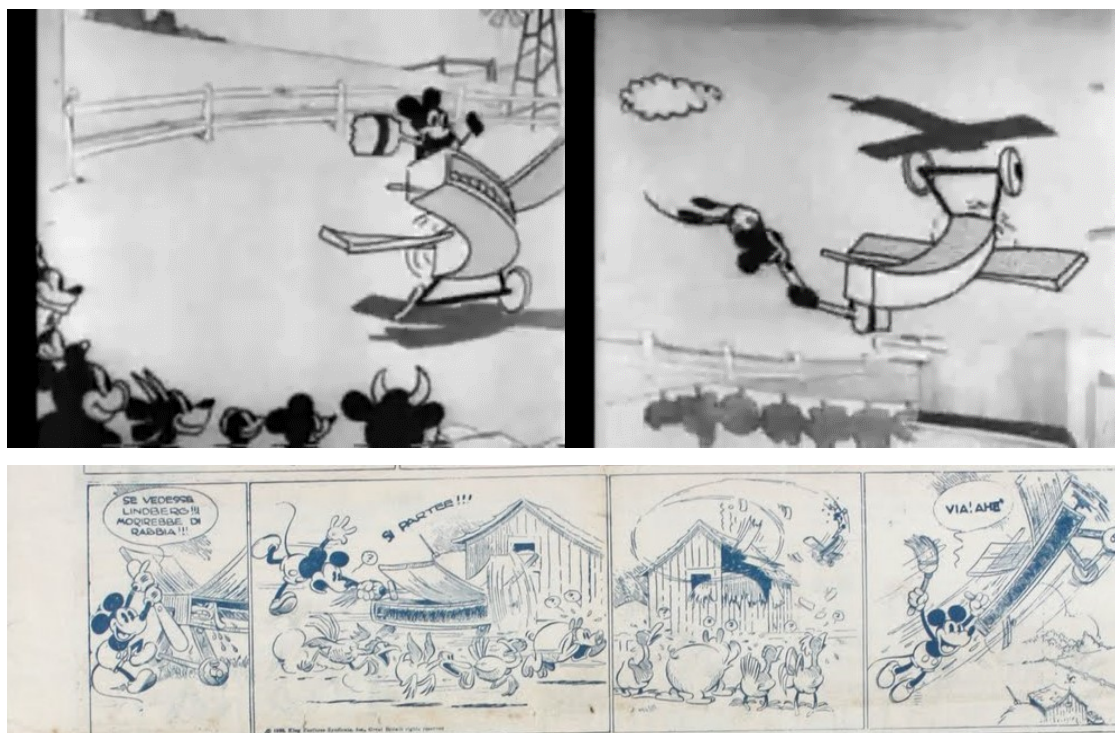


Fig. 17. In alto, due fotogrammi tratti da *Plane Crazy*. In basso, striscia apparsa in «Topolino. supplemento», gennaio 1934.

Il tentativo di volo da parte di Topolino fallisce, concludendosi malamente con la distruzione del velivolo. Si tratta di una sequenza di vignette parzialmente autonoma dal corto di riferimento (fig. 17). Gli unici elementi in comune con le immagini filmiche sono l'ambientazione della fattoria e gli animali osservatori che, nel ruolo di ideale platea inquadrata di spalle, si godono lo spettacolo catastrofico. I disegni del fumetto, infatti, prendono un'altra piega e costruiscono una gag inedita intorno alla sequenza della caduta dell'aereo, che continua in una quarta striscia completamente indipendente dal corto. Infatti, se in *Plane Crazy* la sequenza di volo dura lo spazio di poche immagini, nel fumetto Topolino e il bassotto finiscono la caduta dentro i panni stessi in un giardino della campagna agricola. Le immagini ideate e realizzate da Iwerks ritornano, con le trovate della trasformazione dell'automobile in aeroplano e della coda piumata del tacchino usata nel nuovo velivolo. In questo caso le inquadrature del corto e le vignette del fumetto combaciano quasi perfettamente, in un'ulteriore dimostrazione del comune utilizzo, cinematografico e fumettistico, dello storyboard realizzato da Iwerks.

1.4. I redazionali Nerbini: contenitori didattici dello storyboard

Dal punto di vista visuale la sequenzialità dello storyboard è impressa nella serie di vignette dei fumetti Nerbini, che traducono il cinema in formato cartaceo come abbiamo mostrato nei paragrafi precedenti. Il processo intermediale dell'operazione di traduzione di pellicole americane e internazionali consente l'interpretazione dei modelli di visualizzazione tra il linguaggio del fumetto e quello cinematografico. Un altro modello, più esplicito e legato alla parola scritta, è quella della pubblicazione di redazionali che descrivono i modi di produzione dei film americani, come quelli dei Disney Studios. Queste forme di disseminazione dei saperi tecnici importati dalla cultura industriale americana, rientrano nella strategia educativa improntata dal direttore Paolo Lorenzini, tipica del contesto italiano.

Nel numero d'esordio di «Topolino» del 31 dicembre del 1932 è presente un redazionale che si occupa dei corti di animazione con protagonista la creatura di Walt Disney: *Come si fabbricano i cartoni animati di Topolino*, firmato da "Il Cinematografaro" (fig. 18). Si tratta da un documento proveniente dal materiale ufficiale della Disney, probabilmente una *brochure*, anche perché lo stesso testo viene pubblicato più volte, pressoché identico, su altri periodici cinematografici¹⁴⁰. Il concessore dei diritti di pubblicazione, negli anni Trenta come oggi, non si limita solamente a fornire i film e i fumetti della Disney, ma anche a distribuire materiale promozionale come rubriche giornalistiche, fotoservizi e redazionali per periodici. Anche se questo testo risulta approssimativamente tradotto, usa adeguatamente alcuni termini tecnici e espone in modo approfondito i processi di animazione, con riferimenti precisi alla tecnologia del periodo. In sostanza ci troviamo di fronte a un testo didattico ma rivolto a specialisti e esperti del settore, più che a una platea di giovani lettori¹⁴¹. Non si accenna ancora

¹⁴⁰ Lo stesso articolo è apparso, ad esempio, in: *I "creatori" di Mickey Mouse. Come si fabbricano i cartoni sonori*, «La Rivista cinematografica», n. 4, 1930, p. 9; e con il medesimo titolo in «Bollettino staffetta dall'Ufficio Stampa dell'Anonima Pittaluga», n. 5, 1930, p. 4.

¹⁴¹ In realtà la politica direzionale di Paolo Lorenzini (Collodi Nipote) è quella di fornire il giornale di un programma educativo, sul modello dei settimanali dell'infanzia della fine dell'Ottocento. In questa direzione, si nota fin dall'esordio come Mickey Mouse risulti meramente un pretesto attrattivo utile a proporre un contenitore di materiale molto diversificato. Cfr. GORI, LAMA, *Arrivano i Fumetti!*, cit., p. 8.

esplicitamente al dispositivo di *storyboarding*, ma si può estrapolare un diretto riferimento ad esso nelle seguenti frasi, a proposito dei disegnatori:

Sotto la direzione di Walt, i pittori, i caricaturisti, l'orchestra, e il suo direttore, danno sviluppo e forma alle idee che costituiscono la base ed il fulcro delle commedie, delle quali Topolino è il diabolico protagonista. Walt dirige personalmente tutto quanto il lavoro, incominciando dalla selezione e scelta dei soggetti, all'esame dei disegni.¹⁴²

Il testo citato fa riferimento al lavoro di gruppo, coordinato da Disney, con l'orchestrazione di un *team* di disegnatori. Vengono oltremodo sottolineati i passaggi fondamentali del processo di pre-produzione, dalla formulazione della sceneggiatura (la scelta dei "soggetti") alla visualizzazione grafica su carta (l'esame dei "disegni"). Nel suo saggio sulla figura di Walt Disney, Michael Barrier riporta le testimonianze degli assistenti degli Studios alla fine degli anni Venti. Secondo le parole dei collaboratori, agli inizi dell'avventura produttiva dell'animazione Disney, il modo di produzione resta confinato a poche persone almeno fino alla fine del decennio¹⁴³. Questo metodo consiste nella convocazione iniziale, dove l'intero *team* creativo si riunisce, principalmente nella sala del regista, per discutere sulle sequenze da visualizzare. Disney e i suoi collaboratori dispongono queste riunioni per definire collettivamente l'idea della storia e progettare al meglio le gag scegliendo tra i disegni più rappresentativi della sequenza da visualizzare¹⁴⁴. Per un breve periodo, fino a quando la produzione rimane quantitativamente esigua, questo metodo improvvisato di storyboard fornisce un adeguato supporto alla lavorazione dei cortometraggi della Disney¹⁴⁵.

¹⁴² «Topolino», n.1, cit., p. 6.

¹⁴³ Cfr. BARRIER, *The Animated Man*, cit., pp. 73-74.

¹⁴⁴ Per raggiungere questo obiettivo vengono sviluppati due metodi di *storyboarding*: in sostanza vengono predisposti in fogli A4 una serie di vignette in sequenza: nel primo caso, per ogni pagina, sei vignette con note scritte separate, nel secondo, la pagina a tre vignette che incorpora le note scritte accanto agli schizzi disposti verticalmente. Cfr. CANEMAKER, *Paper Dreams*, cit., pp. 9-12.

¹⁴⁵ Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit. p. 50.



Fig. 18. Un dettaglio dall'interno di «Topolino», n. 1, 31 dicembre 1932.

L'articolo presente su «Topolino» riporta le fasi che contribuiscono alla realizzazione di un film di animazione. Senza preoccupazioni di carattere moralistico e didattico, in un periodico popolare e chiaramente rivolto a un pubblico di giovani, viene così introdotto e divulgato il processo di *storyboarding* ancora agli albori, come è concepito dai laboratori Disney tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta. Ai fini della nostra tesi, risulta interessante la scelta di pubblicare un redazionale che indaga il dietro le quinte delle produzioni Disney, fornendo prove della trasmissione e della comunicazione delle tecnologie coeve legate all'animazione, tra le quali quelle legate allo *storyboarding*,

Nei prossimi paragrafi si vedrà come la nuova testata di Nerbini, sfrutti, dal punto di vista grafico, l'immagine di Topolino trasmessa dal *medium* cinematografico, per

fornire un prodotto da edicola capace di proporre una visione familiare, potremmo definirla “per tutti” usando un termine del moderno *target*, che strizza l’occhio al vasto pubblico del cinema. Inoltre, verranno analizzati i contenuti dei periodici Nerbini legati al personaggio, nell’ottica del rapporto tra cinema, fumetto e *storyboarding*, e definiti dalla importazione dei materiali dalla produzione fumettistica americana.

1.5. *La notte insonne di Topolino*: il passaggio dal cinema al fumetto

La visualità legata a Mickey Mouse e i modi di produzione della Disney, tra i quali i processi di *storyboarding*, intrecciano i campi del cinema e del fumetto, in una fase culturale dove i fenomeni legati alla visualizzazione si influenzano reciprocamente. Tra le immagini che restano impresse nell’immaginario legato al topo disneyano, vi è la rielaborazione del personaggio nel primo numero di «Topolino» della Nerbini del 1932. La versione a fumetti autoctona è influenzata da *La notte insonne di Topolino*, film, anch’esso italiano, diretto da Goffredo Alessandrini, che testimonia il passaggio intermediale dallo schermo alla carta. L’industria culturale unisce le forze per rendere familiare il personaggio di Disney al pubblico italiano. La riconoscibilità di Topolino è il risultato della sinergia culturale formata dalla strategia di distribuzione della Società Anonima Pittaluga, distributrice del film, e la pubblicazione dei fumetti Nerbini.

La prima pagina del numero d’esordio di «Topolino» è occupata da una storia in sei quadri: non ci sono *balloons* ma didascalie (quattro versi a rima alternata). Oltre a usare il nome per la testata, Nerbini sfrutta Mickey Mouse per costruire, intorno al suo personaggio, le avventure nuove e inedite disegnate dall’illustratore Giove Toppi. I riferimenti stilistici di Giove Toppi si diversificano dai modelli principali di produzione dei fumetti. Anche i successivi corti di animazione, dopo l’uscita di scena di Iwerks nel 1930, vengono ignorati nel comporre la *silhouette* del topo. Quello che risalta è la differenza nella corporatura, riscontrabile nelle versioni differenti di Topolino, quella dei corti e quella del periodico Nerbini. Se il Mickey Mouse degli *shorts* ha già raggiunto la sua definitiva riconoscibilità grafica con una sagoma piuttosto compatta dalle caratteristiche piccole e agili, quello di Giove Toppi sembrerebbe puntare diversamente

sul carattere slanciato della fisionomia (fig. 19). Il pubblico cinematografico italiano del periodo è legato alla versione del personaggio di Walt Disney che deve la propria immagine alla rappresentazione diffusa ne *La notte insonne di Topolino*, prodotto e distribuito dalla Società Anonima Stefano Pittaluga nel 1931¹⁴⁶.

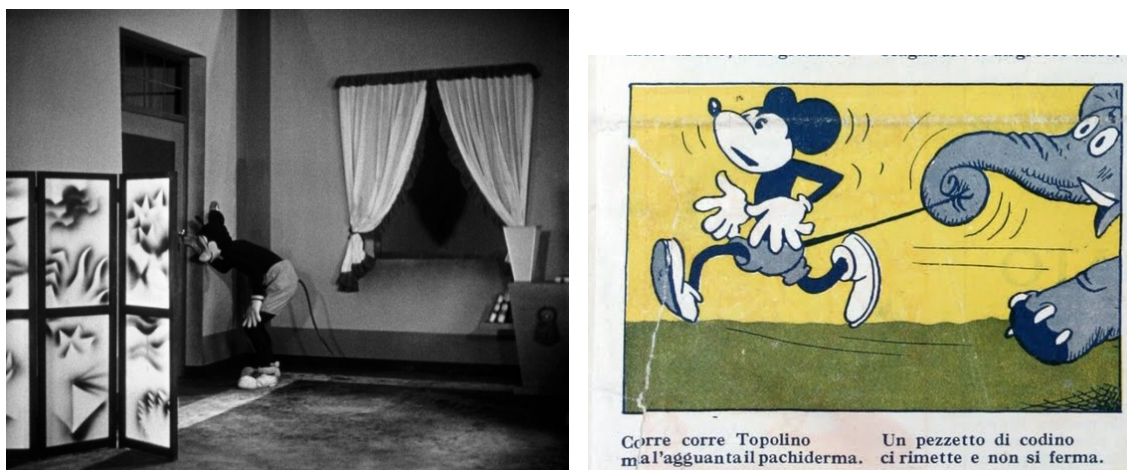


Fig. 19. A sinistra, immagine tratta dalla pellicola di *La notte insonne di Topolino* (1931) conservata presso la Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia. A destra, vignetta di Giove Toppi, in «Topolino», n. 1, 31 dicembre 1932.

In questo film alcuni *shorts*¹⁴⁷ tra i più famosi di Mickey Mouse, sono collegati tra loro da scene di raccordo con attori reali che indossano maschere ispirate ai volti dei

¹⁴⁶ La casa di produzione cinematografica Cines-Pittaluga, con sede a Roma e Torino, nel periodo compreso tra il 1929 e il 1935, si delinea come una esperienza decisiva del cinema italiano prima dell'avvento di Cinecittà e dell'accentramento delle produzioni a Roma. Soprattutto si segnalano i primi esperimenti tecnologici nel campo del sonoro e anche nell'animazione, con l'uscita di un singolare film, *La notte insonne di Topolino* (1931), per la regia di Goffredo Alessandrini, originale ibrido tra scene in *live action* e *shorts* animati. Per uno sguardo esaustivo all'esperienza della Cines-Pittaluga, si veda: T. SANGUINETI (a cura di), *L'anonimo Pittaluga: tracce, carte, miti*, «Cinegrafie», a. VII, numero speciale, Ancona, Transeuropa Edizioni, 1998; V. BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; L. MAZZEI, G. BURSI, *Pittaluga e la Cines*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924/1933*, vol. 4, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2014, pp. 232-250.

¹⁴⁷ *La notte insonne di Topolino*, regia di Goffredo Alessandrini, 1930, 41 min. Il film si compone di alcuni brevi cortometraggi d'animazione del 1930: *Il picnic di Topolino* (*The Picnic*, regia di Burt Gillett); *Topolino vince il bandito* (*The Cactus Kid*, regia di Walt Disney, di cui nella copia ritrovata appare solo il primo cartello e non il film intero); *Topolino e il gorilla* (*The Gorilla Mystery*, regia di Burt Gillett); *Topolino pompiere* (*The Fire Fighters*, regia di Burt Gillett). I disegni animati sono inseriti nell'atmosfera surreale di una notte insonne dei protagonisti spaventati dal temporale e dalle notizie inquietanti di un quotidiano. Il nome di Alessandrini verrà associato di nuovo a quello della Disney quando, qualche anno più tardi, verrà pubblicata la riduzione a fumetti (testi di Amedeo Martini, disegni di Walter Molino) del suo più famoso film, *Luciano Serra pilota* (1938), nelle pagine di «Paperino», settimanale della Mondadori, dal 19 gennaio al 29 giugno 1939. Vedi R. DE BERTI, «*Luciano Serra pilota*»: film, cineromanzo, fumetto, in ID., *Dallo schermo alla carta*, cit., pp. 85-108.

noti personaggi disneyani. Il Topolino di Giove Toppi è assimilabile alla maschera del film-contenitore di Alessandrini, nel modo in cui traduce, nella grafica disegnata, la corporatura dell'attore che interpreta il famoso topo.

I dettagli del corpo e dei suoi movimenti si distaccano nettamente dall'interpretazione "cartoonesca" per fornire una versione disegnata del *live-action* prodotto dalla Pittaluga. Il modello "apocrifo" dei fumetti Nerbini di Topolino risente dalla versione cinematografica altrettanto "apocrifa" e propriamente italiana. Tutto ciò dimostra ancora una volta il processo di appropriazione di modelli importati nel mercato culturale italiano. Il Topolino della Nerbini rappresenta, quindi, una rielaborazione piuttosto creativa e metanarrativa, tipica della strategia culturale e industriale italiana¹⁴⁸.

All'interno del primo numero del settimanale Nerbini, una pagina è interamente occupata da una tavola a colori: *La redazione di "Topolino"*. Si tratta di un disegno di grandi dimensioni a colori (fig. 20), ad opera di Buriko (pseudonimo di Antonio Burattini) che raffigura lo sfondo fantastico della redazione: topolini e topoline che scrivono articoli, correggono bozze e disegnano, nella sintesi di un'unica grande vignetta caratterizzata da un dinamismo interno piuttosto ardito. Le didascalie sono immancabili ai piedi dell'illustrazione ma questo disegno, ancor più della prima pagina di Giove Toppi, è un esempio di come, anche in Italia, il fumetto si stia emancipando dal modello della vignetta umoristica verso modelli di narrazione in continuità.

L'intera vignetta si può leggere partendo da sinistra in alto, con il topo nelle scale che porta il pacco, continuando con quelli che confezionano il giornale, fino a ritornare, in un movimento circolare e anti orario, al punto di partenza, dove è presente l'ufficio del direttore. Dal punto di vista del linguaggio, ogni singolo soggetto della redazione è, infatti, una parte di un meccanismo metanarrativo che finisce con la stampa e la pubblicazione del settimanale. Si tratta anche, metaforicamente, di una dimostrazione ulteriore della strategia promozionale dell'industria culturale italiana, che punta sulla metanarrazione (la redazione come luogo in cui si fanno i fumetti), e la rielaborazione del modello americano importato in molteplici derivazioni italiane (la moltiplicazione di Mickey Mouse in tanti lavoratori femminili e maschili dalla fisionomia autonoma).

¹⁴⁸ Si veda ancora: COLOMBO, *La cultura sottile*, pp. 15-21.



Fig. 20. La redazione di «Topolino», n. 1, 31 dicembre 1932.

La differenziazione del sesso dei topolini, rientra nella logica di rielaborazione autonoma dei personaggi. Infatti, la figura della fidanzata storica Minnie creata da Walt Disney non è stata ancora presentata dal giornale¹⁴⁹. Si tratta di un'altra prova che fa pensare all'utilizzo dell'immagine veicolata dai cortometraggi d'animazione. A mio avviso, non è da escludere una diretta influenza del film contenitore *La notte insonne di Topolino*, dove compare una compagna definita "Topolina" dalle didascalie (fig. 21).

¹⁴⁹ Minnie, la fidanzata storica di Mickey Mouse, è ben conosciuta dal pubblico cinematografico essendo apparsa fin dal primo cortometraggio, *Plane Crazy* (1928), ma nei racconti a fumetti appare in Italia soltanto sul numero 7 di «Topolino», il primo con storie d'importazione, avendo cominciato a pubblicare le strisce domenicali americane. Su questo numero, è dunque presente la prima storia a fumetti "originale" di Topolino pubblicata in Italia, *Il ritratto di Minnie*. Per la prima volta vengono lasciati i *balloons*, che agevolano la lettura del fumetto. Cfr. «Topolino», a II, n. 7, 11 febbraio 1933.



Fig. 21. A sinistra, immagine tratta dalla pellicola di *La notte insonne di Topolino* (1931) conservata presso la Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia. A destra, la “Topolina” disegnata da Buriko, su *Topolino*», n. 1, 31 dicembre 1932, pp. 4-5.

Il primo numero di «Topolino», pubblicato dalla Casa Editrice Nerbini, presenta la testata con la caratteristica scritta in rosso, mentre il fondo è bianco. Al centro c'è Topolino in atto di presentarsi alzando con la mano sinistra un cappello a cilindro. In sostanza si tratta della rielaborazione di un'immagine della pubblicità Pittaluga (figg. 9 e 10). L'atto del salutare, così come il cappello a cilindro, sono tutti elementi già presenti nell'immaginario legato al topo che il pubblico aveva assorbito in quegli anni. Nell'aprile del 1930, nella rivista «L'Eco del cinema», compare un inserto pubblicità sulle pellicole dedicate al “topolino”. Finalmente giunge a compimento la grafica definitiva italiana dedicata alla creatura di Walt Disney. Sullo sfondo nero dell'inchiostro di stampa, si staglia in giallo la figura di Topolino, che, armato di sassofono, in un chiaro riferimento ai coevi e ruggenti anni del jazz¹⁵⁰, saluta il lettore-spettatore (fig. 22). I caratteri del nome “Topolino” sono anch'essi in giallo, in una sorta di continuità grafica con la sagoma dell'animale antropomorfo, mentre l'originale

¹⁵⁰ Spesso, nelle pagine promozionali legate alle uscite cinematografiche, l'immagine scelta per accompagnare l'elenco dei cortometraggi è quella di Topolino che suona il piano, che deriva dai corti firmati da Ub Iwerks, *Mickey's Follies* e, dal già citato, *The Jazz Fool*, entrambi del 1929. Si veda: «L'Eco del cinema», n. 76, marzo 1930, p. 26; «Bollettino staffetta dall'Ufficio Stampa dell'Anonima Pittaluga», a.1, nn. 13-14, 25 settembre-10 ottobre 1930, p. 5; «La Vita cinematografica», n. 12, dicembre 1930, p. 16.

“Mickey Mouse” è relegato, in grandezza e importanza, a livello dello slogan che recita «l’indiafolato interprete delle comiche di Disney di esclusività Pittaluga»¹⁵¹.

Prima dell’avvento dei fumetti, il processo di italianizzazione della grafica dedicata a Topolino era iniziato nel momento della diffusione dei disegni animati della Disney. I diritti di distribuzione di Topolino vengono acquisiti dalla Società Anonima Stefano Pittaluga. A partire dal 1929, la distribuzione presenta il personaggio in questo modo, nel proprio «Bollettino staffetta»:

Voi conoscete Rorò, l’irresistibile Rorò, creazione dell’Universal Film, signore dello schermo sonoro. [...] Ma non conoscete ancora Michey [sic] Mouse, il portentoso *topolino* lanciato dalla Celebrity Productions in una pazza corsa di sorprese, una più buffa dell’altra, attraverso la crosta terrestre. [...] la straordinaria armonia dei cartoni di Michey Mouse, dovuti alla fantasia del disegnatore Disney, armonia accoppiata ad una vivacissima comicità, formano di questi divertentissimi films in un atto in non plus ultra dell’umorismo del genere.¹⁵²

L’ufficio stampa della Pittaluga promuove il nuovo personaggio facendo riferimenti ben precisi al carattere hollywoodiano delle produzioni, citando le case di distribuzione e usando termini inglesi di forte attrazione (*shorts*) per sottolineare il carattere internazionale. Pur inciampando sul nome originale (Michey e non Mickey), l’articolo pone l’accento sulla parola “topolino”, sottolineandolo letteralmente e, di fatto, introducendo il nome italiano del personaggio. Per creare una continuità con le precedenti distribuzioni Pittaluga, il pezzo esordisce rifacendosi a un personaggio già conosciuto al pubblico di riferimento.

¹⁵¹ «L’Eco del cinema», n. 77, aprile 1930, p. 4.

¹⁵² ANONIMO, *È arrivato Mickey Mouse*, in «Bollettino staffetta dall’Ufficio Stampa dell’Anonima Pittaluga», n. 2, novembre 1929, p. 4.

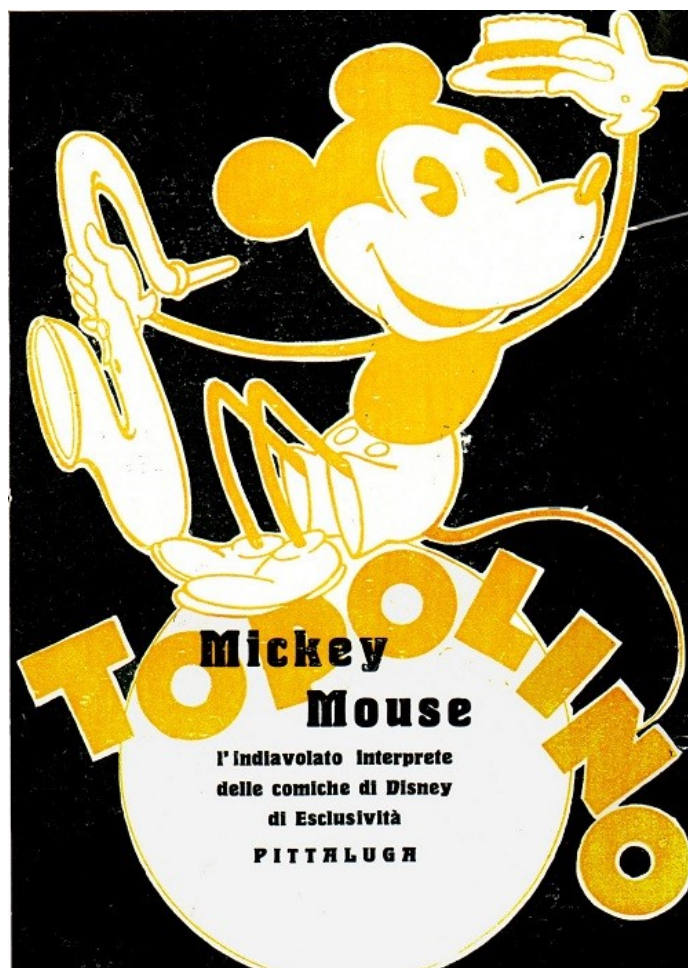


Fig. 22. Pubblicità Pittaluga tratta da «L'Eco del cinema», n. 77, aprile 1930, p. 4.



Fig. 23. La testata del primo numero di «Topolino», n. 1, 31 dicembre 1932.

Chi è questo “irresistibile Rorò”? Non è altro che Oswald The Lucky Rabbit, un personaggio creato ancora da Disney e Iwerks, ma di proprietà della Universal. Mickey Mouse rappresenta una rielaborazione di Oswald, ed è creato da Disney e Iwerks per sfruttare le potenzialità di una nuova proprietà intellettuale indipendente dalle *majors* hollywoodiane. La breve esperienza del coniglio segna un punto fondamentale nella storia della caratterizzazione dei personaggi¹⁵³, nonché una delle primissime tappe che portano allo sviluppo del dispositivo di *storyboarding*. Ancor prima dell’istituzionalizzazione dello standard dello storyboard a parete da parte di Webb Smith, il personaggio di Oswald è protagonista di pellicole¹⁵⁴ dove le scelte di regia sono fortemente organizzate, frutto di una strategia elaborata che prevede l’uso di inquadrature molto complesse. Queste scelte sono il risultato della realizzazione da parte di Walt Disney e Ub Iwerks dei *continuity sketches*¹⁵⁵ che si basano sulla visualizzazione, attraverso disegni simili a fumetti, delle scene del cortometraggio che gli animatori si apprestano a girare. Operando nell’ambito del cinema muto, queste pagine sono ancora prive di indicazioni di movimenti di macchina e di sonoro. I *continuity sketches* sono ancora lontani dall’acquisire lo statuto definitivo dello storyboard, mentre si avvicinano molto al linguaggio del fumetto. A proposito della prossimità con il linguaggio della narrazione disegnata, si può trovare una riprova dell’efficacia della continuità delle immagini, tipica dei fumetti, in una pubblicità della Pittaluga dedicata a Oswald-Rorò pubblicata dalla rivista «Kinema» nel gennaio del 1930¹⁵⁶. In una rielaborazione del personaggio tutta italiana, tramite l’uso di disegni anonimi realizzati per l’occasione, vengono giustapposte vignette che illustrano i titoli dei cortometraggi con il coniglio come protagonista (fig. 24). L’effetto di sequenzialità è ribadito dall’uso della didascalia presente in calce ad ogni vignetta progressiva. Una caratteristica che pone questa successione di disegni vicina al linguaggio dei fumetti italiani del periodo.

¹⁵³ Per una storia cronologica delle avventure di *Oswald The Lucky Rabbit*, si veda: KAUFMAN, MERRITT, *Walt in Wonderland*, cit., pp. 86-119.

¹⁵⁴ Il primo cortometraggio con protagonista Oswald, *Trolley Troubles*, esce negli Stati Uniti il 5 settembre 1927. Cfr. T. S. SUSANIN, *Walt Before Mickey: Disney's Early Years, 1919-1928*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 78.

¹⁵⁵ I *continuity sketches*, si basano sull’utilizzo di «schizzi narrativi» (sei per pagina) che mostrano le azioni importanti e i punti di montaggio della serie Disney *Oswald The Lucky Rabbit*, usati a partire dal 1927. Cfr. KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 23.

¹⁵⁶ «Kinema», a. II, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1930, pp. 89-91.



RORO

RORO'
Il gattino mascotte animato dall'arte di Oswald, ha interpretato per l'Universal film:

- RORO' VIOL MORIRE
- RORO' E LA GALLINA
- RORO' COW BOY
- RORO' E LE BELVE
- RORO' POLIZIOTTO
- RORO' MERCANTE DI GHIACCIO
- RORO' E LA SEI CILINDRI
- RORO' FRA I BANDITI
- RORO' BARCAIOLO
- RORO' ALLA PESCA

Esclusività ANONIMA PITTALUGA

Cinematografisti !!!

Vi presento
RORO' la mascotte dell' "Universal";
cartone animato da una matita sapiente:
quella di Oswald.



RORO' MERCANTE DI GHIACCIO



Per quanto vendi ghiaccio apre il cuore di Roro, che un dì in un crepaccio l'annea precipitò.

RORO' VIOL MORIRE



Ma quando un uomo è sotto scavalci più non s'è, appena il ghiaccio è rotto il resto vien da sé.

Tradito da Roretta che farà mal Roro', Verrà morito in fretta, l'antica fiamma splende più in fretta che si può!

Ma appena la sorprende del fuoco sul tavolo... l'antica fiamma splende la salva dal falo.



KINEMA

RORO' ALLA PESCA



Pescando con la lenza Roro, si vuol pazienza; ma se tu preffo somo farai danzare il tonno.

RORO' E LA GALLINA



La bella gallinella amica di Roro, gli fa alla chetichella un cesto di coco.

KINEMA

RORO' POLIZIOTTO



La taglia è la mercede che bolla il malfattor e mette l'ali al piede ad ogni inseguitor.

RORO' BOSCAIOLO



Atterra con l'ascetta il bosca, il buon Roro, prendendo alla Roretta quando un tesar bolla.

RORO' E LE BELVE



Roro non è una bestia, ripur gli capio d'aver qualche molestia da belve come il furo.

RORO' E LA 6 CILINDRI



Già tutti egli ha atterati, quando il lion gli fa: «Ti cambio i comarati» Ma a chi li cambierà?

RORO' FRA I BANDITI



Piaccono a tutti quanti i dollari, però i ladri senza quant' il rubano, e Roro, che è tipo senza macchia, i ladri inseguita; riprenderà la pschia e li restituirà.

RORO' COW BOY



In gruppo al destriero galoppa Roro, indomito e fero inche... poi... però... al tavolo verde si cade Roro, la dama lo perde si salvi chi può.

Fig. 24. Pubblicità della Pittaluga per la serie di corti con protagonista Rorò (Oswald The Lucky Rabbit). In alto a sinistra, «Kinema», a. II, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1930, pp. 89-91. In alto a destra e in basso, «La Rivista cinematografica», a. X, nn. 23-24, 15-30 dicembre 1929, p. 24

Nel dicembre del 1929 compare, all'interno de «La Rivista cinematografica», una pagina pubblicitaria riservata a Mickey Mouse che mantiene ancora il suo nome originale. Infatti, nella frase di lancio, il protagonista dei corti si presenta fornendo le proprie generalità: «Io sono Mickey Mouse, il topolino fantasmagorico disegnato e animato da Disney. Canto. Ballo. Rido. Piango. Per farvi ridere fino alle lagrime»¹⁵⁷. L'uscita nelle sale è imminente e i cartoni animati di Topolino finalmente arrivano in Italia grazie alla concessione affidata alla torinese Pittaluga, che oltre a produrre e distribuire pellicole, possiede una catena di sale di proiezione sul territorio italiano. L'uscita dei primi *shorts* avviene entro la fine del 1929: il 13 dicembre debutta al Salone Ghersi di Torino (una delle principali sale di Pittaluga, probabilmente in anteprima nazionale) *Topolino pianista (The Jazz Fool, 1929)*, cortometraggio di Ub Iwerks¹⁵⁸.

Il nome del personaggio di Disney comincia a circolare tra gli spettatori semplicemente come Topolino, come dimostra il titolo di un articolo della «Rivista cinematografica» del dicembre 1929¹⁵⁹. Conseguentemente, la strategia promozionale della Pittaluga si adegua, presentando la creatura di Disney con il nuovo nomignolo alle anteprime nazionali. Già nel marzo del 1930, gli sforzi promozionali si fanno più imponenti e viene dedicata a Mickey Mouse ancora una pagina pubblicitaria, oltre a un articolo piuttosto tecnico sull'animazione che compare nelle pagine interne dell'«Eco del cinema»¹⁶⁰. Nella grafica che accompagna la pubblicità, Mickey, forte dello slogan “questo topolino vi capovolge il teatro”, sposta letteralmente l'edificio dedicato alle proiezioni (fig. 25), dove all'interno è contenuto un estratto dell'articolo di Eugenio Giovannetti dedicato al personaggio disneyano, dal «Giornale d'Italia» del 5 gennaio 1930¹⁶¹. Il ricorso al giudizio estetico di un intellettuale, rientra nella prassi culturale dell'industria italiana del periodo: la consacrazione di una forma di linguaggio popolare,

¹⁵⁷ Cfr. «La Vita cinematografica», n. 12, dicembre 1929, p. 10.

¹⁵⁸ La pubblicità, dalla “Cronaca Cittadina” della «Stampa» di Torino, ci fornisce le seguenti informazioni: “*Topolino pianista*, l'ultima creazione animata del celebre pittore umorista *Irwich* [sic], sincronizzata al *Cinephone*, con danze caricaturali, canti, acrobazia, eccentricità inimitabili. Novità assoluta per le più pazze risate”, in «La Stampa», a. VIII, n. 297, 13 dicembre 1929, p. 6.

¹⁵⁹ ANONIMO, *Topolino una nuova figura dello schermo*, «La Rivista cinematografica», a. X, n. 23-24, dicembre 1929, p. 148.

¹⁶⁰ C.B., *Mickey Mouse, Felix, Rorò. I tipici eroi creati da Billian Nolan, Max Fleischer, Isidoro Frelend, Disney nei loro disegni animati*, «L'Eco del cinema», n. 76, marzo 1930, p. 26.

¹⁶¹ Si tratta dello stesso articolo, che riporta lo stesso giudizio estetico, nel periodico della Pittaluga. Si veda: E. GIOVANNETTI, *Rorò e Topolino nel giudizio di un critico eminente*, «Bollettino staffetta dall'Ufficio Stampa dell'Anonima Pittaluga», n. 4, 1930, p. 4.

come nel nostro caso i disegni animati, deve passare attraverso una sorta di avvallo dell'autorevolezza letteraria e politica italiana. L'estratto di Giovannetti rientra in questa logica, ancorata a un carattere moralistico, legato alle problematiche didattiche nell'offerta dei prodotti riservati ai ragazzi. Per ritornare al nostro esempio, nei caratteri cubitali del titolo si nota ancora la presenza del nome originale "Mickey Mouse" in dimensioni più grandi, mentre sotto si fa spazio la dicitura "Il fenomenale Topolino".



Fig. 25. «L'Eco del cinema», n. 76, marzo 1930, p. 41.

In definitiva, Il marchio “Topolino” raggiunge già nel 1930 una propria riconoscibilità grafica. Anche la casa editrice Nerbini si accorge della forza, tra il pubblico, di quel nome e curiosamente, ma con una precisa scelta strategica, riporta in modo identico quei caratteri per la nuova testata, così come sono presenti nella pagina promozionale Pittaluga. Nella pubblicazione Nerbini, il titolo, che da giallo è mutato in rosso, sarà corredato da un disegno di Giove Toppi. Ormai, nel processo di riconoscimento, il nome “Topolino” è associato immediatamente al personaggio disneyano. Si tratta di un’immagine che dimostra la propria forza con la permanenza duratura nell’immaginario dei lettori e degli spettatori poiché, ad oggi, i caratteri della testata rimangono pressoché invariati nelle pubblicazioni italiane legate a Mickey Mouse.

Capitolo secondo

Storyboarding e illustrazione

2. Il caso di *Pinocchio* (1911): le illustrazioni come storyboard *ante litteram* del film di Antamoro

Abbiamo visto come lo storyboard venga trasmesso nei contenuti, nei redazionali e nei fumetti di una casa editrice italiana degli anni Trenta, la Nerbini di Firenze, attraverso la diffusione e l'importazione di modelli visuali americani. Dopo aver constatato che l'ambito del fumetto dell'epoca è stato fruttuoso nel portare alla luce una serie di risultati utili a dimostrare un percorso coerente dello storyboard in ambito italiano, il passo successivo si propone di fornire ulteriori prove, altri modelli di cultura visuale, che in modo analogo al fumetto possano essere associati allo storyboard. La scelta è ricaduta sui fenomeni dell'illustrazione d'inizio secolo Novecento. Il punto di partenza è scaturito dalla seguente domanda: esistono casi peculiari dello *storyboarding*, alternativi alle forme e ai modelli stabilizzati dall'industria internazionale degli anni Trenta?

La risposta a questa domanda è affermativa poiché lo strumento dello storyboard vede i propri linguaggi, le pratiche e le tecniche svilupparsi in un periodo precedente per essere successivamente istituzionalizzate. Secondo il punto di vista genealogico dell'archeologia dei media, infatti, è necessario andare controcorrente, affrontando i punti oscuri del passato senza preconcetti sul presente: «a hermeneutic reading of the 'new' against the grain of the past, rather than telling of the histories of technologies from past to present»¹⁶². Anche Pallant e Price, parlano di «pre-history of storyboarding»¹⁶³ per questo lasso di tempo di sperimentazioni nel campo della pre-visualizzazione. Come i due autori precisano, l'approccio al periodo antecedente alla formulazione dello *storyboarding* presenta numerosi ostacoli: innanzitutto la quasi totale assenza di documenti sopravvissuti che attestino tracce di primitive forme di pre-visualizzazione, ma anche la difficoltà di riconoscere cosa può rappresentare una

¹⁶² «Una lettura ermeneutica del "nuovo" contro il passato, piuttosto che raccontare la storia delle tecnologie dal passato al presente». La citazione di Geer Lovint è contenuta nell'introduzione a HUHTAMO, PARIKKA, *Media Archaeology*, cit., p. 3.

¹⁶³ Cfr. PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 26-44.

prototipica forma di storyboard. L'approccio a materiali della cultura visuale italiana di inizio secolo è il tentativo di stabilire un canone parallelo alla storia dello storyboard tradizionale.

I documenti dell'editoria fiorentina di inizio secolo hanno permesso il confronto con un altro personaggio che ritorna con frequenza come protagonista di pubblicazioni seriali: Pinocchio. I fumetti, i libri illustrati, il materiale promozionale su Pinocchio forniscono un catalogo estremamente ampio che definisce l'immagine reiterata del burattino, capace dei più arditi scambi intermediali da un medium all'altro¹⁶⁴.

Questa premessa vuole sottolineare come le *Avventure di Pinocchio* siano un testo di grande complessità, e per questo sviscerato più volte in molte prospettive diverse¹⁶⁵, da affrontare con precise limitazioni di campo e di metodo. Il personaggio di Pinocchio è talmente radicato nell'immaginario collettivo italiano che risulta impresa ardua cercare di isolare la figura del burattino dall'immagine derivata dalle illustrazioni dedicate alla creatura di Carlo Collodi.

Anche il cinema partecipa alla diffusa intermedialità di Pinocchio con numerosi tentativi di adattamento sul grande schermo. Si è ritenuto, per questo, di ritornare fino al 1911, anno del primo adattamento del libro di Collodi al cinema, per capire come la serie di illustrazioni del libro contribuiscano alla realizzazione del film *Pinocchio* (1911)

¹⁶⁴ Per una panoramica sui fenomeni di intermedialità di Pinocchio, sul passaggio dalla carta allo schermo, si veda: N. DUSI, *Dire e mostrare: Pinocchio, il pesce-cane e la balena*, in ID., *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 71-98.

¹⁶⁵ In generale, per uno sguardo all'industria culturale italiana, si veda COLOMBO, *La cultura sottile*, cit. Ai fini della presente analisi sono state particolarmente preziose i contributi sui rapporti tra il libro di Collodi e l'industria culturale. Si vedano i saggi contenuti in P. AROLDI, F. COLOMBO, B. GASPERINI, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, a cura di G. BETTETINI, Torino, Nuova Eri, 1994. In particolare i seguenti contributi: F. COLOMBO, *Pinocchio Industriale*, pp. 19-40, P. AROLDI, *I parenti terribili*, pp. 97-99. «Ormai parecchi anni fa, con alcuni colleghi, ho analizzato il rapporto con l'industria culturale de *Le avventure di Pinocchio*, di Collodi, alias Carlo Lorenzini. Il tentativo era all'inizio, quello di catalogare le riscritture (letterarie, fumettistiche, cinematografiche, televisive e da parte del merchandising) del capolavoro della letteratura per l'infanzia. Insomma, era impossibile affrontare Pinocchio. Ma, via via che ci si muoveva ci si rendeva conto che lo stesso lavoro collodiano risentiva di una serie di prestiti, di citazioni e di calchi[...] Insomma era impossibile affrontare Pinocchio senza trovarsi a tu per tu con l'intero sistema dell'industria culturale dell'epoca e di quelle successive, perché il classico della letteratura per l'infanzia non faceva solo da matrice per altri prodotti successivi, ma era stesso il frutto di un lavoro di assimilazione e rielaborazione tipicamente industriale». F. COLOMBO, *Il mondo in una palla di vetro. L'indagine indiziaria sul prodotto culturale*, in F. COLOMBO, R. EUGENI (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2001, pp. 356-357.

di Giulio Antamoro, prodotto dalla Cines di Roma¹⁶⁶, in modo decisivo fino a delinearsi come uno storyboard prototipico.

In sostanza si vuole dimostrare, attraverso il ricorso a comparazioni, analisi delle inquadrature e dei disegni, come l'apparato illustrativo per l'edizione delle *Avventure di Pinocchio* del 1911 pubblicata da Bemporad, disegnato da Attilio Mussino, sia stato direttamente implicato nel processo di ideazione, sviluppo e realizzazione del *Pinocchio* diretto da Giulio Antamoro. Attraverso i testi e i disegni originali consultati all'Archivio Storico Giunti di Firenze¹⁶⁷ e la visione del film nella versione restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia e dalla Cineteca di Milano¹⁶⁸ si dimostrerà come le idee visive e concettuali elaborate nelle illustrazioni permangono nella coeva trasposizione filmica e siano state il punto di partenza per la visualizzazione delle sequenze.

Le illustrazioni del disegnatore torinese partecipano all'ideazione visiva del film prodotto dalla Cines in modo esplicito e sotterraneo al tempo stesso, perché nate culturalmente nello stesso contesto come se fosse un'operazione combinata e intermediale. Il risultato della concatenazione tra disegni e sequenze del film rimanda chiaramente a quello che si può definire una forma di storyboard cinematografico peculiare, ed è la tesi che si vuole dimostrare in questa sede.

Non è un caso che si tratti di un adattamento di un'opera cardine della letteratura italiana, che sfrutta una storia ben conosciuta dai potenziali spettatori dell'epoca. Se si dovesse trovare un tratto distintivo del libro delle *Avventure di Pinocchio* che trascende

¹⁶⁶ Sul film di Antamoro si vedano: G. MANZOLI, R. MENARINI, *Pinocchio comico muto*, in *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia», nn. 4-5, 1997-1998, pp. 211-222; L. BOLEDI, M. PAVESI, *Avventure di Pinocchio*, in E. MOSCONI (a cura di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 67-74; R. DE BERTI, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, in I. PEZZINI, P. FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio da un linguaggio all'altro*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 157-173; e R. DE BERTI, *Italy and America: Pinocchio First Cinematic Trip*, in R. STAM, A. RAENGO (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, 2004, pp. 112-126; R. EUGENI, *Defining the Filmic Rhythm. On the Beginnings and Endings of Pinocchio (G. Antamoro, 1911)*, in V. INNOCENTI e V. RE (a cura di), *Limina, le soglie del film*, Udine, Film Forum, 2004, pp. 437-442; L. MAZZEI, *L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano)*, «Bianco e nero», n. 579, 2014, pp. 121-135. Un'importante riflessione sul *Pinocchio* cinematografico è contenuta anche in A. COSTA, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 29.

¹⁶⁷ Per una panoramica sull'Archivio Storico Giunti si veda M. J. MINICUCCI, *Pinocchio spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Editoriale Giunti*, in *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno internazionale di studi del 8-9-10 novembre 1990, a cura di G. FLORES D'ARCAIS, Pescia-Scandicci, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-la Nuova Italia, 1994, pp. 135-151.

¹⁶⁸ *Pinocchio*, 1911, regia di Giulio Antamoro, Italia, Cines, S.P.E.C., 40 min. Edizione restaurata a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale e della Cineteca italiana (Milano), ottobre 1994. Lunghezza: restauro 1086 m., originale 1203 m.

le varie edizioni susseguite nel corso degli anni, si potrebbe azzardare che risieda nel potenziale visivo offerto, capace di influenzare molti disegnatori e di entrare nell'immaginario di molti lettori. Infatti le numerose edizioni che si sono succedute negli anni hanno in comune il fatto di essere accompagnate da un apparato illustrativo a commento del testo.

2.1. Le “Pinocchiate”: il burattino nella cultura visuale

La pellicola di Antamoro e il libro illustrato da Attilio Mussino nel 1911, rappresentano due delle numerose varianti delle *Avventure* accumulate dallo stesso contesto culturale che le ha prodotte secondo precise dinamiche di influenza reciproca, dove i differenti media coinvolti (cinema, illustrazione, stampa, ma anche il fumetto) collaborano alla costruzione di una immagine coerente e strutturata del popolare personaggio collodiano. Si tratta di un vero prodotto culturale e, in accordo con Raffaele De Berti, di «un caso estremo d'intermedialità perché lo stesso libro Collodi con le sue tante e diverse edizioni illustrate si presenta fin dalla sua nascita come un testo “multimediale” in cui parola e immagine s'integrano tra di loro»¹⁶⁹.

All'uscita del film di Antamoro, il personaggio di Pinocchio ha già aperto la strada a numerosi tentativi di imitazione e di replica in altri contesti medialità¹⁷⁰. Secondo Nicola Dusi «le configurazioni discorsive di Pinocchio divengono, come si sa, la base di partenza per moltissimi testi d'arrivo, che si presentano come legati al testo di partenza ma, al contempo, come insieme originali e coerenti nei loro nuovi effetti di senso»¹⁷¹. La proliferazione di una grande quantità di “filiazioni” a partire dal testo di Collodi, crea un effetto a catena di pubblicazioni che si inseriscono nello stesso “filone” che ha come tratto comune il mondo di Pinocchio, ben radicato nell'immaginario dei lettori. Si è definita “filiazione” quella strategia in grado di produrre moltissimi testi, che si

¹⁶⁹ DE BERTI, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, cit, p. 157.

¹⁷⁰ Per le varianti consultate rimando alla bibliografia. Per un elenco completo e aggiornato delle pinocchiate si veda R. MAINI, M. ZANGHERI (a cura di), *Pinocchio e Pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, Firenze, Aida, 2000.

¹⁷¹ N. DUSI, *Pinocchio e la balena*, in PEZZINI, FABBRI, *Le avventure di Pinocchio da un linguaggio all'altro*, cit., p. 175.

muovono in ambiti espressivi molto diversi, spesso intermediali¹⁷². La rielaborazione del personaggio di Pinocchio produce fin da subito una maschera priva di riferimenti consistenti con la vicenda collodiana, «una tipizzazione caratterizzata da un nome, un naso lungo e una materia lignea (più, di volta in volta, qualche riferimento accessorio alla fata, a Geppetto, o al passato, comunque riesplicitato per maggiore chiarezza)»¹⁷³.

Si crea una forte domanda intorno al personaggio del burattino ben soddisfatta dall'offerta delle case editrici, in particolare fiorentine, con la pubblicazioni di nuove e apocrife avventure del burattino. Si è usato il termine “pinocchiate”, riferito alle derivazioni eponime del personaggio creato da Collodi, per giustificare tassonomicamente l'enorme quantità di prodotti sorti all'indomani del grande successo delle *Avventure di Pinocchio*. Infatti sono numerosissime le versioni delle avventure che hanno coinvolto Pinocchio e alcune figure di contorno del libro di Collodi¹⁷⁴. Tra i più importanti studiosi dell'illustrazione¹⁷⁵, è stata Paola Pallotino a usare la parola “pinocchiata”¹⁷⁶ in riferimento alle frequenti iterazioni dell'immagine di Pinocchio tra le successive edizioni del libro collodiano, e più in generale ai prodotti dedicati alla

¹⁷²La più antica tra le rielaborazioni del personaggio è a ridosso della pubblicazione collodiana dal momento che *Il segreto di Pinocchio* di Gemma Rembadi Mongiardini è pubblicato presso Bemporad, a Firenze, prima del 1884 (data a cui risale la quarta edizione). Cfr. P. AROLDI, *I parenti terribili*, in ID., COLOMBO, GASPERINI, *La fabbrica di Pinocchio*, cit., pp. 97-113.

¹⁷³ Ivi, p. 97.

¹⁷⁴ Per una panoramica delle edizioni del libro di Collodi: R. BIAGGIONI, *Pinocchio: cent'anni di "Avventure" illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi. Le avventure di Pinocchio 1881/85-1983*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1984.

¹⁷⁵ I testi fondamentali per un'introduzione all'illustrazione italiana sono: A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011; P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, La Casa Usher, 2011. Per una prospettiva di cultura visuale: G. BACCI, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009. Per quanto riguarda l'illustrazione dei volumi della casa editrice Bemporad di Firenze in particolare, rimando a S. ASSIRELLI, *Pardigma Bemporad. Percorsi e linee evolutive dell'illustrazione del libro per l'infanzia in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Nerbini, 2012. Per una storiografia circoscritta alla editoria fiorentina e alla figura di Pinocchio in particolare: V. BALDACCI, A. RAUCH, *Uno, nessuno, centomila*, in ID., *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, 2006, pp. 17-53; F. CAMBI e W. SCANCARELLO (a cura di), *Le figure e le storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*, Atti del convegno, The British Institute of Florence, Firenze, 8 ottobre 2010, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2012; G. BACCI, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, «Studi di Memofonte», n. 13, 2014, pp. 119-143.

¹⁷⁶ Il termine è adoperato in P. PALLOTTINO, *Pinocchio o la permanenza dell'immagine*, «Almanacco italiano 1981», vol. LXXXI, Firenze, Giunti-Marzocco, 1980, p. 47. Si tratta di una terminologia che ci permette di distinguere alcuni grossi filoni dell'“universo Pinocchio”; il termine *pinocchiate* è da intendersi come onnicomprensivo di tutto il settore delle riduzioni e rielaborazioni, da cui si distinguono le *pinocchieidi* e cioè quei seguiti che danno origine all'*epos* di Pinocchio escludendo in tal modo quei personaggi che imitano il burattino; mentre con le *pinocchierie* saranno intesi vari oggetti di *merchandising*.

figura del burattino¹⁷⁷. Il *Pinocchio* cinematografico di Antamoro si inserisce di diritto nel circuito della “permanenza dell’immagine” del personaggio di Collodi nell’immaginario italiano, facendo parte dei prodotti derivati dal successo del libro, ovvero le pinocchiate, che comprendono «oltre al settore originario dell’editoria, adattamenti e riduzioni per le arti figurative, per il teatro e per i mezzi di comunicazione di massa come il cinema, la radio e la televisione, fino a confluire e sedimentarsi nel patrimonio della cultura orale nelle filastrocche o nelle barzellette»¹⁷⁸.

In generale il *corpus* di pinocchiate, fino alla pubblicazione del volume illustrato da Mussino, risponde a una ricchezza di combinazioni e di varianti che dà vita a strategie, forme e manifestazioni molto differenti. Si va così dal *ritorno* di Pinocchio, con il racconto delle sue *nuove* avventure, al *segreto* di Pinocchio, in cui la narrazione si concentra su vicende che erano state dimenticate, omesse o solo accennate nella storia ufficiale del burattino. Da questo punto di vista è allora utile introdurre una distinzione tra il testo collodiano e le “filiazioni”. La serialità delle *Avventure* segue una struttura che corrisponde alla tipologia del *serial* a episodi, un’unica storia raccontata in diverse puntate, costruita a blocchi, derivata dalla prima pubblicazione continuativa sul «Giornale dei ragazzi»¹⁷⁹. Per quanto riguarda i libri pubblicati sull’onda del successo del primo, si tratta di una costellazione di episodi autonomi e distinti l’uno dall’altro, più simile alla terminologia corrispondente alle *episodic series*, caratterizzata da tante storie raccontate ciascuna in una puntata completa¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Il saggio di Paolo Pallottino, *Pinocchio o la permanenza delle immagini*, curiosamente si riallaccia a uno dei termini, quello della “persistenza”, come una delle condizioni fondamentali per analizzare le immagini, a proposito dei presupposti teorici sulla cultura visuale in generale. In particolare per il concetto di persistenza legato alle immagini assieme ai criteri di materialità e artificialità, si veda: K. SACHS-HOMBACH, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt und Main, Suhrkamp, 2005, p. 13.

¹⁷⁸R. BIAGGIONI, *Come ordinare l’universo Pinocchio*, in ID. *Pinocchio: cent’anni di “Avventure” illustrate*, cit., p. 24.

¹⁷⁹ *Le avventure di Pinocchio* è concepito da Carlo Collodi come un vero e proprio *feuilleton* di 36 puntate sul «Giornale dei bambini», in un arco temporale che va dal 7 luglio 1881 al 25 gennaio 1883.

¹⁸⁰ Per i concetti di *serial* e *episodic series* seguo le tipologie proposte in P. AIROLDI, *I parenti terribili*, cit., p. 98. I primi volumi della Nerbini risalgono al 1910-1911, fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale senza alcuna indicazione di autore. Tra questi: *Pinocchio al mare. Avventure curiose illustrate*, Firenze, Nerbini, 1910; *Pinocchio prestigiatore. Raccolta di giuochi di prestigio, di carte, di sala*, Firenze, Nerbini, 1910; *Pinocchio ballerino*, Firenze, Nerbini, 1911; *Pinocchio in maschera. Straordinarie avventure carnevalesche*, Firenze, Nerbini, 1911; *Pinocchio professore di geografia*, Firenze, Nerbini, 1911. Molti dei titoli di questa serie ricompaiono a fumetti con i disegni di Scudellari o Tempesti sul «Pinocchio, il giornale dei ragazzi italiani» diretto da Paolo Lorenzini (*alias* Collodi Nipote) dal 15 maggio 1937 al 10 febbraio 1938 per 30 numeri. Si veda: D. VOLPI, *Pinocchio a quadretti*, in P. ZANOTTO (a cura di), *L’immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Artigianelli, 1977, pp. 114-120.

Le “pinocchiate” coinvolgono il mondo dell’editoria fiorentina, soprattutto le edizioni Bemporad. Le nuove avventure, realizzate vedono il burattino in giro per il mondo, ad esempio in Africa nel 1903¹⁸¹, mentre dal 1910 alcune storie introducono Pinocchio alle tecnologie affermatesi nel periodo, ad esempio lo vediamo alle prese con l’automobile¹⁸², rispondendo alla sua vocazione di viaggiatore, lo troviamo addirittura su un dirigibile¹⁸³. Anche la Casa Editrice Nerbini, di cui sono state analizzate le pubblicazioni seriali su Chaplin e Topolino, partecipa al circuito intermediale attivato dal personaggio di Pinocchio con un periodico dedicato al burattino a ridosso dell’edizione di Mussino e il film di Antamoro: «Pinocchio. Giornale dei ragazzi», settimanale pubblicato a partire dall’ ottobre 1910, che già dal quarto numero cambia titolo in «Il piccolo Pinocchio. Giornale a dispense illustrato», per proseguire le pubblicazioni fino al 29 dicembre 1912. Il periodico pubblica tavole in sequenza, non necessariamente legate al personaggio di Collodi, e caratterizzate dalle classiche didascalie sotto le vignette (fig. 26).

La costellazione di fenomeni che si muovono intorno al personaggio di Pinocchio deriva da una sinergia multimediale attivata da un prodotto culturale complesso. I prodotti che si basano sulle avventure del burattino non sono il risultato di un’opera *sui generis*, non sono un evento eccezionale o un corpo estraneo alla cultura visuale dell’epoca, ma rivelano consuetudini visive precedenti e, allo stesso tempo, influenzano nuove elaborazioni future su una stessa linea di formazione di un’immagine riconoscibile del personaggio¹⁸⁴.

¹⁸¹ E. CHERUBINI, *Pinocchio in Affrica. Libro per ragazzi*, Firenze, Bemporad & figlio, 1903.

¹⁸² G. ERPIANIS, *Pinocchio in automobile. Straordinarie avventure*, Firenze, Bemporad, 1905.

¹⁸³ E. PROVAGLIO, *Pinocchio in dirigibile*, Firenze, Carra, 1910

¹⁸⁴ Il percorso di avvicinamento al cinema da parte di Pinocchio è costellato da testimonianze che lo vedono protagonista anche di fenomeni di *merchandising* che concorrono a costruire l’immagine definitiva per il film del 1911 Per i fenomeni apparsi intorno al personaggio rimando a: MAZZEI, *L’italiano di legno*, cit., pp. 121-135. In particolare al riferimento sull’articolo che cita la produzione di bozzetti pubblicitari, pupazzetti e calendarietti, vedi *Pinocchio*, «La Cine-Fono e La Rivista Cinematografica», 175, 11 novembre 1911, p. 15.

Anno I. — N. 1. Firenze (Conto corrente con la Posta) Gi I 626!

COSTA

Pinocchio

Giornale dei Ragazzi — Esce tutte le Settimane

UNA TROVATA GRAZIOSA MA SBARAZZINA

(1) Mario e Cecco raccolgono i resti di una statuetta di gesso.

(2) E riappiccicata un po' alla meglio, sperano di guadagnarsene tanti per andare al cinematografo.

(3) Mario fa vista d'incampare nel signor Creduloni e la statuetta ritorna come prima, cioè in pezzi.

(4) Ma i birichini piangono dicendo che il padrone li bastonerà, e il signor Creduloni mosso a compassione mette mano alla tasca e paga.

Fig. 26. Prima pagina di «Pinocchio. Giornale dei ragazzi», a. 1, n. 1, ottobre 1910. Biblioteca Nazionale, Firenze.

In questa direzione, il progetto cinematografico della Cines e di Giulio Antamoro del 1911 tenta di aggiornare una favola datata come il Pinocchio di trent'anni prima al gusto imperante di inizio secolo, contaminandola con la cultura visuale e popolare dell'epoca, capace di comunicare con il pubblico specialmente più giovane. Vedremo come il film di Antamoro si delinea già come un testo sincretico dove confluiscono il libro di Collodi, il cinema e la letteratura di viaggio e fantastica, la vasta serie delle "pinocchiate", l'iconografia delle illustrazioni di Pinocchio e la comicità clownesca di Ferdinand Guillaume in arte Polidor. Nel film di Antamoro le influenze delle altre forme spettacolari sono ancora maggioritarie in un momento storico dove sono in corso diverse sperimentazioni sul linguaggio cinematografico¹⁸⁵.

L'operazione sinergica che coinvolge l'edizione Bemporad e il film di Antamoro è un'operazione di differenziazione, quasi di riscrittura. I nuovi disegni rimarranno nel corso degli anni il punto di riferimento più noto del mondo immaginario creato da Collodi, almeno fino all'avvento del film della Disney del 1940. Il film di Antamoro segue il percorso segnato dalle *Avventure* collodiane, inserendosi a metà strada tra una variante della struttura originaria e l'invenzione di nuovi episodi. Il testo di Collodi rappresenta un contenitore di situazioni e di episodi da cui rifarsi per seguirlo fedelmente, in alcuni casi, o per tradirlo radicalmente «come fosse un catalogo dal quale estrarre alcuni episodi particolarmente popolari, spostandoli e condensandoli a piacimento, secondo percorsi talvolta chiari e talvolta misteriosi»¹⁸⁶. Tra i radicali cambiamenti, spicca il caso veramente macroscopico del lungo episodio inventato di

¹⁸⁵Il Pinocchio della Cines si inserisce nella fase di passaggio tra il cinema delle attrazioni e il modo di rappresentazione istituzionale che si afferma a metà del decennio. Quindi la grammatica filmica risente ancora dell'era in cui le vedute fisse rappresentavano la scelta formale di riferimento. Non è presente ancora il sistema di raccordi all'interno della stessa sequenza che permette di scomporre la scena in diverse inquadrature. In linea di massima il Pinocchio di Antamoro segue la regola di piani fissi e totali, perciò nessun primo piano è rilevato e i movimenti di macchina sono funzionali e ridotti all'essenziale. Il montaggio del film è essenzialmente derivante dalla giustapposizione di piani medi-lunghi e la sequenzialità viene resa, per la maggior parte, attraverso i movimenti dei personaggi all'interno dell'inquadratura «Nel periodo che intercorre tra l'invenzione del cinematografo (diciamo il 1895) e il momento dell'istituzionalizzazione del cinema (diciamo il 1915), il mondo della cinematografia è in effetti una zona franca di ricerche e sperimentazioni, zona nella quale i primi "fabbricanti di vedute animate" hanno messo in pratica tutta una serie di iniziative, quasi tutte tendenti a modificare il "progetto" iniziale». A. GAUDREAU, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 27. Ancora sul cinema delle origini e l'istituzionalizzazione: T. GUNNING, *D. W. Griffith ad the Origins of Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1991; T. GUNNING (a cura di), *Early Cinema*, «Persistence of Vision», n. 9, New York, dicembre 1991.

¹⁸⁶ MANZOLI, MENARINI, *Pinocchio comico muto*, cit., pp. 217-218.

Pinocchio salvato dagli indiani e diventato il loro capo, con il ricongiungimento con Geppetto, attraverso l'aiuto delle Giubbe Rosse canadesi, su una palla di cannone¹⁸⁷. È stato fatto notare come, aldilà della diretta discendenza dai disegni di Mussino, il film sarebbe un veicolo per utilizzare al cinema la nascente forma di lungometraggio «per fare di Pinocchio una grande favola avventurosa e moderna – per certi aspetti potremmo tranquillamente dire post-moderna –, in linea con il gusto per l'esotico e il meraviglioso del pubblico cinematografico più popolare»¹⁸⁸.

Sono evidenti i riferimenti al Barone di Münchhausen¹⁸⁹, ancora una volta, e non a caso, nell'episodio totalmente inventato degli indiani, quando Pinocchio viene spedito a casa da Geppetto. I canadesi fanno viaggiare il povero burattino su una palla sparata da un cannone, come nella più classica delle immagini legate al barone (Figg. 27-29), celebre personaggio esistito e romanizzato da Rudolph Erich Raspe e Gottfried August Bürger. In particolare il film di Antamoro risente dell'ibridazione fra il racconto di Collodi e il Jules Verne riletto da Albert Robida nel *Saturnino Farandola*. Un modello che evidentemente aveva influenzato le produzioni cinematografiche *tout court*, fino ad arrivare al successivo adattamento del 1913 dello stesso testo da parte di Marcel Fabre¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Per un'analisi accurata di questo episodio "spurio", e di tutte le influenze annesse, vedere il saggio di DE BERTI, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, cit., pp. 157-171.

¹⁸⁸ MANZOLI, MENARINI, *Pinocchio comico muto*, cit., pp. 217-218.

¹⁸⁹ È del 1911 anche un cortometraggio diretto da Georges Méliès sulla figura del celebre barone intitolato *Les hallucinations du Baron de Munchausen*.

¹⁹⁰ Macel Fabre, in *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (1913), si ispira al romanzo di Albert Robida, *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola*, per la concezione di un film in quattro episodi. Si veda COSTA, *I leoni di Schneider*, cit., pp. 43-70.

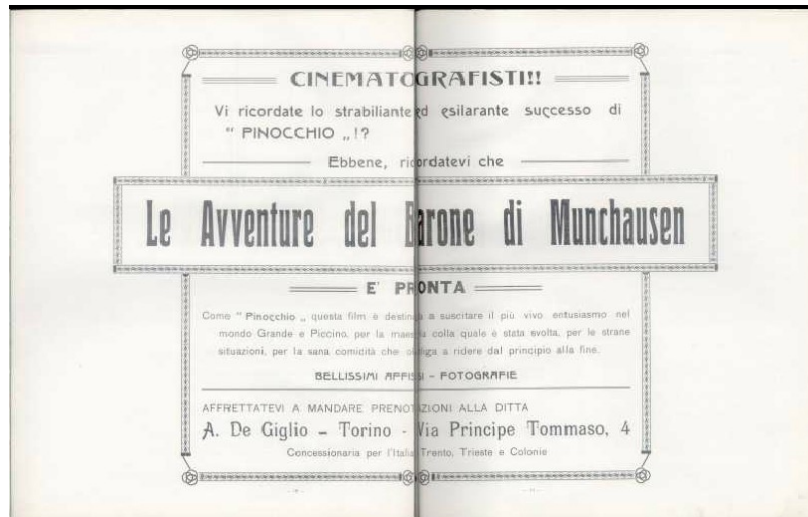


Fig. 27. Pubblicità tipografica che sfrutta il caso del film *Pinocchio* per pubblicizzare una riduzione de *Le avventure del Barone di Münchhausen*, tratta dal «Il maggese cinematografico», n. 11, 1914, p. 20-21.



Fig. 28. Fotogrammi da *Pinocchio* (Giulio Antamoro, 1911).

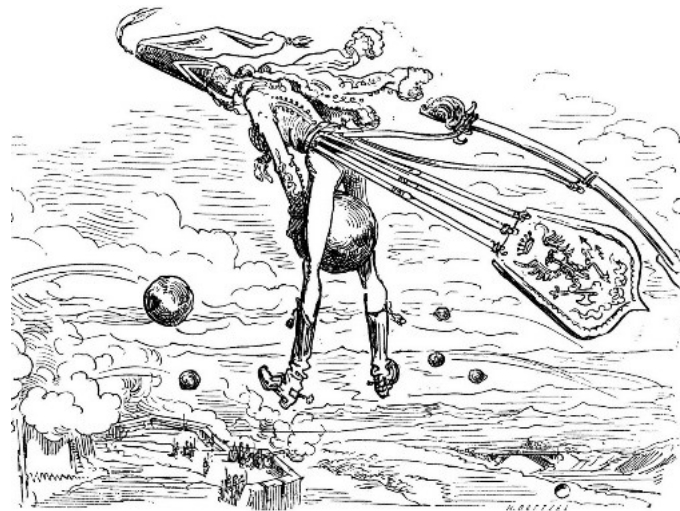


Fig. 29. Illustrazione di Gustave Doré per *Le avventure del Barone di Münchhausen* (1862).

Nella stessa direzione di adattamento della storia di Pinocchio al gusto della nuova epoca e di una nuova generazione di lettori, rientra l'eliminazione di qualsiasi riferimento al lato moralistico della vicenda (sono completamente assenti il personaggio del Grillo parlante e il naso di Pinocchio che si allunga a causa delle bugie), con l'esaltazione, al contrario, degli aspetti più avventurosi e comici. La scelta di Ferdinand Guillaume, detto Tontolini e poi Polidor, è indicativa per ciò che riguarda la recitazione e il tono comico: Guillaume, più che ricreare la marionettistica legnosità del burattino, fa prevalere «l'elasticità agile dell'acrobata»¹⁹¹. Anche il tono patetico e riflessivo della favola viene abbandonato in favore di una struttura tesa a esaltare la velocità dell'azione che influenza il ritmo narrativo in maniera sostanziale¹⁹².

Le recensioni dell'epoca esaltano l'interpretazione di Polidor e il carattere di rapidità esteso a tutta l'atmosfera del film, tuttavia reputando un po' avventata la scelta di inserire un episodio totalmente inventato come quello degli indiani e delle giubbe rosse¹⁹³. Il rapporto intermediale tra letteratura e cinema era già iniziato e la nuova immagine del celebre burattino si apprestava a invadere le sale cinematografiche. L'episodio degli indiani e la personificazione comica di Polidor sono perciò perfettamente inquadrabili nella cultura dell'epoca dove il personaggio di Pinocchio «si presenta, nel 1911, nella doppia veste di maschera e divo. Può andare dove vuole e con chi vuole, può riempirsi e svuotarsi di significati, deviare e recuperare la direzione perduta»¹⁹⁴.

Quindi il *Pinocchio* di Antamoro si inserisce di diritto nel filone delle contaminazioni e delle rielaborazioni d'inizio secolo che coinvolgono il burattino, ormai emancipato dal testo collodiano e già avviato a una fortuna popolare che lo consegna al

¹⁹¹ E. MOSCONI, *Un artigiano del muto italiano*, in ID., *L'oro di Polidor*, cit., p. 19. Per una ricostruzione della carriera di Ferdinand Guillaume, si veda: G. MARLIA, *Ferdinand Guillaume, in arte Polidor*, in P. CHERCHI USAI, L. IACOB (a cura di), *I comici del muto italiano*, *Le giornate del cinema muto - Griffithiana*, a. VIII, n. 24-25, ottobre 1985, pp. 45-61.

¹⁹² Per l'analisi della struttura ritmica del film si veda: EUGENI, *Defining the Filmic Rhythm*, cit., pp. 437-442

¹⁹³ «Il già illustre "Tontolini" è stato un Pinocchio ineffabile, di una comicità unica e di una verve indiavolata. Le masse, uomini, donne e fanciulli organizzate e movimentate in un modo meraviglioso. Ambienti e quadri splendidi. Nulla fu risparmiato. Esecuzione e fotografia perfette. L'unica cosa che ci sembra stoni un po' è l'introduzione di quelle pelli rosse che non mi pare esistessero nel libro di Collodi e la mancanza di ordine nell'inquadratura», "Il Rondone", «La vita cinematografica», n. 23, 1911, p. 11.

¹⁹⁴ MANZOLI, MENARINI, *Pinocchio comico muto*, cit., pp. 217-218.

campo di personaggi di fantasia che trascendono il testo originario, per frammentarsi e diramarsi in ulteriori testi e in altre forme medial

2.2. L'illustrazione pinocchiesca: Mazzanti, Chiostr

Prima di analizzare come le illustrazioni del libro di Collodi abbiano fornito il materiale visivo per la versione cinematografica del 1911 come forma peculiare dello *storyboarding*, è necessario puntualizzare le differenze tra la moderna concezione dell'apparato illustrativo di Attilio Mussino con le precedenti esperienze dei disegnatori del libro di Carlo Collodi.

L'apparato illustrativo di Pinocchio raggiunge con Mussino una complementarità fra immagine e testo che fa presagire l'uso cinematografico delle situazioni descritte, e riversate nel film di Antamoro come un diretto collegamento. Si può già affermare che le illustrazioni di Mussino partecipino all'ideazione visiva del film come un caso di antenato dello storyboard. Il potenziale cinematografico del libro di Pinocchio, e specialmente delle illustrazioni dell'edizione Bemporad, è riscontrabile fin dall'uscita del film di Antamoro dedicato al burattino se in un articolo dell'epoca è stato affermato che:

Pinocchio nelle sue avventure ti offre una cinematografia della vita d'un ragazzo monello, che vuole operare di suo arbitrio, di testa sua, e che testone e cocciuto com'è torna a casa da Geppetto con tutti i lividi e i guidaleschi d'una dura esperienza. Il Collodi, a' tempi suoi, giusto trent'anni fa quando andava fantasticando questo suo monello di figliuolo, non avrebbe immaginato che potesse esistere il cinematografo, e che *Pinocchio* avrebbe avuto anche cotesta suprema consacrazione di fama e popolarità. Ma se l'avesse preveduto, non avrebbe potuto immaginare un intreccio più adatto, un'azione che meglio si presti a questa nuova fantasmagoria di movimenti irrequieti, con quel seguito di fughe, di corse, di bizzarre trasformazioni che incalzano il burattino fino all'ultima scena¹⁹⁵.

¹⁹⁵ G. BIAGI, *Quel che Collodi non aveva preveduto*, «L'Illustrazione cinematografica», nn. 2-3, 1911, p. 89.

L'«azione», la «fantasmagoria di movimenti irrequieti», le «bizzarre trasformazioni» contenute nel libro sono capitalizzate da Attilio Mussino e rese sotto forma di illustrazione con un senso del dinamismo e della sequenzialità che, come vedremo, è già pienamente cinematografico.

L'opera grafica di Attilio Mussino si inserisce nello stesso ambiente culturale in cui le pinocchiate hanno avuto proliferazione, nel momento della pubblicazione della nuova edizione di *Pinocchio*. Negli anni precedenti l'illustratore aveva già elaborato alcune varianti del burattino per le edizioni fiorentine¹⁹⁶. Il disegnatore, infatti, si era confrontato con l'immagine di Pinocchio in una copertina della collana Biblioteca Azzurra, edita da Bemporad, casa erede della più vecchia Paggi¹⁹⁷. La prima esperienza di Mussino, però, come illustratore per un testo con protagonista il personaggio collodiano, è per la “pinocchiata”, anch'essa pubblicata da Bemporad, dei *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo*, romanzo umoristico scritto per l'editore fiorentino da Momus, alias Augusto Piccioni¹⁹⁸. Come si deduce dal titolo, il libro, oltre all'ennesima citazione del *Farandola* di Albert Robida, presenta le caratteristiche di esoticità e di esperienze intorno al mondo delle “pinocchiate” (fig. 30).

¹⁹⁶ Per una storiografia del percorso di illustratore di Attilio Mussino, oltre ai già citati FAETI, *Guardare le figure*, cit. pp. 192-202, e PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., p. 216; BALDACCI, RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, cit., pp.64-69; V. CARAGLIO, *Attilio Mussino, lo zio di Pinocchio. La vita, la figura e l'opera del grande illustratore del famoso burattino*, Cuneo, L'Arciere, 1989; G. FANELLI, E. GODOLI, *L'illustrazione Art Nouveau*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 297; G. FANELLI, E. GODOLI, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Volume II, Firenze, Cantini, 1990; S. ALLIGO, *Attilio Mussino. Una, cento, mille Avventure di Pinocchio*, in ID., *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento*, vol. I, Torino, Little Nemo, 2009, pp. 181-204.

¹⁹⁷Come riporta Luca Mazzei, il primo volume della collana Biblioteca Azzurra, *Al cinematografo* di Alfredo Della Pura (Bemporad, Firenze 1910), presenta vari personaggi del catalogo della casa editrice, fra cui al centro proprio il personaggio di Collodi già ben delineato nelle nuove fattezze che avrebbe assunto nella nostra edizione illustrata del 1911, non a caso editata anch'essa da Bemporad. L. MAZZEI, *L'italiano di legno*, cit., pp. 122-125.

¹⁹⁸ A. PICCIONI, *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo*, Firenze, Bemporad, 1909.



Fig. 30. A sinistra, disegno di Attilio Mussino per i *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo* (1909). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. 538. A destra, immagine tratta da *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines.

Nessuno degli episodi ambientati in tutto il mondo e raccontati in questa versione apocrifia delle avventure pinocchiesche finisce per far parte dell'adattamento cinematografico a venire, pur nella scelta di inclusione nel film di una sequenza del tutto nuova come quella rappresentata dall'incontro con indiani pellerossa e canadesi. Tuttavia risulta interessante notare come il gusto per l'esotico rientri già due anni prima nella possibilità di far interagire il personaggio di Pinocchio, ormai autonomo, con nuovi orizzonti narrativi, come quello legato al genere della letteratura di viaggio e fantastica alla Jules Verne.

La storia dell'illustrazione del libro di Pinocchio inizia fin dalle prime pubblicazioni a stampa delle *Avventure*. Prima del 1911, Collodi aveva inizialmente pubblicato il suo romanzo sulle pagine del «Giornale dei bambini» nel 1881, a puntate, con illustrazioni di Ugo Fleres. I primi celebri *Pinocchi* illustrati sono quelli di Enrico Mazzanti, nella prima edizione formato libro pubblicata da Paggi (Firenze) nel 1883, e quello di Carlo Chiostri, sempre a Firenze da Bemporad nel 1901 (fig. 31). Per il *Pinocchio* cinematografico sono da attendere le illustrazioni di Attilio Mussino, pubblicate da Bemporad in 50 dispense da 25 centesimi, nel 1911.

Dal punto di vista quantitativo, la nuova rappresentazione di Mussino moltiplica e reitera l'immagine di Pinocchio, certamente in modo superiore a ciò che accadeva con le precedenti edizioni illustrate da Mazzanti e Chiostrì, che corredevano il testo tramite poche illustrazioni separate. Queste si limitano a illustrare per capitolo e sono caratterizzate da una staticità di fondo che si limita a commentare le scene del libro, più che a interpretarle nella direzione del movimento (fig. 32).

Per chiarire la differenza dell'aspetto quantitativo dell'edizione di Mussino rispetto alle precedenti, si riportano di seguito il numero e la tipologia di illustrazioni usate. La prima edizione a stampa in volume, pubblicata da Paggi nel 1883 e illustrata da Enrico Mazzanti¹⁹⁹, è corredata da 62 vignette, solamente in bianco e nero, usate esclusivamente per correde il testo all'interno del capitolo. L'Archivio Storico della Giunti Editore conserva 13 disegni originali di Mazzanti che si distinguono per la stessa tecnica utilizzata (inchiostro di china su carta) e la stessa dimensione²⁰⁰.

La versione a stampa illustrata da Carlo Chiostrì nel 1901 da Bemporad e figlio²⁰¹, prosegue la tradizione di Mazzanti: i disegni, sempre rigorosamente in bianco e nero, si snodano in 77, tra vignette infratesto e tavole fuori testo, e i materiali usati conservano l'uso dell'inchiostro di china su carta. A differenza della precedente edizione di Mazzanti, vengono apportate illustrazioni più grandi per tavole fuori testo, attraverso una più suggestiva resa delle immagini in un formato più grande e tramite l'uso della tempera su carta.²⁰²

¹⁹⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrata da E. MAZZANTI, Firenze, Felice Paggi Libraio-Editore, 1883.

²⁰⁰ L'Archivio Storico Giunti di Firenze conserva i disegni di Mazzanti per l'edizione de *Le Avventure di Pinocchio* del 1883 nella collocazione Bemporad, numero di segnatura: Pin 11/1. Le dimensioni dei disegni variano da 6x 5 cm per le illustrazioni più piccole a 9x 8 per quelle più grandi.

²⁰¹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrata da C. CHIOSTRÌ, Bemporad & Figlio, Firenze 1901.

²⁰² L'Archivio Storico Giunti di Firenze conserva 77 disegni originali di Chiostrì per l'edizione de *Le Avventure di Pinocchio* del 1901 nella collocazione Bemporad, numero di segnatura: Pin 03/1. Le dimensioni dei disegni variano da 19x 13 cm per le illustrazioni infratesto e 15x 23 cm per quelle fuori testo.

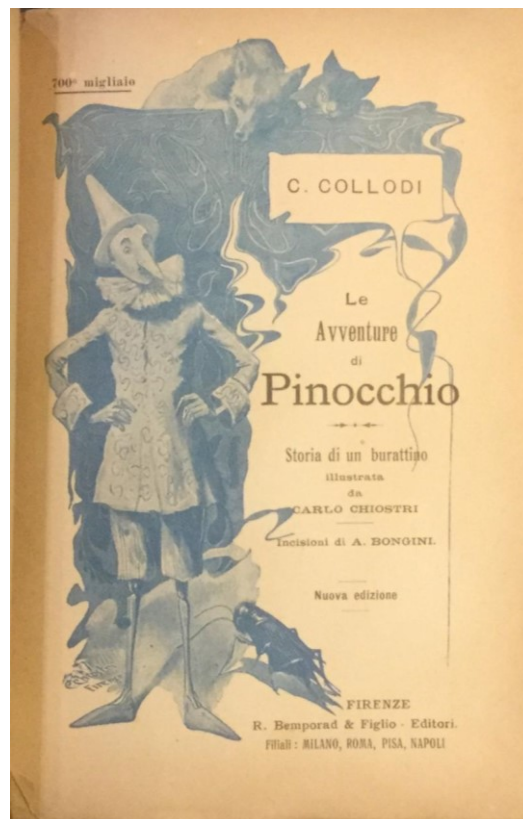
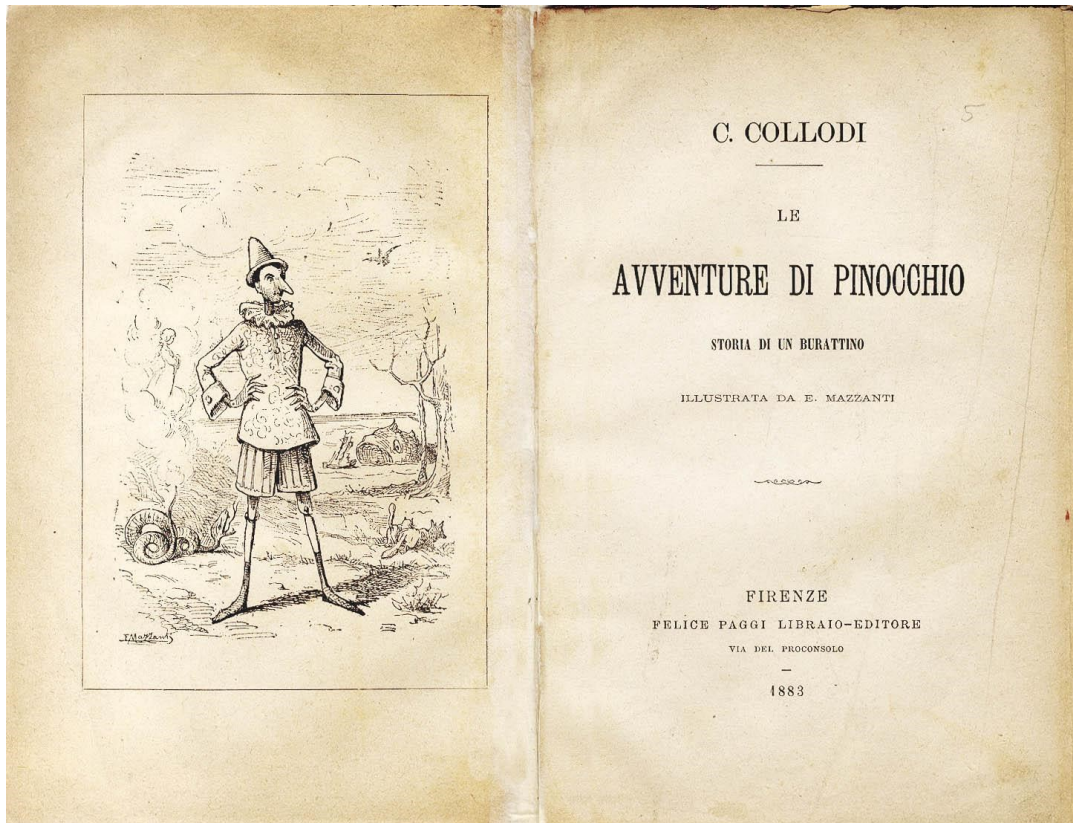


Fig. 31. In alto, Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, Illustrazioni di Enrico Mazzanti, Paggi, Firenze, 1883, frontespizio. In basso, illustrazione di Carlo Chiostrì per l'edizione Bemporad 1901.

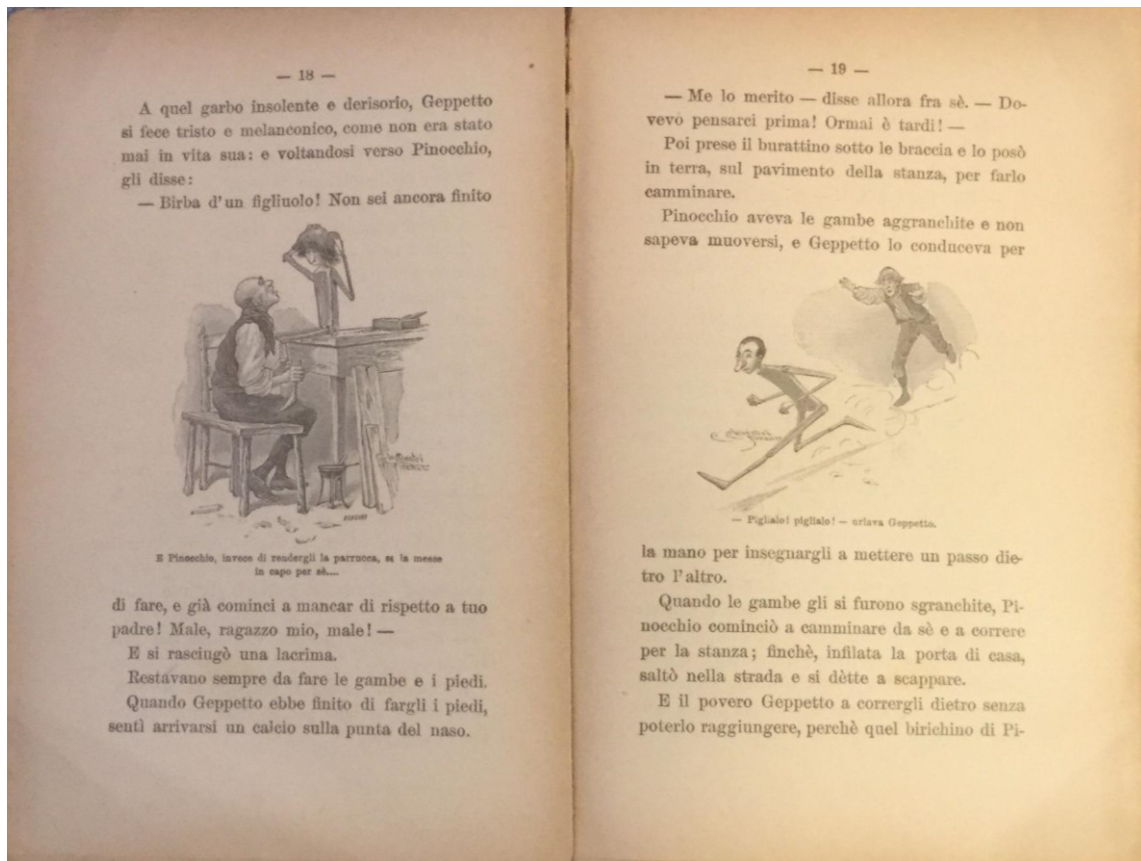


Fig. 32. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, illustrazioni di Carlo Chiostri, Bemporad, Firenze, 1901, pp. 18-19.

La differenza quantitativa con l'apparato illustrativo di Attilio Mussino è evidente già dall'esposizione dei numeri: l'edizione Bemporad del 1911²⁰³ è formata da 415 disegni dalla tipologia più diversa. La differenziazione dei formati si riflette nella grande quantità di modalità scelte. I disegni si distinguono quantitativamente per i seguenti formati: 27 tavole fuori testo, 19 grandi tavole a colori, 162 vignette infratesto, 114 illustrazioni a metà pagina. Ogni capitolo presenta immagini all'inizio e come chiosa: 36 disegni di apertura dei capitoli, 26 nel finale dei capitoli, 36 capilettera.

Data l'enorme quantità di soluzioni si è ritenuto utile classificare i diversi disegni consultati²⁰⁴. In appendice è riportato l'elenco dei disegni conservati all'Archivio Giunti

²⁰³ Per l'estrapolazione dei dati delle illustrazioni a stampa mi sono avvalso della edizione del 1911 conservata alla Biblioteca Marucelliana: C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*. Disegni a colori di A MUSSINO. [Prefazione di Attilio Mussino]. Bemporad, Firenze 1911. 30 x 20,2; p. 486; ill. 416. Brossura. Coipertina con illustrazione a colori. 12, 50 lire.

²⁰⁴ Gli originali di Attilio Mussino sono conservati all'Archivio Storico Giunti Editore di Firenze, le cui riproduzioni riportati nella tesi sono tratte da Capti Visual Culture: Contemporary Arts Archives Periodicals Text Illustrations (www.capti.it).

che fanno parte de *Le avventure di Pinocchio* del 1911 pubblicato da Bemporad, descritte per dimensione, materiale usato e tipo di illustrazione²⁰⁵. La lavorazione della nuova edizione da parte di Mussino conduce a un immenso lavoro grafico che ha richiesto quattro anni di lavoro. Giorgio Bacci riporta, in un suo saggio, i termini del contratto di Mussino con Bemporad in una lettera del 29 ottobre 1907:

3.000 lire e 40 centesimi a copia venduta della prima edizione di 5.000 copie (venduta a L. 2000 in volume), per 36 frontespizi a colori, 5 grandi tavole a colori, 280 disegni ad uno o due colori, ritratto del Collodi, copertina. Il libro effettivamente stampato potrà contare su un totale di 420 illustrazioni (tra capilettera, tavole fuori testo, frontespizi, infratesto, etc.) e sarà venduto a 12,50 lire (ma era acquistabile anche a dispense a 25 centesimi l'una): una vera e propria edizione di lusso, specie se confrontata alle precedenti versioni, mantenute sempre al prezzo di vendita di 2,50 lire (prezzo invariato addirittura dal 1883). La nuova edizione sarà pubblicata solo nel 1911, dopo circa quattro anni di intenso lavoro, ma avrà un riconoscimento di prestigio: l'artista riceverà infatti il Diploma d'onore e la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Torino dello stesso anno.²⁰⁶

Mussino, sfruttando totalmente il grande formato che l'editore gli mette a disposizione (30 x 20,2 per 486 pagine), inserisce le illustrazioni all'interno e fuori del testo, per chiosarlo, ma anche per stravolgere alcune situazioni cristallizzate, come se fosse una narrazione parallela per immagini alla prosa di Collodi (figg. 33-34). Soprattutto per quanto riguarda le illustrazioni infratesto, che descrivono visualmente le situazioni narrate, i numerosi disegni si succedono in una sequenzialità analoga a quelli del fumetto e dello storyboard, come vedremo nell'analisi dei disegni nel paragrafo successivo.

C'è da sottolineare che, nell'insieme dei disegni, non viene adoperata una tecnica di colore uniforme. Anzi, il disegnatore sceglie per ogni capitolo del libro un tono diverso, quello che secondo lui è il più adatto a esprimere il senso del racconto e le caratteristiche dei personaggi. Oltre l'apparenza colorata del volume «c'è così una sorta

²⁰⁵ In appendice è riportato l'elenco dei disegni conservati all'Archivio Giunti che fanno parte de *Le avventure di Pinocchio* del 1911 pubblicato da Bemporad, descritte per dimensione, materiale usato e tipo di illustrazione: sono conservati 387 disegni originali di Attilio Mussino, usati per la composizione del libro, all'Archivio Storico Giunti Editore di Firenze, collocazione Bemporad, segnatura: Pin. 13.

²⁰⁶ Bacci, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, cit., p. 122.

di narrazione cromatica, che procede a sbalzi, e che introduce il lettore, senza che questi se ne renda nemmeno conto in un'atmosfera piuttosto che in un'altra»²⁰⁷.



Fig. 33. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, illustrazioni di Attilio Mussino, Bemporad, Firenze, 1911, copertina.

²⁰⁷ Baldacci, Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, cit., p. 65.

Il colore è una precisa scelta in funzione narrativa che si esprime in alcune attenzioni ed accorgimenti, che è opportuno sottolineare. Nel caso della sequenza della creazione del burattino, si tratta di una scelta per la maggior parte monocromatica, privilegiando le sfumature del nero. L'azione si sviluppa in maniera univoca dal punto di vista del colore, a parte per il significativo dettaglio della parrucca di Geppetto, colorata a tinta unita in un giallo paglierino che contrasta e esalta l'oggetto rispetto al resto.

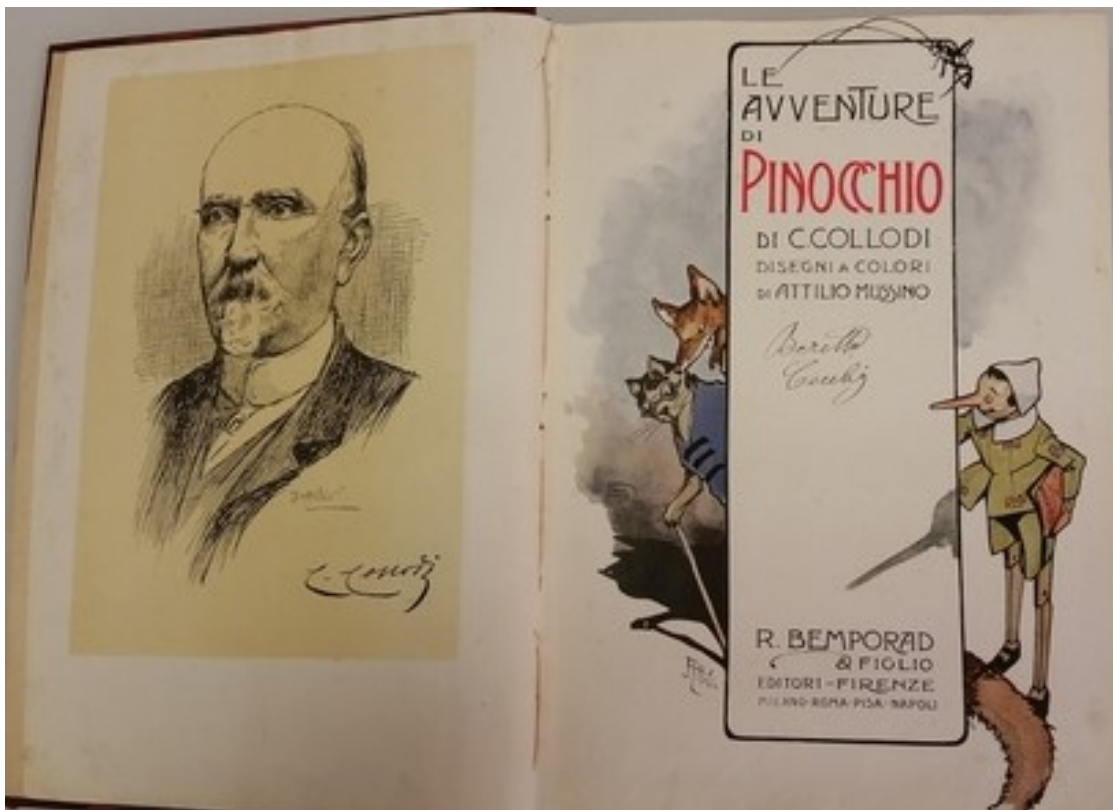


Fig. 34. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, illustrazioni di Attilio Mussino, Bemporad, Firenze, 1911, frontespizio.

Nell'apparato grafico e illustrativo di Pinocchio sono preponderanti la cultura e le convenzioni dell'iconografia coeva rispetto all'osservazione mimetica della realtà. Dal punto di vista visivo, la nuova rappresentazione del 1911 si distacca certamente dalle esperienze illustrative precedenti. Si può notare come la rappresentazione del burattino si stia allontanando dalla caratterizzazione grafica della tradizione pinocchiesca. Infatti le prime celebri illustrazioni di Pinocchio non risultano particolarmente somiglianti al burattino del film di Antamoro. Sia l'interpretazione di Enrico Mazzanti del 1883,

quanto quella di Carlo Chiostrì del 1901, rappresentano dei burattini alti e sottili, dinoccolati, la cui altezza è sottolineata da un cappellino di carta a forma di cono e a punta (figg. 35-36).

35



36



37



38



Figg. 35-38. Le diverse interpretazioni di Pinocchio. 1) Da sinistra in alto, disegno di Enrico Mazzanti (1883). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 11/1; 2) Carlo Chiostrì (1901). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 03/1; 3) Attilio Mussino (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 13. 4) Ferdinand Guillaume, Polidor (1911). *Pinocchio*, regia di Giulio Antamoro. Cines.

L'apparato illustrativo per l'edizione Bemporad reinventa l'iconografia di Pinocchio e il suo burattino ha molte somiglianze sia fisiche che di abbigliamento con la figura di Polidor, interprete del film di Antamoro. Se si mettono a confronto le tre diverse interpretazioni degli illustratori, si nota come la nuova iconografia di Pinocchio perda alcune caratteristiche che lo hanno segnato fin dall'inizio. Per trovare un Pinocchio piccolino, compatto, agile e caratterizzato dal copricapo a cuffietta, lo stesso che utilizzerà Polidor nel film di Antamoro, dobbiamo attendere le illustrazioni che lo stesso Attilio Mussino pubblicherà per Bemporad (fig. 38). Il burattino non indossa più il cappello a cono, in favore di una sorta di calottina aderente alla testa. Se si osserva l'abito, la principale connotazione è la scomparsa della gorgiera attorno al collo, e l'apparizione di un collettone floscio. Infine il vestito a fiori di carta perde la connotazione con gli evidenti riferimenti al mondo del circo. La nuova immagine pinocchiesca rivoluziona l'iconografia tradizionale e va a influenzare direttamente la concezione del film di Antamoro.

Un'altra decisa sferzata alla tradizione figurativa pinocchiesca precedente, è rilevabile a proposito delle influenze che Mussino trasferisce durante l'esecuzione del proprio lavoro. Se per Mazzanti e Chiostrì «gli ascendenti erano, per lo più, letterari con, semmai, qualche riferimento agli incisori francesi e tedeschi del secolo»²⁰⁸, Mussino attinge per il proprio lavoro alle più differenti ispirazioni della cultura grafica emergente dell'epoca²⁰⁹, e «dal Mangiafuoco in 'stile Kienerk' all'Omino di Burro ispirato dai fumetti di William Nicholson, fino al magistrale ritratto Liberty della Bambina-Fata dai capelli turchini. [...] Può essere suggestivo pensare che Mussino ripensi una tradizione pittorica alta che trova nelle illustrazioni di Manuel Orazi, nei manifesti di Toulouse Lautrec e nei dipinti di Seurat, alcuni dei suoi esiti più fortunati»²¹⁰. Inoltre, come fa notare Faeti, Mussino colloca il suo burattino in un mondo burlesco «dove le coloratissime comparse di una fantastica operetta sono

²⁰⁸ BALDACCI, RAUCH, *Uno, nessuno, centomila*, cit. p. 24.

²⁰⁹ Come è stato ampiamente discusso in sede storiografica, il particolare stile di Mussino è riscontrabile in varie influenze provenienti dalla grafica liberty, o modernista, e internazionale di inizio Novecento, da Giorgio Kienerk a Maxfield Parrish, fino ad arrivare a Winsor McCay. Si vedano: FAETI, *Guardare le figure*, cit., p. 194; FANELLI, GODOLI, *L'illustrazione Art Nouveau*, cit., p. 297.

²¹⁰ BACCI, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, cit., p. 123.

convenzionalmente vestite di abiti che alludono al mondo dickensiano, ma sono prese come da una musicale gioia di vivere»²¹¹.

Il riferimento a certe convenzioni tematiche più che stilistiche, permette di circoscrivere l'apparato illustrativo di Pinocchio nella temperie culturale del tempo. Quindi gli elementi che determinano i disegni che accompagnano il libro derivano dai riferimenti culturali dell'epoca, soprattutto nel ricorso ai fenomeni grafici della pubblicità, ma anche, come vedremo, della vignetta umoristica e del nascente *medium* fumetto.

2.3. Il *concept* di Pinocchio: l'illustrazione come base visuale del film

Abbiamo parlato, nel precedente paragrafo, del potenziale cinematografico del lavoro grafico di Mussino che viene replicato nelle immagini del film di Antamoro. Quale tecniche di pre-visualizzazione possono essere avvicinate alle scelte illustrative per stabilire un parallelo con lo *storyboarding*? Tra i soggetti che Mussino sembra prediligere, all'apparenza c'è la rappresentazione di scene tratte dalla quotidianità, prese dalle strada, specialmente nelle grandi tavole a colori a tutta pagina. Se dovessimo avvicinare il disegno di grande formato usato da Mussino a una tecnica di visualizzazione tipica del processo di pre-produzione, la rappresentazione ricorderebbe certamente i *concept art* usati dai direttori di produzione per rendere l'atmosfera di una data sequenza del film in procinto di girare. Come i disegni di grande dimensione per *Pinocchio*, i *concept* sono importanti per la loro resa cromatica, illuministica e scenica, «per questo motivo è preferibile una presentazione di forte impatto, e le soluzioni proposte sono di solito realizzate utilizzando tecniche illustrative tradizionali come la pittura, i colori a tempera, a olio, gli acquerelli, le chine colorate, gli acrilici o tecniche miste»²¹². Paragonando la tecnica del *concept* al disegno di Mussino, sono da considerare gli aspetti materiali dell'illustrazione che, oltre la dimensione del formato, prevede l'utilizzo di tecniche di composizione che mescolano, per quanto riguarda il colore, l'acquerello con la tempera, assieme all'inchiostro di china per rendere il tratto

²¹¹ FAETI, *Guardare le figure*, cit., p. 195.

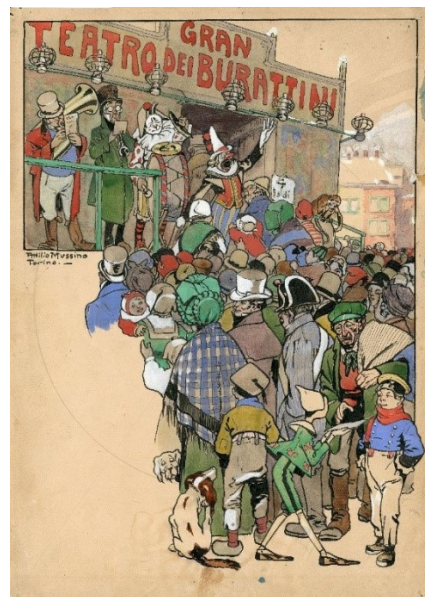
²¹² KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 17.

spesso e volumetrico. In realtà, ad una più attenta analisi, in questi disegni di grande formato si trovano immagini enfatizzate che rifuggono da un semplice e effettivo naturalismo. Sono rappresentazioni esasperate dalla composizione che stipa numerosi corpi e volti nello stesso disegno, lasciando pochissimi spazi vuoti tra un elemento e l'altro.

Prendiamo la scena del film di Antamoro che presenta il momento in cui Pinocchio sta per fare la conoscenza dei suoi “colleghi” burattini, prima di incontrare Mangiafuoco. Il film anticipa l'incontro con un'inquadratura in campo totale che raggruppa il pubblico che si appresta ad assistere allo spettacolo del Teatro dei Burattini. Tutti gli elementi che rappresentano il quadro emergono dalla folla, con una teatralità e con un realismo caricaturale di grande effetto. Si tratta di una scena di massa che, attraverso la giustapposizione di vari elementi e vari personaggi, tende a ricreare la febbrile attesa dello spettacolo. Il principale riferimento è la grande tavola che, nell'edizione Bemporad, ricrea l'entrata popolata da numerosi personaggi, Mussino tratteggia precisamente i volti, i caratteri, le espressioni, i vestiti del tempo, facendo attenzione a non lasciare a livello impressionistico nessun singolo dettaglio (fig. 39). Questa potenzialità, soprattutto per l'effetto del movimento della scena di massa, si riversa nella nascita del linguaggio cinematografico di quegli anni, soprattutto nella messa in scena dei kolossal del cinema muto. Antamoro non rimane insensibile alla visione di Mussino e appronta una situazione del tutto identica per la scena di riferimento contenuta nel proprio film.



Fig. 39. In alto, immagine tratta da *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines. A destra, tavola di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin 13.



L'inquadratura tratta dal film di Antamoro presenta alcuni elementi direttamente presenti nella tavola di Mussino. Ad esempio, il cartellone in alto con la scritta "Gran Teatro dei Burattini", o la banda di pochi elementi che in entrambe le rappresentazioni si trova a sinistra del quadro. La gente si accalca all'entrata disordinatamente e lo stesso Pinocchio, in posizione più ravvicinata, chiede informazioni su ciò che sta succedendo. Tutt'attorno persone vestite distintamente alla moda del tempo e, ancora, ragazzi che corrono verso l'entrata. L'unico elemento di discontinuità tra illustrazione e film sono le tre ragazze in abiti più tradizionali in basso a destra dell'inquadratura, probabilmente un omaggio all'immaginario illustrativo di Pinocchio più legato alla toscana.

Inoltre c'è da osservare come la folla sia ormai diventata uno scenario teatrale o cinematografico. Più che le esperienze quotidiane e le notazioni realistiche di Chiostrì e Mazzanti, qui ogni dettaglio, dai vestiti alle scelte cromatiche, è il risultato di precisi riferimenti alla rappresentazione della modernità legata alla fotografia e al cinema. La scelta di un punto di vista rialzato e obliquo fa pensare a un tentativo di ricreare l'illusione dell'obiettivo fotografico, mentre il dinamismo dei volti e dei gesti è un chiaro riferimento al movimento delle immagini cinematografiche. In una grande tavola come questa è ben presente la consapevolezza di un nuovo linguaggio che si appropria delle tecniche di pre-visualizzazione in direzione pienamente cinematografica e espressiva: "Mussino si muove in questo clima grafico e culturale, in cui, piuttosto che la notazione fine e arguta, prevale l'exasperazione e l'enfatizzazione del gesto, l'ispessimento cromatico, il grido e l'invettiva"²¹³.

Oltre a rappresentare grandi scene di massa, le illustrazioni di Pinocchio riservano singoli ritratti ad alcuni personaggi che sono protagonisti di alcune situazioni emblematiche del libro. I soggetti ricorrenti avvicinano queste illustrazioni al fumetto e alla satira

L'individuazione di volti nelle grandi tavole, come abbiamo visto, segue la stessa direzione della concezione degli spazi e delle sequenze cinematografiche, in un totale che rimanda allo stesso fine: la messa in caricatura di tipi, ambienti e situazioni. I criteri sono gli stessi del concetto di figurazione caricaturale che elabora Ernst Gombrich²¹⁴.

²¹³ BALDACCI, RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, cit., p. 67.

²¹⁴ A partire dalla seconda parte dell'Ottocento il genere dell'umorismo aveva l'esclusività nell'usare procedimenti che andassero oltre il mimetismo e il naturalismo, elementi irrinunciabili per la pittura "seria". Lo smarcamento dalla realtà era infatti uno dei presupposti irrinunciabili per deformare l'immagine a fini satirici e sprezzanti, nell'ambito esclusivo della caricatura e della presa in giro. Cfr. E.

Secondo lo storico dell'arte uno dei risultati più alti dell'arte del Novecento risiede nell'emancipazione dall'imitazione della natura, processo che ha avuto origine nell'ambito irregolare del genere umoristico e della caricatura.

Sono caricature i ritratti di Mastro Ciliegia e di Geppetto, specialmente quelli che li vedono rappresentati nella loro figura complessiva (fig. 40). Si tratta di evidenti ritratti innaturalistici dove gli elementi caricaturali superano, nella raffigurazione completa, alcuni tratti realistici ancora presenti nei disegni dei volti. In quest'ottica vanno analizzati alcuni dei dettagli dei volti dei due falegnami, molto diversi, ma accumulati dalla stessa visione umoristica. Il naso rosso di mastro Ciliegia o la parrucca paglierina di Geppetto rientrano nella stessa visione caricaturale. Da sottolineare l'importanza dei colori che con il disegnatore piemontese assolvono a vere e proprie funzioni psicologiche e espressionistiche. Questi bozzetti illustrativi prediligono l'insistenza sul dettaglio umoristico e la deformazione in luogo del tratteggio e della resa visibile e proporzionata. La conseguenza è l'efficacia visiva della componente comica e umoristica, già presente in uno dei tanti livelli di lettura del testo collodiano.



Fig. 40. Mastro Ciliegia e Geppetto a confronto, disegni di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin 13.



Fig 41. Il Geppetto cinematografico e quello illustrato a confronto. In alto, Polidor e Mastripietri in *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro A destra, Geppetto nella versione di Mussino. Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 13.

Antamoro sceglie di eliminare il personaggio di Mastro Ciliegia, per farlo convergere direttamente nel Geppetto di Augusto Mastripietri che, nella caratterizzazione caricaturale che ne consegue, sottolinea gli aspetti comici del personaggio, già presenti nel ritratto di Mussino. Geppetto riassume la funzione di spalla perfettamente complementare all'attore comico che interpreta Pinocchio, ossia Guillaume/Polidor (fig. 41). I nuovi disegni per la prima volta spostano l'azione dalle atmosfere toscane evocate da Mazzanti e da Chiostrì al contesto della media-alta borghesia torinese, al tempo ritenuto un tradimento delle origini collodiane del testo. Nel nostro caso sono da notare i calzettoni e il bustino di Geppetto ripresi in maniera analoga nel film dal personaggio interpretato da Augusto Mastripietri, ma anche la giacca elegante e inusuale per un lavoratore. Infatti l'abito di Geppetto rispecchia poco verosimilmente lo *status* di lavoratore artigiano tipico del falegname, ma si adatta alle abitudini nel vestire della borghesia giolittiana del 1911. A prima vista sembrerebbe però perfettamente inserito nell'ottica di traslare le vicende del burattino dal contesto

locale toscano a quello nazionale italiano, che rispecchia la nuova sensibilità che l'opera di Mussino vuole proporre.

I ragazzi e i bambini che popolano le immagini del libro di Collodi, offrono spunti notevoli per sperimentare nuove tecniche compositive di giustapposizione. Faeti sottolinea l'ossessione di Mussino per i bambini, «l'insistente cattiveria con la quale osserva, deride, deforma l'universo infantile a cui rivolge quasi tutte le sue attenzioni. C'è in Mussino una così chiara perfidia, nel raffigurare i bambini e nell'usarli a suo piacere come comparse di una tragicommedia in cui egli li manovra e li imbruttisce come vuole»²¹⁵. I "monelli" raffigurati, nella vasta gamma di espressioni e di movimenti, sono i compagni di scuola di Pinocchio, i bambini che si accalcano sulle gradinate del circo e quelli che aspettano di entrare allo spettacolo delle marionette.

In un articolo a ridosso dell'uscita del film si fa riferimento al successo del film e come i ragazzi si accalchino al cinema per vedere le avventure del burattino trasposte sul grande schermo. Un curioso aneddoto citato nel testo, vero o inventato, riferisce della vendita di alcuni oggetti legati al personaggio, contestualmente all'emissione dei biglietti per lo spettacolo. Si racconta che la calca in coda è talmente fuori controllo e «la polizia che non aveva preso le necessarie precauzioni, non poté far fronte alla ressa di pubblico e nacque un tafferuglio tale che tanti piccoli Pinocchietti di gesso che la bella cassiera distribuiva via al pubblico, caddero in pezzi»²¹⁶. Le immagini del Pinocchio di Mussino che campeggiano a corredo dell'articolo sono una dimostrazione ulteriore che lega film e edizione del libro del 1911 alla stessa radice culturale, in un corto circuito intermediale, come se fossero parte della stessa operazione produttiva (fig. 42). Si tratta infatti di illustrazioni apportate per rappresentare le fisionomie di Pinocchio, Lucignolo e il coro dei bambini che fanno da contorno per le monellerie dei due personaggi principali. Risalta il ricorso a un immaginario veicolato dai fumetti dell'epoca.

In questo contesto la lezione delle origini della narrazione sequenziale non sono sconosciute a Mussino, che riversa nella raffigurazione dei bambini all'interno del testo, tutta una precisa serie di riferimenti ai personaggi di questa nuova forma artistica che, curiosamente, muove i primi passi, soprattutto nel linguaggio, insieme al cinema.

²¹⁵ FAETI, *Guardare Le figure*, cit., p. 197.

²¹⁶ *Pinocchio* «L'illustrazione cinematografica», n. 1, 1912, p. 30.



Fig. 42. Illustrazioni di Mussino per un articolo sul film di Antamoro, tratto da «L'illustrazione cinematografica», n. 1, 1912, p. 30.

I riferimenti, specialmente nel tratteggio dei bambini, partono dalla tradizione dei monelli dell'illustrazione tedesca, in particolare *Max und Moritz* di Wilhelm Busch²¹⁷, fino alla derivazione fumettistica americana dei *Katsenjammer Kids* (i Bibì e Bibò italiani) di Rudolph Dirks²¹⁸. Tuttavia, nella composizione delle illustrazioni molto dense e affollate, con le teste dei monelli spuntano dal pubblico del Teatro dei Burattini, e la scelta di inserire numerosi elementi, non si può non pensare a *Hogan's Alley* di Richard Felton Outcault, dove il protagonista era Yellow Kid tra i principali personaggi del fumetto delle origini. Inoltre, alcune illustrazioni monocromatiche dominate dai monelli, come quelle con lo scontro in riva al mare o quelle dei compagni scolari di Pinocchio, risentono nella rappresentazione iconografica dei principali riferimenti

²¹⁷ W. BUSCH, *Max e Moritz, ovvero Pippo e Peppo. Storiella malandrina in sette baie nella versione di Giorgio Caproni*, introduzione di C. MAGRIS, Milano, Rizzoli, 1974 [prima edizione in lingua originale: 1865]. Per approfondire l'autore, si veda: D. ROLLFINKE, J. ROLLFINKE, *Wilhelm Busch: Dumping the Chambers Pot on Human Vanity*, in ID., *The Call of Nature. The Role of Scatology in Modern German Literature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986, pp 34-56.

²¹⁸ Per uno studio aggiornato e approfondito in lingua italiana del fumetto americano delle origini, inclusi i *Katzenjammer Kids*, si veda A. CASTELLI, *Eccoci ancora qui. 1895-1919: i primi 25 anni del fumetto americano per quotidiani*, Milano, If Edizioni, 2006-2009.

fumettistici e illustrativi citati sopra (figg. 43-44). In particolare, nei singoli disegni che formano la sequenza della battaglia in riva al mare. Il modo di rappresentazione è molto vicino alla caricatura, nel tratteggiare il volto, le espressioni e i gesti esagerati dei bambini. I vestiti, caratterizzati dai grandi baveri, camicie alla marinaretto, e pantaloni corti sono gli abiti ricorrenti. I grandi sorrisi stampati in faccia, la posizione delle braccia e del corpo in segno di scherno, rimandano agli scherzi posti in sequenza dei precedenti Max e Moritz, e nella versione più aggiornata dei Katzenjammer Kids (fig. 45).



Fig. 43. Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 13.



Fig. 44. *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines.

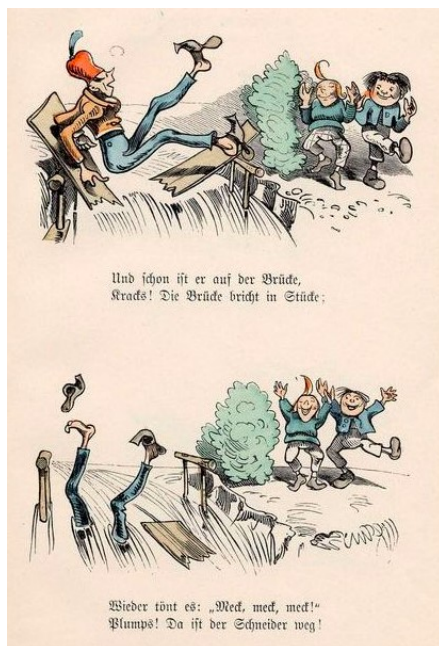


Fig. 45. A sinistra, illustrazione di Wilhelm Busch per *Max und Moritz* (1865). A destra, una tavola di Rudolph Dirks di *The Katzenjammer Kids* del 14 aprile 1901

Antamoro, da parte sua, riversa queste suggestioni nelle inquadrature del suo film, riportando i dettagli dell'iconografia bambinesca in maniera simile, se non identica all'apparato illustrativo del nuovo Pinocchio, come si può notare nella sequenza in cui il burattino incrocia alcuni compagni nel tragitto verso la scuola.

Sempre nell'ottica del bozzetto caricaturale sono inquadrabili due figure apparentabili, ma antitetiche, come Lucignolo e lo stesso Pinocchio. Nella definizione dei personaggi del film di Antamoro che porta alla realizzazione di Lucignolo, si possono ritrovare gli stessi elementi che sono riscontrabili nella caricature dei bambini. La figura del compagno di monellerie nel film di Antamoro viene ricalcata quasi totalmente dal *concept* dell'apparato illustrativo del libro Bemporad (fig. 46). Lucignolo viene rappresentato con il classico vestito di marinaretto, con tanto di copricapo e pantaloni bianchi e rigati. L'andatura è quella dinoccolata e oziosa che si adatta benissimo al personaggio, tendente all'esagerazione verso l'espressionismo e la deformazione. Ancora una volta il dettaglio prevale sull'insieme e l'instabilità derivante rende anche Lucignolo, una immagine già potenzialmente in movimento.

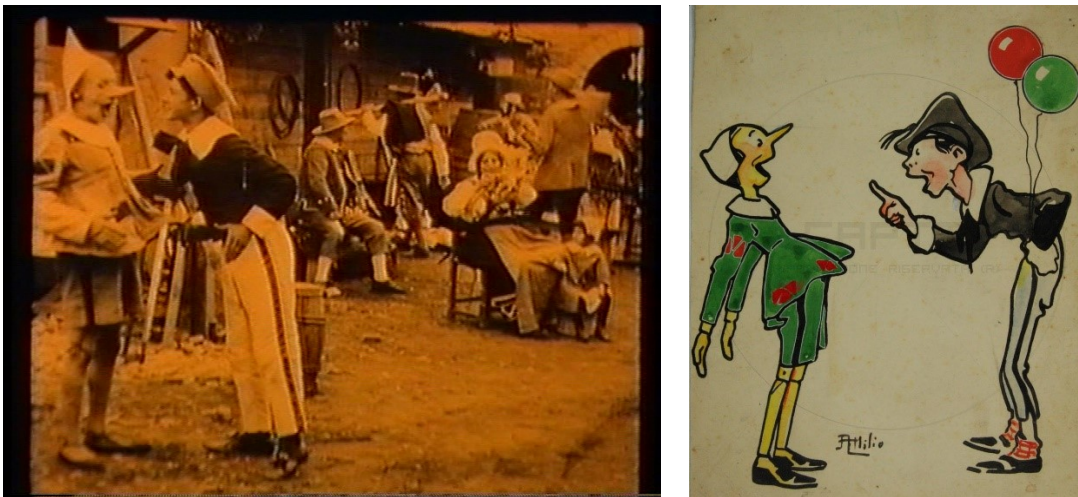


Fig 46. Pinocchio e Lucignolo a confronto. A sinistra, in *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines. A destra, nei disegni di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin 13.

Non solamente i dettagli dei vestiti e delle connotazioni fisiche sono riportati alla lettera, ma anche le pose con cui viene rappresentato, come ulteriore dimostrazione dell'influenza visiva del materiale illustrativo. Pinocchio si specchia in Lucignolo in

maniera complementare come se fosse la parte più anarchica e libera di se stesso. Le espressioni di sorpresa e di compiacimento del burattino quando si confronta con il suo compagno, attestano il bisogno di complicità e di abbandono che traspare da ogni incontro e confronto tra i due ragazzi, fino al punto di non ritorno della trasformazione in asini nella cornice del paese dei Balocchi.

Antamoro si rende conto della potenzialità visuale di queste illustrazioni e, anche qui in un gioco di specchi, fa convivere i due personaggi il più possibile nella stessa inquadratura, come se fossero le due facce della stessa medaglia. Il realismo e la verosimiglianza sono evitati soprattutto nel tratteggiare la fisionomia del burattino. La nuova iconografia illustrativa prevede un burattino che recita con ogni espressione possibile, coerente con la visione convenzionale e teatrale di Mussino. Nel confronto con Lucignolo, Pinocchio si abbandona a tutte le possibilità recitative, spalancando o chiudendo la bocca in ogni momento, comunicando qualunque stato d'animo, come fosse un attore (fig. 47). In più, lo fa in modo innaturalistico e eccessivo, tipico della recitazione del cinema muto, come se fosse un attore comico, presagendo l'interpretazione di Guillaume/Polidor.

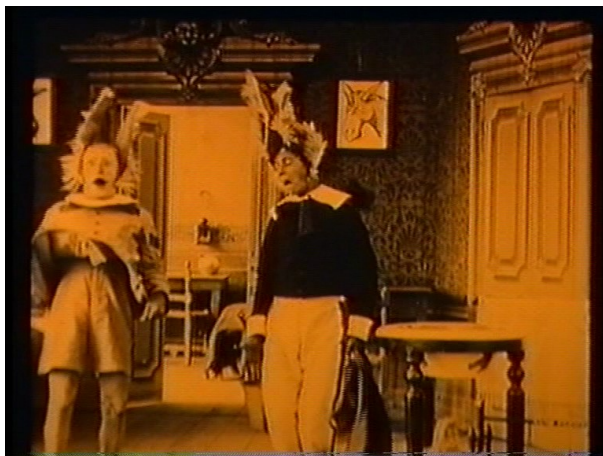


Fig. 47. Sopra, immagine tratta da *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines. A destra, disegno di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin 13.



Le figure a cui sono dedicati dei ritratti caricaturali sono essenzialmente: Mastro Ciliegia, Geppetto, Mangiafuoco, Lucignolo e lo stesso Pinocchio. Ciò influenzerà

anche il film di Antamoro, nel momento in cui, per motivi di sintesi e di adattamento, dovrà necessariamente operare delle scelte nella selezione di personaggi. Antamoro, nel processo di visualizzazione, dovrà in certi casi fondere le caratteristiche visuali di una coppia di personaggi in uno solo.

Secondo Gombrich la figurazione caricaturale, sostituendo al principio di verosimiglianza quello di equivalenza, afferma l'autonomia dei significanti che, organizzati secondo una propria grammatica, fondano la propria espressività su determinate costanti o sulle «identità delle nostre reazioni a certi rapporti»²¹⁹. Ad esempio nei due ritratti analoghi di Mangiafuoco e del Pescatore Verde si può identificare la funzione centrale della figurazione caricaturale nella sproporzione tra il dettaglio e l'insieme. Gli occhi dei due personaggi barbuti escono fuori dalle orbite in un movimento irregolare, mentre le bocche si aprono in espressioni quasi di disgusto e di orrore. I colori che caratterizzano i due personaggi vanno dal rosso acceso per Mangiafuoco, che ricorda già dal nome le fiamme dell'elemento incorporeo, al verde uniforme del pescatore. Un colore che rispetto ai ritratti di Mastro Ciliegia e Geppetto assume più di un valore psicologico, andando a investire significati che rimandano alle avanguardie contemporanee che da poco erano esplose in movimenti in tutta Europa. I due ritratti sono un esempio perfetto di come un'emozione improvvisa e inquietante, causata dalla visione dei due personaggi, possa essere espressa attraverso il linguaggio della caricatura molto più efficacemente di qualsiasi naturalismo e verosimiglianza.

Nel film di Antamoro i due personaggi convergono nel solo Mangiafuoco che viene introdotto nell'inquadratura dopo la sequenza dello spettacolo del Teatro dei burattini (fig. 48). L'effetto di figurazione caricaturale si riflette nella gigantesca rappresentazione del padrone delle marionette, presentato alla destra dell'inquadratura. Una posizione che permette al regista di usare la tecnica del "mascherino contro mascherino" all'interno di un'inquadratura fissa; a sinistra, invece, rimane uno spazio vuoto destinato a essere riempito dalle piccole marionette che presentano Pinocchio a Mangiafuoco.

²¹⁹ Cfr. Gombrich, *L'esperimento della caricatura*, pp. 401-436.



Fig. 48. Mangiafuoco e il Pescatore Verde a confronto con la versione del film di Antamoro. In alto, disegni di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico giunti, Firenze, segn. Pin 13. In basso, immagine tratta da *Pinocchio* (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines.

La sproporzione tra Mangiafuoco e le sue creazioni di legno, risulta un effetto caricaturale come lo è la lunga barba a forma di zig zag e direttamente collegabile alla rispettiva illustrazione del libro per lo stesso personaggio. L'impressione finale che questa immagine cinematografica lascia allo spettatore, come del resto anche la

corrispettiva illustrazione, è un senso di instabilità fortissimo, aldilà degli intenti deformanti, che si riflette sul senso di movimento che traspare dalla visione. La caricatura, all'apparenza fissa e immobile, è infatti un genere in cui i singoli tratti e i dettagli escono fuori dalla visione completa dell'immagine, creando dei punti d'osservazione che continuamente sfuggono all'elaborazione di un'immagine d'insieme. La barba di Mangiafuoco sembra muoversi e uscire dallo schermo, conseguenza della concentrazione sul dettaglio singolo rispetto alla visione d'insieme.

Il finale del film rivela come l'immagine tradizionale del Pinocchio locale e toscano venga tradita in una nuova direzione dalla iconografia rivoluzionaria di Mussino. In un articolo dei primi mesi del 1911, in attesa dell'uscita del film a fine anno, si fa già riferimento al processo intermediale intrapreso dall'opera di Collodi. L'autore del pezzo riflette sull'adattabilità delle situazioni e delle illustrazioni per il nuovo cinematografo, fino ad arrivare al finale della storia che investe nuove significati nell'ottica della cultura dei primi anni del Novecento:

Quando Pinocchio si sveglia e si ritrova un ragazzo come tutti gli altri, mentre il suo doppio di legno è appoggiato a una seggiola col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. Dal giornale al libro, dal libro senza figure, a questa mirabile edizione illustrata, dalle vignette colorate alla cinematografia... Quanti progressi in trent'anni, che tu povero Collodi, con tutta la tua fantasia non avresti sognato!²²⁰

Il cinema entra di diritto nella serie di ramificazioni che la figura di Pinocchio espande dal racconto originale di Collodi. Il burattino finalmente diventato bambino, viene presentato come appartenente alla classe della media-borghesia piemontese, perciò già italiana a tutto tondo, che all'epoca era il referente culturale dell'illustratore. In questo presunto tradimento, Mussino sposta l'azione della vicenda dall'ambiente toscano di riferimento, all'Italia giolittiana, dove abbiamo rilevato che i bambini monelli si vestono alla moda del tempo, con il tocco in testa e alla marinara, e dove tutti, indipendentemente dall'estrazione sociale, dai signori che si accalcano al Teatro dei Burattini allo stesso artigiano Geppetto, vestono alla maniera della buona borghesia piemontese. «L'osservazione è esatta, ma non può limitarsi alla constatazione del

²²⁰ BIAGI, *Quel che Collodi non aveva preveduto*, cit., p. 9.

diverso dato ambientale: rinvia piuttosto alle fonti della formazione grafico-culturale di Mussino e finisce per toccare il carattere centrale del suo *Pinocchio*»²²¹.

Il passaggio dalla campagna toscana alla città diventa il simbolo del nuovo modo di concepire la modernizzazione in atto. La creatura di Collodi si adegua al sentimento del tempo e nella nuova versione attira i nuovi riferimenti culturali nella trasformazione della sua iconografia.



Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin. 13.

Pinocchio (1911), regia di Giulio Antamoro. Cines.

Fig. 49. Il finale di *Pinocchio* nelle interpretazioni di Mussino e Antamoro a confronto.

Le illustrazioni del finale con Geppetto e il figlio che guardano il burattino senza vita, sono indicative nel dimostrare la differenza culturale che il nuovo Pinocchio vuole veicolare verso un nuovo pubblico allargato, non solo al regionalismo toscano, ma a tutta la penisola (fig. 49). Il film di Antamoro accentua questo punto di vista morale piccolo-medio borghese e, come viene esplicitato anche dalla didascalia, dopo tanto lavoro, il burattino sia pronto a trasformarsi in bambino in carne ossa. Mentre la fata Turchina esaudisce il desiderio, gli interni della bottega di Geppetto si trasformano in un salotto borghese di inizio Novecento. Il lavoro nobilita Pinocchio e suo padre,

²²¹ BALDACCI, RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, cit., p. 67

permettendo di vivere una vita tranquilla e senza affanni, derivante dalla nuova condizione sociale acquisita. In definitiva il lavoro di Mussino, pur partecipando alla temperie di inizio secolo da un punto di vista marginale, senza aver un diretto contatto con gli artisti *liberty* contemporanei, ne subisce il riflesso culturale e allo stesso modo risente del progresso e delle invenzioni del nuovo secolo, il cinematografo e le sue tecniche *in primis*. Le sue illustrazioni esprimono pienamente il diffondersi di nuove immagini provenienti dai media diffusi, simbolo della modernità, non meno del nuovo gusto della borghesia giolittiana, che con ottimismo si vanta di traghettare gli italiani dai regionalismi che permangono verso un paese unificato almeno dal punto di vista culturale. Il film dello stesso anno prosegue su questa linea e, anzi, attraverso scelte più ostentate e esplicite reinterpreta le idee visuali presenti dell'edizione illustrata già in direzione della visione moderna a cui partecipa il *medium* cinematografico. La sinergia intermediale tra apparato illustrativo e la sua speculare versione sullo schermo, permettono di interpretare il primo, dal punto di vista genealogico, come una forma peculiare e italiana di storyboard che manifesta la propria visualità nel film di Antamoro.

2.4. *La creazione di Pinocchio.* La sequenzialità delle illustrazioni come storyboard prototipico

Finora si è visto come le illustrazioni di Pinocchio di Mussino partecipino alla concezione globale e visuale del film di Antamoro, attraverso lo sviluppo dei caratteri principali e degli ambienti dove si muovono i personaggi. Tuttavia, esistono all'interno dell'apparato illustrativo del 1911 peculiari scelte iconografiche che si avvicinano al concetto di sequenzialità dello storyboard²²². Si tratta delle serie di disegni infratesto che illustrano le scene descritte all'interno dei singoli capitoli. Per dimostrare la dialettica instaurata tra il processo di storyboarding attivato da queste immagini e il movimento di matrice cinematografica è necessario analizzare questa serie di illustrazioni che, giustapposte, restituiscono il senso della sequenzialità. Il primo passo è la verifica della diretta relazione tra disegni e sequenze del film per dimostrare come

²²² Riprendo le formulazioni di *continuity style* di Steven D. Katz e di *seriality* di Chris Pallant e Steven Price presentate nell'introduzione. Cfr. KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 10-11; PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 14-15.

l'apparato illustrativo contenga *in nuce* le prime formulazioni del processo di *storyboarding*. In una prospettiva comparativa tra film e illustrazioni, sarà affrontato il caso della sequenza della creazione di Pinocchio.

Il cinema non è solamente una delle principali influenze a cui attingono le illustrazioni di Mussino per il volume su Pinocchio. Il fumetto è ancora una volta il linguaggio a cui fare riferimento per sottolineare le convergenze con *lo storyboarding*. Se poniamo la sequenzialità come uno dei principali e comuni denominatori tra il *medium* fumetto e la tecnica di *storyboarding*, si può affermare decisamente che esistono alcuni punti di contatto dove i due linguaggi possono convergere. A questo proposito, John Hart fa notare che nei fumetti è presente «a very clever manipulation of the figures in action within each of the frames. [...] Ultimately, a cartoonist must place the story into a logical narrative sequence; and this, essentially, is the task of the storyboard artist»²²³. C'è da sottolineare come il fumetto e il cinema nascano nello stesso periodo storico, e come lo sviluppo del linguaggio cinematografico e della narrativa disegnata proceda di pari passo almeno nelle rispettive fasi embrionali²²⁴. Una delle principali fonti di ispirazione per la nuova iconografia risulta il fumetto americano che, sviluppato e cresciuto da circa un quindicennio almeno, diventa un punto di riferimento imprescindibile per chi, come Mussino, vive e produce all'interno del medesimo sistema culturale degli altri illustratori.

Al disegnatore del *Pinocchio* di Bemporad certamente non fu estranea l'influenza del fumettista americano Winsor McCay²²⁵, conosciuto in Italia per alcuni riduzioni di

²²³ «Una manipolazione molto intelligente delle figure in azione all'interno di ciascuna cornice. [...] In definitiva, un disegnatore deve mettere la storia in una sequenza narrativa logica; e questo, in sostanza, è il compito dello storyboard artist». HART, *The Art of the Storyboard*, cit., pp. 3-4.

²²⁴ Per un riferimento ai processi di sviluppo dei due linguaggi rimando a PALLANT, PRICE, *Introduction*, in ID., *Storyboarding*, cit., pp. 9-11.

²²⁵ Winsor McCay (Spring Lake, USA, 26 settembre 1869 – 26 luglio 1934), fumettista, animatore e illustratore statunitense, da prolifico ed eclettico artista, è stato un pioniere del fumetto e del cinema d'animazione. Nel 1905 ha creato la serie onirica *Little Nemo in Slumberland*. Fra le altre sue serie vanno ricordate almeno *Little Sammy Sneeze* (pubblicato dal 1904 al 1906) e *Dream of the Rarebit Fiend* (pubblicata dal 1904 al 1914). McCay oltre a essere stato uno dei più noti fumettisti dell'epoca, fu uno dei pionieri cinematografici dell'animazione. Le sue creazioni sono state adattate per lo schermo, come nel caso della striscia *Dreams of the Rarebit Fiend*, trasposta come film in *live action* da Edwin S. Porter, e sceneggiata dallo stesso McCay nel 1906. Sempre McCay diede un contributo in prima persona nel 1911, quando traspose i suoi disegni di Little Nemo in un cartone animato. Un'esperienza che riprese nel 1914, quando venne il turno di un'altra sua creazione, *Gertie The Trained Dinosaur*, di essere trasformata in pellicola. Per una panoramica iconografica sui fumetti e il cinema di McCay, cfr. A. BRAUN, *Winsor McCay, The Complete Little Nemo*, Colonia, Taschen, 2014, pp. 50-101. Su un approfondimento critico sull'autore, si vedano: J. CANEMAKER, *Winsor McCay: His Life and Art*, New York, Harry N. Abrams,

Little Nemo sulle pagine del «Corriere dei Piccoli»²²⁶, rieditate con l'abolizione dei balloons in favore delle didascalie in rima baciata. Mussino si ispira chiaramente al mondo favolistico creato da McCay, omaggiando esplicitamente il fumettista americano con due serie a fumetti dalla struttura e dall'impianto analogo, con diversi punti di contatto sostanziali. I personaggi direttamente influenzati dal piccolo esploratore dell'inconscio creato dal disegnatore americano, e sviluppati personalmente da Mussino, assumono i nomi di Tremarella e Schizzo (fig. 50) pubblicati anch'essi dal «Corriere dei piccoli»²²⁷.

Anche le illustrazioni di *Pinocchio* contengono numerosi omaggi al mondo di McCay e, per questo, si può dimostrare facilmente la dipendenza dal modello culturale derivante dal fumetto americano delle origini. Ad esempio il disegno che illustra il momento in cui Pinocchio si trasforma in bambino è chiaramente la versione pinocchiesca dello *sketch* del risveglio dal sogno di Little Nemo (fig. 51). Oltre alla citazione visuale esplicita del risveglio dal sogno, che rappresenta una suggestione facilmente riscontrabile a una prima impressione, quello che si nota è il modo di rappresentazione analogo che ricorre tra le due immagini. Mussino e McCay condividono, dal punto di vista visuale e artistico, la medesima frammentazione di stili e di tecniche, di colore e monocromatismo, di citazioni e omaggi ai disegnatori più influenti dell'epoca, come abbiamo mostrato nel paragrafo precedente. Il risultato di questo pluralismo di influenze dall'arte e dal disegno dimostra come l'apparato illustrativo per *le Avventure di Pinocchio* sia un nuovo modo di concepire e visualizzare le parole del testo.

2005; T. SMOLDEREN, *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

²²⁶ *Little Nemo in Slumberland* è il fumetto fantastico creato da Winsor McCay e pubblicato sulle pagine del supplemento domenicale del «New York Herald» a partire dal 5 ottobre 1905. Le sue avventure, strutturate in grandi tavole autoconclusive, conducono il personaggio principale, un bambino di otto anni, nel mondo dei sogni. In Italia è apparso sul «Corriere dei piccoli» con nome Bubi dal n. 33 (17 agosto 1913) al n. 24 (14 giugno 1914). Cfr. G. BONO, *Guida al fumetto italiano*, Milano, Edizioni If-Epierre, 2003, p. 1191.

²²⁷ Il «Corriere dei piccoli» pubblica le tavole di Attilio Mussino con Tremarella dal n. 44 del 29 ottobre 1911 al n. 10 del 10 marzo 1912), quelle con Schizzo dal n. 37 del 15 settembre 1912 al n. 16 del 20 aprile 1919.

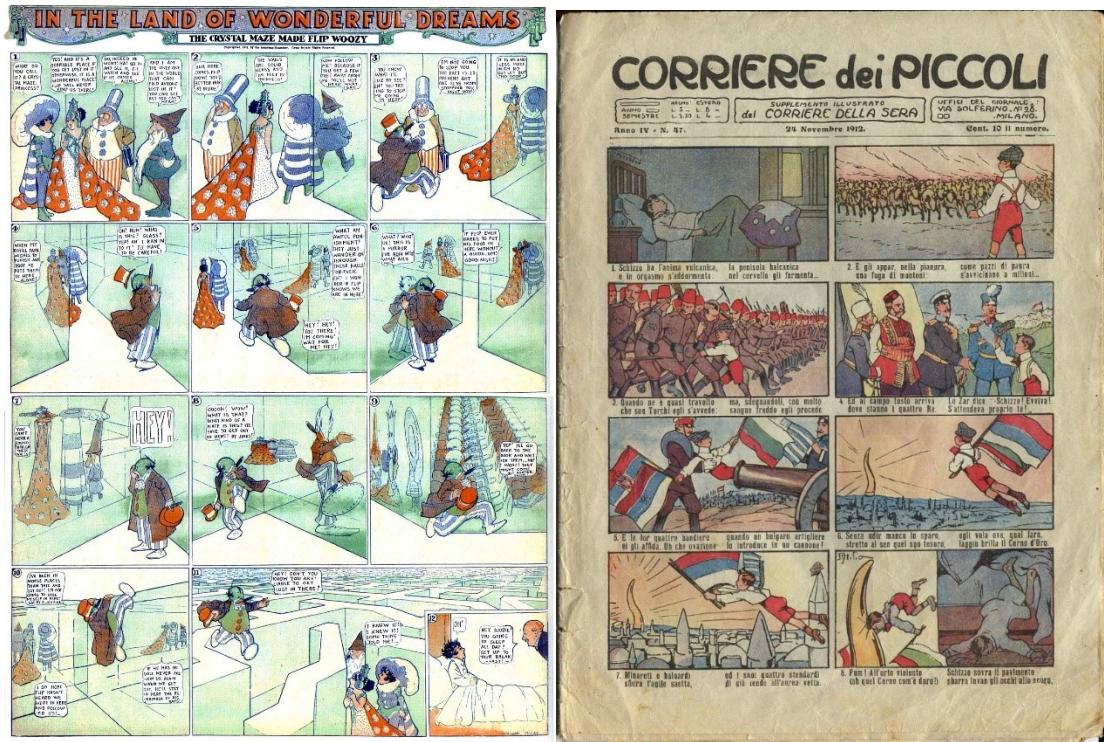


Fig. 50. A sinistra, una tavola di *In the Land of Wonderful Dreams*, di Winsor McCay, pubblicata dal «New York American», il 22 ottobre 1911. A destra, copertina del «Corriere dei piccoli», a. IV, n. 47, 24 novembre 1912.



Fig. 51. A sinistra, disegno di Attilio Mussino, *Le avventure di Pinocchio* (1911). Archivio Storico Giunti, Firenze, segn. Pin 13. A destra, Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland* (11 febbraio 1906).

Le esperienze di McCay nel campo dell'animazione non furono di certo ignote ad Attilio Mussino e contribuiscono a innestare l'uso della sequenza per sottolineare l'iterazione dell'azione come principale motore per l'illustrazione delle situazioni e dei personaggi del libro di Collodi. Inoltre McCay fu un pioniere non soltanto del fumetto: a lui si associano anche i primi tentativi di sviluppare i primi tentativi di *storyboarding* legati all'animazione²²⁸. Secondo Chris Pallant e Steven Price, anche se non si può parlare ancora di storyboard professionale come lo intendiamo attualmente, si può ipotizzare un primo tentativo da parte di McCay di usare i propri fumetti come modello per la trasposizione al cinema:

While the material dialectic of the cartoon's simultaneous existence as strip and prototypical storyboard is impossible to resolve categorically, the fact that the strip appears to have been used as direct inspiration when developing the animated sequence does anticipate a key function of the modern storyboard: to provide an artefactual site in which ideas pertaining to the subsequent production of moving images can be previewed, considered, and developed.²²⁹

Quello che si vuole sottolineare è che l'animazione che prende vita dai disegni di McCay era già stata visualizzata anni prima su carta, nel fumetto, precisamente nelle tavole pubblicate dai giornali americani. Si tratta di una anticipazione di quello che verrà animato come evento pro-filmico, una sorta di rielaborazione di immagini già esistenti. In sostanza si può asserire che «the original comic strip drawings of *Little Nemo* can be seen as prototypical storyboards»²³⁰, in maniera del tutto analoga alla funzione delle illustrazioni di Mussino per il film di Antamoro.

²²⁸ Nel film *Little Nemo* (1911), vediamo lo stesso McCay accettare una sfida che, da come si apprende da una didascalia, prevede «to make four thousand pen drawings that will move, one month from date». In realtà la scommessa accettata dal disegnatore non sta solamente nella elaborazione di circa quattromila disegni, ma nell'adattare i personaggi e alcune situazioni già pubblicate sui giornali nel decennio precedente. Per un'analisi tra il film e le tavole del fumetto, si veda: PALLANT, PRICE, *Reframing the Comic Strip*, in ID., *Storyboarding*, cit., pp. 30-40.

²²⁹ «Se è impossibile risolvere categoricamente la dialettica materiale dell'esistenza contemporanea del fumetto come striscia e un prototipo di storyboard, il fatto che la striscia sembra essere stata usata come ispirazione diretta nello sviluppo della sequenza animata anticipa una funzione chiave dello storyboard moderno: fornire un artefatto dove le idee relative alla successiva produzione di immagini in movimento possono essere pre-visualizzate, considerate e sviluppate». PALLANT, PRICE, *The Pre-History of Storyboarding*, in ID., *Storyboarding*, cit., pp. 39-40.

²³⁰ «I disegni originali del fumetto *Little Nemo* possono essere visti come uno storyboard prototipico». Ivi, cit., p. 34.

Per dimostrare questa continuità tra illustrazioni e versione filmica di Pinocchio, nell'analisi verranno analizzate le illustrazioni e conservate in originale nell'Archivio Storico Giunti, evidenziando il concetto di sequenzialità nella serie di disegni che compongono la scena in cui Geppetto ricava Pinocchio dal ceppo di legno. Se mettiamo a confronto le singole inquadrature con l'apparato illustrativo non si può non notare la diretta interdipendenza tra le due visioni della storia di Pinocchio, pur appartenendo a due media differenti. La versione del film riprende in maniera analoga gli stessi disegni di Mussino dove il disegnatore adotta tecniche assolutamente innovative nel dipingere i personaggi e i loro movimenti, rispetto alla sostanziale immobilità delle illustrazioni precedenti di Mazzanti e di Chiostrì. Si dimostrerà come la nuova iconografia di Pinocchio preveda la sperimentazione di diverse tecniche di composizione che dipendono dalla serialità e dalla sequenzialità tipiche del fumetto e dello storyboard.

Partendo da una considerazione di carattere generale, Mussino non si limita al disegno di accompagnamento al testo, anzi costruisce sequenze d'immagini dal respiro cinematografico. La creazione del burattino è un esempio in cui la sequenza di illustrazioni è scomposta in una serie di disegni, che rappresentano la sequenza di un'azione descritta dal testo (per la tabella con la scomposizione della seconda sequenza, rimando all'appendice). Mussino non si limita a caratterizzare Geppetto mentre è al lavoro su Pinocchio o a schizzarne un dettagliato ritratto: lo segue continuamente in tutti i suoi movimenti, usando i disegni come fossero quasi delle vignette scontornate che rimandano l'una all'altra, come tanti fotogrammi in successione, in una prefigurazione della tecnica dello *storyboarding*.

Di seguito verranno analizzate, ad una ad una, le inquadrature del film e i rispettivi disegni, nell'intento di proporre i punti di convergenza tramite la loro analisi. La serie di immagini illustrative, circa una dozzina, compongono la sequenza della creazione di Pinocchio. Sono caratterizzate dalla stessa dimensione, approssimativamente tutte sui 17 per 15 centimetri, realizzate tutte con la stessa tecnica ad acquarello su carta, rifinito con la china a inchiostro per le parti più scure. La loro funzione è quella di inserimento tra il corpo del testo.

Geppetto sceglie un grosso ceppo per fare un burattino.

La sequenza inizia con una didascalia esplicativa (inq. 1) che espone l'intento di Geppetto di lavorare sul legno ("da un ciocco di legno il buon falegname Geppetto vuol fare un magnifico burattino"), per poi passare alla prima vera inquadratura. Innanzitutto c'è da precisare che non si tratta di una replica perfetta tra disegni e inquadrature. Ad esempio i tagli delle inquadrature e la posizione del *frame* non corrispondono. Quello che è importante evidenziare è come lo stile visivo del film dipende in gran parte dalla concezione dei disegni di Mussino.

La sequenza prosegue con un totale di un interno con la bottega di Geppetto. Il falegname si muove all'interno della casa alla ricerca di un pezzo di legno per iniziare il suo lavoro. Geppetto si muove attraverso la stanza che corrisponde al campo totale dell'inquadratura. Proviamo a confrontare il momento in cui il falegname si ferma a pensare, e il rispettivo disegno di Mussino. La posizione, con il tipico gesto del pensatore di portare la mano al mento, è la stessa in entrambe le versioni. Allo stesso modo il ceppo è tenuto in verticale con l'altra mano, sia nel film sia nella vignetta. Non solo i gesti e i movimenti del film rispecchiano i disegni, ma anche i costumi realizzati riprendono lo stile delle illustrazioni.

Il modo di realizzazione in questa sequenza di immagini prevede efficacemente anche l'uso del colore nel caso della parrucca bionda di Geppetto. La concezione visuale di Mussino, in questa direzione, si spinge oltre le immagini in bianco e nero delle precedenti edizioni di Mazzanti e Chiostrì. Vedremo, nella continuazione dell'analisi delle inquadrature e dei disegni seguenti, come anche nel film la parrucca acquisti lo *status* di oggetto scenico centrale ai fini della continuità narrativa e visuale alla base della sequenza.

Dopo la didascalia che segna l'ellissi temporale ("... e lavora, lavora..."), si passa al momento in cui Geppetto si concentra sul viso di Pinocchio. La macchina da presa si trova in prossimità del tavolo di lavoro, in un piano medio più ravvicinato (Inq. 4). Geppetto usa martello e scalpello per rifinire il volto del burattino, mentre la parte inferiore del corpo rimane ancora intatta nel legno. Nel disegno corrispettivo di Mussino



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 2

Dur. 52”

Campo Lungo. Bottega di Geppetto. Il falegname sceglie un grosso ceppo per costruire il suo burattino.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 4

Dur. 15”

Campo medio. Bottega di Geppetto. Geppetto lavora sul viso di Pinocchio.

vediamo il falegname di spalle ancora intento a ricavare il primo strato del viso, mentre si nota il dettaglio di un gatto che gioca.

La convergenza tra immagini dell'illustrazione e quelle del film, sottolineata nella sostanziale raffigurazione degli stessi personaggi (Geppetto e Pinocchio) rende la serie di disegni un'unità sequenziale, del tutto analoga a una sequenza cinematografica, configurandosi come un caso peculiare di storyboard. Con questo disegno Mussino inizia a dare risalto anche a quel senso di movimento, del tutto simile a quello cinematografico, che è la caratteristica principale delle illustrazioni di Pinocchio, e verrà messo in risalto nelle successive immagini che compongono la sequenza.

Geppetto sta lavorando a un braccio di Pinocchio, quando questi fa la linguaccia.

Nella successiva inquadratura si cominciano a delineare le azioni su cui si basa la scena, cioè le prime monellerie di Pinocchio. Nel film di Antamoro, Geppetto, appena conclude il modellamento del viso, passa a eseguire il braccio del burattino (Inq. 5). Dal punto di vista della macchina da presa, lo stacco di montaggio ci riporta al piano totale iniziale, con al centro il ceppo e il falegname che gira intorno al punto visivo. Pinocchio mostra la sua indole ribelle e il primo gesto che compie è di scherno verso il suo padre-creatore che reagisce con un'espressione di sorpresa. C'è da notare come l'interpretazione di Polidor e Mastripietri risulti eccessiva e esagerata, piuttosto autoreferenziale. Tuttavia rimane totalmente in linea con le consuetudine del periodo del muto, dove, oltre alla sperimentazione sul linguaggio cinematografico, si assiste anche a fenomeni di recitazione metadiscorsivi, specialmente nell'ambito libero e fantastico del genere comico²³¹.

²³¹ Elena Mosconi, a proposito di *Polidor Apache* (1912), dell'anno successivo a *Pinocchio*, sostiene che «Guillaume trae spunto dal mondo del cinema, che evidentemente gli è familiare, per creare un'infinità di gag. A ben vedere, questa pratica si traduce poi anche in una precisa consapevolezza metadiscorsiva, maggiormente rivolta al nuovo dispositivo spettacolare nel suo complesso che non a specifici procedimenti linguistici». E. MOSCONI, *Polidor, la maschera, la parodia*, in ID., *L'oro di Polidor. Ferdinand*, cit., p. 37.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 5 a

Dur. Tot. 30'' Campo medio-lungo.
Bottega di Geppetto. Geppetto sta
lavorando a un braccio di Pinocchio.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 5 b

Dur. Tot. 30''
Campo medio-lungo. Bottega di Geppetto.
Pinocchio, appena finita la faccia, fa una
linguaccia a Geppetto.

Il confronto di questa immagine con quelle disegnate da Mussino, dove anche la recitazione dei singoli personaggi non è priva di forti sottolineature drammatiche, rimanda alla teatralizzazione sottintesa nello stile del disegnatore, dove si mettono in scena le azioni dei personaggi, ormai disinseriti dalla realtà e pronti a recitare anche nelle illustrazioni. Quindi nei disegni il povero Geppetto è schernito da Pinocchio in un'espressione grottesca, mentre all'opposto il falegname sembra non avere reazioni esasperate, anzi non si accorge della burla e continua meccanicamente a fare il suo lavoro da artigiano. Ciò che interessa sottolineare, dal punto di vista della convergenza tra illustrazione e cinema nell'ottica dello storyboard, è l'inevitabile influenza del disegno di "Pinocchio che fa la linguaccia" nel confronto con il rispettivo *frame* del film. Questa immagine, totalmente irriverente, si adatta bene al personaggio di Pinocchio nella visione fornita da Mussino e interpretata da Polidor. La produzione decide di usare questo momento nella scelta dell'immagine da allegare al manifesto, con l'inserimento di una fotogramma all'interno della cornice dal gusto decorativo *art nouveau*, con il logo della casa cinematografica Cines in evidenza in basso (fig. 52). Si tratta di una tendenza che rientra nel percorso di sviluppo del cinema, che in quegli anni sta cambiando il proprio linguaggio e le immagini tratte dai fotogrammi acquistano un valore autonomo. Anzi il manifesto di Pinocchio sembra anticipare questa tendenza se, come afferma Roberto Della Torre, solo dal 1915 con la raggiunta istituzionalizzazione del cinema, la fotografia rientrerà diffusamente tra gli elementi che compongono il manifesto cinematografico²³².

In un gioco di specchi, le illustrazioni influenzano il manifesto del film, ma anche gli stessi disegni di Mussino sono influenzati dalla cartellonistica. Secondo Della Torre, gli aspetti dei linguaggi della grafica, della fotografia e del cinema convergono già in questi anni se «già dopo il 1915, ad esempio, ovvero nel momento in cui il linguaggio cinematografico ha acquisito una sua propria specificità, le immagini promozionali tendono ad abbandonare il modello pittorico per uno più fotografico. Si diffonde l'uso dei piani e, soprattutto, del montaggio di immagini»,

²³² R. DELLA TORRE, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano*, Milano, EduCatt, 2014, p. 12. Lo stesso autore, per quanto riguarda i manifesti tipografici del cinema muto, ha curato insieme a Elena Mosconi una raccolta di saggi: R. DELLA TORRE, E. MOSCONI (a cura di), *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione cineteca italiana 1919-1939*, Milano, Il Castoro, 2001.



Fig. 52. Manifesto *Pinocchio* (1911), Cines. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Pinocchio prende la parrucca di Geppetto e corre verso la porta. (Inq. 6)

Nella successiva inquadratura (Inq. 6) il potenziale acrobatico di Pinocchio-Polidor, finora messo in sordina, dilaga e si diffonde per tutta la scenografia della bottega, portando al culmine l'effetto comico della sequenza. Con una dissolvenza incrociata, che marca l'ellissi di tempo, vediamo Pinocchio ormai concluso, con l'abbigliamento che sarà il tratto distintivo del burattino per l'intero film.

L'influenza della concezione di Mussino è evidente nel costume di Pinocchio. Innanzitutto, come fatto osservare in precedenza, una calottina, presente sia nella versione illustrata sia nella versione cinematografica, prende il posto del cappello a cono della tradizione. Poi ciò che colpisce è il cambiamento dell'abito che perde le connotazioni e i decori ingombranti, come ad esempio l'ampio girocollo. In particolare viene sottolineata la leggerezza dei movimenti del burattino attraverso il ricorso a un costume caratterizzato dal risvolto della giacca svolazzante. Si conferma come la versione di Antamoro sia ispirata in gran parte alla creazione dell'illustratore piemontese. La versione impostata da Mussino acquista nuove funzionalità e capacità che sembrano calzare a pennello con le qualità acrobatiche di Polidor. Infatti, nella sequenza del film, il burattino per prima cosa toglie la parrucca dalla testa del falegname, alzandosi in piedi e rivolgendosi alla camera con espressione di soddisfazione, mentre Geppetto si dispera. In seguito dopo una breve pausa in cui il burattino rimane immobile, permettendo a Geppetto di rimettersi la parrucca, Pinocchio inizia a saltare sui tavoli e a correre per tutta la stanza, in realtà all'interno dello spazio dell'inquadratura utilizzando al minimo il fuori campo, fino a dirigersi verso l'uscita della bottega.

I punti di contatto con i disegni della sequenza di Mussino sono evidenti. Soprattutto si equivalgono nell'uso della parrucca, che nel film è l'oggetto scenico che anima il burattino e permette a Polidor di proporre la sua gestualità comica dai movimenti veloci e ampi. Le immagini di Mussino si distinguono per l'uso del colore paglierino della parrucca che diventa l'elemento dinamico della situazione. L'intento del disegnatore è di porre quest'oggetto al centro della sequenza, colorandolo, come elemento di raccordo capace di movimentare la situazione illustrata. Antamoro coglie questa suggestione e adatta l'uso dell'oggetto di scena nella stessa direzione del movimento.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 6 a

Dur. Tot. 40''

Campo lungo. Bottega di Geppetto. Appena finito di fare Pinocchio, il burattino ruba la parrucca di Geppetto.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 6 b

Dur. Tot. 40''

Campo lungo. Bottega di Geppetto. Il burattino salta sui tavoli, si dimena, e si ferma un attimo, quando Geppetto riprende la parrucca.



Archivio Storico, Giunti, Firenze.



Inq. 6 c

Dur. Tot. 40”

Campo lungo. Bottega di Geppetto. Il burattino poi scappa ancora e apre la porta.

Abbiamo dimostrato come la galassia culturale di Pinocchio risulti essere un terreno fertile per portare alla luce testimonianze di uno *storyboarding* peculiare del contesto italiano. Inoltre, da una prospettiva genealogica, il caso del film di Antamoro e del libro illustrato Bemporad del 1911 rappresenta un tentativo di pratica di pre-visualizzazione, ma anche di una sinergia intermediale tra fumetto e illustrazione, attuata in un periodo anteriore all’istituzionalizzazione del processo di *storyboarding* nel contesto hollywoodiano degli anni Trenta. Dal punto di vista dell’archeologia dei media, il personaggio di Pinocchio, con la sua complessità culturale, fornisce numerose prove della convergenza mediale tra lo storyboard e altre forme di comunicazione, in particolare si dimostra un paradigma delle tecniche di pre-visualizzazione e della loro presenza fin dalle origini della forma lungometraggio nel contesto cinematografico italiano. Il burattino creato da Collodi tornerà, quindi, come esempio di prodotto culturale, quando si affronteranno i rapporti tra pre-visualizzazione e animazione nel quarto capitolo.

Capitolo terzo

Storyboarding e riviste di cinema

3. La diffusione dello storyboard nei rotocalchi cinematografici italiani

La consapevolezza emersa nell'analisi dei casi di *storyboarding* e di pre-visualizzazione delle pubblicazioni di Nerbini e di quelle su Pinocchio, ha permesso di indagare più approfonditamente sulle tracce di presenza dello storyboard nell'immaginario culturale della stampa italiana degli anni Trenta. Come viene recepito dalle riviste specializzate in cinema? Si tratta di un'innovazione pratica e tecnica che riceve ampia diffusione dal panorama dei periodici italiani? Si è cercato di dare una risposta ampliando il raggio d'azione alle riviste cinematografiche, per cercare nuove prove che potessero portare alla definizione di una via peculiare allo storyboard nel panorama italiano e per individuare i modelli proposti dai periodici nazionali.

La funzione decisiva che le fotografie rivestono nel processo di diffusione e delle tecniche di *storyboarding* prende avvio dalla diffusione del rotocalco cinematografico nell'ambito della cultura visuale italiana durante l'epoca del regime fascista²³³. Nel periodo tra le due guerre, sfruttando la visualità e l'iconografia insita nello strumento dello storyboard, le riviste cinematografiche forniscono un contributo fondamentale alla diffusione delle immagini legate ai modi di pre-visualizzazione filmica. I periodici che si diffondono negli anni Trenta, adottano strategie promozionali nelle quali la componente iconografica riveste un ruolo importante nella circolazione di modi di produzione e di promozione influenzati dal sistema dominante hollywoodiano in ambito

²³³ Per quanto riguarda il contesto storico e culturale di riferimento si veda la fondamentale pubblicazione degli atti del convegno tenutosi a Milano il 2-3 ottobre 2008: R. DE BERTI, I. PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino, Milano, Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi, 2009. Per una visione ampia delle differenti forme di periodici a rotocalco, non solo di stampo cinematografico, si rimanda al catalogo della mostra: B. CINELLI, F. FERGONZI, M. G. MESSINA ET ALT. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2013. Per approfondimenti sui modelli di riferimento per la fotografia e i rotocalchi, si veda: N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in V. CASTRONOVO, N. TRANFAGLIA (a cura di), *La stampa italiana nel neocapitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 173-251. C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia, 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003. T. SERENA, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, in CINELLI, FERGONZI, MESSINA, *Arte moltiplicata*, cit., pp. 117-142.

cinematografico. Secondo Raffaele De Berti, le riviste cinematografiche rivestono «un ruolo per niente passivo o di semplice contenitore pubblicitario, ma attivo nello sforzo di adeguare e rendere accettabili i modelli culturali americani all'interno della tradizione italiana»²³⁴. I modi in cui la stampa cinematografica favorisce adeguamento dei modelli americani sono essenzialmente due: nella diffusione dei rotocalchi cinematografici popolari e nelle riviste impegnate nella riflessione teorica e critica del cinema²³⁵.

Il panorama editoriale dell'epoca consente anche di individuare la diffusione di immagini legate alla visualità tipica dello storyboard, che si inserisce all'interno dei processi di produzione americani. Le riviste si interessano e recuperano i modelli di pre-visualizzazione come emblematici dei modi di produzioni cinematografici. Come vedremo nei prossimi paragrafi, gli articoli che meglio veicolano questi contenuti si concentrano sulle professioni e i mestieri del cinema. Non emerge ancora chiaramente una consapevolezza critica sullo storyboard, e in certi casi le immagini servono solamente da effetto ornamentale per parlare di altro, come dimostrano i diversi tentativi di etichettare una pratica ancora poco conosciuta. Ma accanto a queste difficoltà di classificazione, emergono chiaramente esemplari di forme e modelli di *storyboarding* all'italiana come i casi dei film Mario Camerini e Francesco De Robertis. Inoltre, ai fini della nostra tesi, i documenti di che attestano la pianificazione nei disegni di questi registi sono di importante valore, dato che non è stato possibile recuperare i documenti originali.

Accanto al successo del rotocalco più popolare, il compito di diffondere e fare critica cinematografica viene affidato parallelamente anche ad un tipo di stampa più legato alla riflessione sul cinema italiano, con la nascita di riviste come «Cinema» nel 1936²³⁶ e «Bianco e Nero» nel 1937²³⁷. Questi periodici dedicano molto spazio al linguaggio filmico, alle principali correnti teoriche e alla descrizione delle innovazioni

²³⁴ DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 3.

²³⁵ Per una panoramica esauriente sulle tipologie di stampa specializzata in cinema, si veda ancora De Berti: Ivi, pp. 25-53.

²³⁶ Dopo un anno dall'esordio della pubblicazione da parte di Hoepli, a partire dal 1937 «Cinema» viene stampata da Rizzoli senza diventare formalmente il proprio editore. Per uno sguardo si confronti il catalogo della mostra: O. CALDIRON (a cura di), *Cinema 1936-1943. Prima del neorealismo*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.

²³⁷ Gli articoli fondamentali che testimoniano il patrimonio teorico di «Bianco e Nero» sono stati raccolti nei volumi antologici pubblicati dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Cfr. M. VERDONE (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943 Volume 1 e 2: Scritti teorici*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964; L. AUTERA (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943. Volume 3: Scritti Teorici e critici*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.

tecnologiche in campo cinematografico. In queste riviste si diffondono anche i disegni relativi alle tecniche di *storyboarding* e alla preparazione delle pellicole italiane. Attraverso la tecnica rotativa e l'inserimento di un'immagine fotografica o un disegno all'interno di una pagina in cui prevale l'elemento testuale, viene offerto al lettore un appiglio iconografico al film negli spazi legati all'informazione e promozione delle pellicole. Oltre alla foto dei divi americani delle grandi produzioni internazionali, quindi, si affacciano nel panorama culturale e visuale italiano anche immagini che illustrano le tecniche di pre-visualizzazione che si stavano delineando in quegli anni.

Prima di passare alla rassegna dei casi peculiari di storyboard nelle riviste italiane, è opportuno delineare il quadro storico e culturale in cui si inseriscono le riviste. I rotocalchi popolari sono introdotti tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, quando la nuova tecnologia di stampa permette di inserire le fotografie all'interno dei periodici a un costo contenuto²³⁸. Il mondo del cinema e la vita dei divi sono i temi principali delle riviste della Rizzoli che diventa l'editore principale delle pubblicazioni periodiche a rotocalco²³⁹. Tra queste si distinguono quelle dal tema cinematografico, che dedicano molto spazio alla fotografie di attori e pellicole americane. Nel 1930 nasce «Cinema Illustrazione», sempre per le edizioni Rizzoli, che si delinea come la rivista di punta del filone cinematografico più popolare, caratterizzata dalla varietà dei contenuti supportati da qualità di stampa nella grafica e nella fotografia. La conseguenza di questo tipo di stampa popolare è l'affermazione di miriadi di pubblicazioni – anche minori, sul modello di «Cinema Illustrazione», «Cine Illustrato», «Cinenovella» – spesso dedicate ai divi hollywoodiani e ai cineromanzi tratti dai loro film²⁴⁰. All'interno di queste riviste, si dà spazio ai modelli americani di racconto, con la rappresentazione della modernità legata al cinema, e con intere pagine dedicate alle biografie dei personaggi più famosi. Sulle riviste popolari il dibattito sul cinema italiano

²³⁸ Per uno sguardo alle svolte tecnologiche della stampa in questo periodo, vedere: G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997; F. COLOMBO (a cura di), *Libri, Giornali e riviste a Milano*, Milano, Abitare-Segesta-Aim, 1988; G. RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.

²³⁹ Nel 1927, a causa di difficoltà economiche, Mondadori è costretto a cedere molti periodici al concorrente Rizzoli: «Il Secolo Illustrato», «Novella», «la Donna», «Il Secolo XX». Si tratta di riviste che fanno delle immagini fotografiche il principale strumento iconografico, Per un inquadramento storico, si veda: R. DE BERTI, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in ID, PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit., pp. 3-64.

²⁴⁰ Sulle forme del fotoromanzo, e del cineromanzo in particolare si veda: L. CARDONE, *Il consumo paracinematografico. Il fotoromanzo*, in L. MICCICHÈ (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954-1959*, vol. IX, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004, pp. 352-355.

è assai circoscritto. Secondo De Berti «nei rotocalchi il film è spesso solo il pretesto per scrivere o parlare dei suoi interpreti più che per fare della critica»²⁴¹. Tuttavia l'elemento pedagogico, da sempre presente tra i caratteri della strategia editoriale italiana, permette di stemperare l'atteggiamento spregiudicato verso i divi americani e prevede la circolazione di contenuti dal taglio più descrittivo e didascalico.

3.1. Il recupero della visualità dello storyboard

Nello stesso periodo in cui i rotocalchi popolari propongono la modernizzazione del cinema attraverso la narrazione di immagini di stampo americano, le riviste di critica cinematografica partecipano alla diffusione di un immaginario legato alla pre-visualizzazione. Nelle riviste dal taglio storico-critico come «Cinema», gli articoli sulla pre-visualizzazione prevedono l'inserimento di disegni di produzione dei film e dei registi che usano disegni per pianificare le proprie opere. La parte iconografica sviluppa un apparato di immagini che illustra il modo di produzione dei film presentando una casistica che si focalizza sull'aspetto pratico della realizzazione cinematografica. L'impostazione della rivista rispecchia quella scissione tra aspetti culturologici e aspetti estetici individuata da Ruggero Eugeni nell'analisi della riflessione teorica a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta²⁴². I due poli corrispondono a una considerazione del cinema in termini di fatto sociale, mediale, di elaborazione e rilancio di gusti, abitudini e comportamenti e, al tempo stesso, come fatto eminentemente estetico. Il punto che sembra far convergere queste estremizzazioni del fatto cinematografico è il concetto di «mestiere». Carlo Lizzani, collaboratore della rivista, elogia questa nozione in contrapposizione ad un'industria che ha trascurato troppo le competenze professionali del cinema in favore di posizioni vicine ad una concezione dell'estetica legata a dinamiche astratte²⁴³.

²⁴¹ DE BERTI, *Il nuovo periodico*, cit., p. 61.

²⁴² Attraverso l'analisi di articoli di Alberto Consiglio, Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, Eugeni definisce le linee teoriche della rivista. Cfr. R. EUGENI, *Il dibattito teorico*, in O. CALDIRON (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934/1939*, vol. V, Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 521-536.

²⁴³ C. LIZZANI, *Apologia del mestiere*, «Cinema», a VIII, n. 165, 10 maggio 1943, p. 263.

Questa linea di rivalutazione in chiave culturale ed estetica delle competenze professionali e dei mestieri legati alla produzione cinematografica, permette alla rivista di recuperare in chiave storico-critica i modi della pre-visualizzazione filmica nel cinema delle origini. Inoltre, questi documenti sono interessanti per supplire alla mancanza dei materiali che in molti casi il ricercatore che vuole avvicinarsi all'oggetto dello storyboard.

Su «Cinema» vengono pubblicati i disegni preparatori di Georges Méliès, che corredano uno scritto dello stesso regista, in un articolo del 1936. La parte testuale è la riproposizione di un aneddoto sulle prime esperienze al cinematografo del regista che, in prima persona, racconta i fatti che lo hanno portato alla realizzazione del *Viaggio nella luna*²⁴⁴. Méliès si dilunga sui particolari piuttosto avventurosi della sua storia, dalle prime *féeries* realizzate in autonomia fino alla lavorazione della sua opera più conosciuta, passando per la descrizione dei trucchi di montaggio scoperti per caso, come quello per “sostituzione”. I disegni che accompagnano il testo sono i cartoni preparativi per le grandi scene del *Viaggio nella luna*, fondamentali per chiarire l'aspetto produttivo e realizzativo dei suoi film che viene esposto nella parte testuale. Questo pezzo è l'anticamera di una serie di articoli²⁴⁵ che presentano *Un documento eccezionale. Le memorie di Georges Méliès*, il titolo della prima puntata nel numero 40 di «Cinema» del 18 febbraio 1938. La redazione della rivista precisa che la storia del cinematografo non può dimenticare «un uomo che per primo ha dato allo schermo l'incanto di una nuova fantasia»²⁴⁶. L'impianto iconografico di questi articoli recupera numerose fotografie e disegni del cineasta in una retrospettiva visuale del contesto realizzativo del cinema delle origini. Il promotore di questo recupero iconografico è sicuramente il primo direttore di «Cinema», Luciano De Feo, le cui ambizioni sono quelle di progettare un'Enciclopedia de cinema, di cui le memorie di Méliès sarebbero dovute essere il primo capitolo²⁴⁷.

²⁴⁴ G. MÉLIÈS, *Un superfilm del 1902. Il mio viaggio sulla terra*, «Cinema», a. I, n. 6, 25 settembre 1936, pp. 217-220.

²⁴⁵ Le altre puntate vengono stampate nei numeri 41,42,43,44 nel corso del 1938, e sono raccolte in «Res Publica. Rivista di studi storico-politici internazionali», n. 10, settembre-dicembre 2014, pp. 45-61.

²⁴⁶ *Un documento eccezionale. Le memorie di Georges Méliès*, «Cinema», a. III, n. 40, 18 febbraio 1938, p. 118.

²⁴⁷ Il progetto è troncato sul nascere a causa della sostituzione alla direzione della rivista di De Feo con Vittorio Mussolini, avvenuto nell'ottobre 1938. Cfr. P. DALLA TORRE, *Un grandioso progetto mai realizzato: l'Enciclopedia del cinema*, «Res Publica. Rivista di studi storico-politici internazionali», n. 10, settembre-dicembre 2014, pp. 31-44.

Tra i meriti cinematografici di Méliès c'è stata sicuramente l'adozione di una primitiva strategia di pre-visualizzazione, secondo il dibattito sui precursori della tecnica di storyboard²⁴⁸. Nella pianificazione dei suoi progetti cinematografici, il cineasta francese ha realizzato numerosi disegni dettagliati per stabilire come i personaggi interagiscano nelle grandiose scenografie e in relazione al punto di osservazione.



Fig 53. Disegno di Georges Méliès pubblicato in *Un superfilm del 1902*, «Cinema», 25 settembre 1936.

Alcuni contributi storici sullo storyboard hanno frainteso l'utilizzo di questi disegni da parte del pioniere francese. Uno dei primi contributi alla storia di questa tecnica, pubblicato in Francia nel 1992, *Storyboard. Le Cinéma Dessiné* attribuisce Méliès l'invenzione di questa pratica «Pendant les quinze années durant lesquelles il

²⁴⁸ A proposito di Méliès come precursore dello storyboard: Cfr. R. SAINT-VINCENT, *Panoramique. Histoire Illustrée du storyboard*, in «Story-board. Du dessin au film», n. 1, sept. oct. nov. 2002, France, Alvisa éditions, pp 21-24; HART, *The Art of the Storyboard*, cit.; TUMMINELLO, *Exploring Storyboarding*, cit.

pratique le cinéma, Méliès va rencontrer à peu près tous les usages du storyboard [...] Chaque "tableau" est l'objet d'un dessin différent, qu'un croquis technique vient souvent compléter»²⁴⁹. In realtà Méliès non utilizza lo strumento di pre-visualizzazione nella moderna accezione di *storyboarding*, da quanto è emerso nelle rare ricerche su questa tema²⁵⁰.

I disegni che sono compresi nell'articolo di «Cinema» offrono un esempio particolarmente chiaro dell'applicazione delle pre-visualizzazione nei film di Méliès: le grandi scenografie de *Le Voyage dans la Lune* sono replicate esattamente come nel film finito nello stesso modo in cui sono immaginate nella visione iniziale (fig. 53). La disposizione delle scene è attenta a ricreare il punto di vista e la sistemazione dei personaggi e delle scenografie. È perfettamente riscontrabile la continuità visiva tra schizzi di pre-produzione e le loro corrispondenti scene cinematografiche. La tentazione di considerare gli schizzi di pre-produzione di Méliès come costituenti una storia d'origine della forma dello *storyboarding*, condurrebbe a una lettura che fraintende la loro forma e la loro funzione originale. Tra i presupposti dello storyboard ci sono la serialità e la sequenzialità, sintetizzate dal concetto di *seriality* elaborato da Chris Pallant e Steven Price. I bozzetti del cineasta francese mancano della «combinazione seriale di immagini multiple»²⁵¹, caratteristiche del linguaggio dello storyboard. Nonostante l'abilità del cineasta francese nel creare dei disegni dal taglio fortemente pittorico ed evocativo, in realtà essi si distinguono per le atmosfere che tentano di suggerire la definizione della scenografia e dei costumi, in una funzione analoga a quella generata dai bozzetti di scena. I disegni risultano comunque documenti iconografici utili alla ricostruzione della concezione globale dietro la realizzazione delle vedute a trasformazione e delle opere più complesse di Méliès. Va comunque riconosciuto il ruolo che ha assunto la pianificazione, attraverso disegni preparatori, nella lavorazione delle sue vedute a trasformazione. I bozzetti creati e utilizzati da

²⁴⁹«Durante i quindici anni in cui esercita il cinema, Méliès si avvicinerà a quasi tutti gli usi dello storyboard [...] Ogni dipinto è oggetto di un disegno diverso, un disegno tecnico spesso complementare» B. PEETERS, J. FATON, P. DE PIERPONT, *Storyboard. Le Cinéma dessiné*, Belgique, Editions Yellow Now, 1992, p. 12.

²⁵⁰ Diane Russell, nella sua tesi di dottorato, lo esplicita chiaramente: «Aucun des dessins présents dans le fonds Georges Méliès de la Cinémathèque Française ne présente les caractéristiques d'un storyboard, tel que nous les avons définies dans ce travail». «Nessuno dei disegni della collezione Georges Méliès della Cinémathèque Française ha le caratteristiche di uno storyboard, come abbiamo definito in questo lavoro». RUSSELL, *Du storyboard au storyboardeur*, cit., p. 341.

²⁵¹ Cfr. PALLANT, PRICE, *The Pre-history of Storyboarding*, in ID, *Storyboarding*, cit., pp. 28-30.

Méliès assomigliano al lavoro concettuale chiamato *concept art* di pre-produzione. In questa direzione i disegni di Méliès sono simili a quelli del *production designer* quando ha il compito di visualizzare i costumi o una parte del set cinematografico. Il suo lavoro di pre-visualizzazione perciò si configura, invece che un antenato del processo di storyboarding, come una testimonianza pionieristica nella storia genealogica del disegno concettuale di pre-produzione.

La rivista cinematografica continua nella proposizione di disegni legati alla produzione cinematografica delle origini, portando come esempio un altro pioniere del cinema, in questo caso d'animazione, Emile Cohl²⁵².

L'incipit dell'articolo firmato da Giuseppe Lo Duca, riporta il parallelo tra i due cineasti francesi, considerati i padri dei rispettivi linguaggi cinematografici: «i due pionieri, scomparsi recentemente a qualche ora l'uno dall'altro, Emile Cohl, l'inventore del disegno animato, e Georges Méliès, di cui si pubblicano in altra parte di "Cinema" le memorie, e va considerato il creatore dello spettacolo cinematografico»²⁵³. La prospettiva della rivista sfrutta ancora il carattere pionieristico delle personalità del cinema delle origini per evidenziare, in modo revisionistico, i modi di produzione, concentrandosi sulle pratiche e le tecniche, in particolare di pre-visualizzazione²⁵⁴.

L'autore si concentra sull'influenza che Cohl avrebbe avuto sui cineasti di animazione americana, in particolare sull'elaborazione dei cartoni animati di Winsor MacCay, e di quelli industriali di Walt Disney. Due nomi che molti studiosi sono d'accordo nell'accostare allo sviluppo della tecnica di *storyboarding*²⁵⁵. L'articolo, a corredo della presentazione del lavoro di Cohl, presenta una sequenza di disegni, che, secondo Lo Duca, sarebbe tratta da *Le cauchemar du Fantoche* (1908)²⁵⁶. Le sei

²⁵² L'animazione di Emile Cohl, dai caratteri di sperimentazione surreale e d'avanguardia, individuati da un tratto semplice ed essenziale, è considerata pionieristica e direttamente influente sullo sviluppo dei disegni animati cinematografici. Per un'introduzione al cinema d'animazione europeo cfr. G. BENDAZZI, *L'animazione europea, ieri e oggi*, in *Storia del cinema mondiale. Vol. I. L'Europa. Miti, luoghi, divi. Parte I*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 561-593.

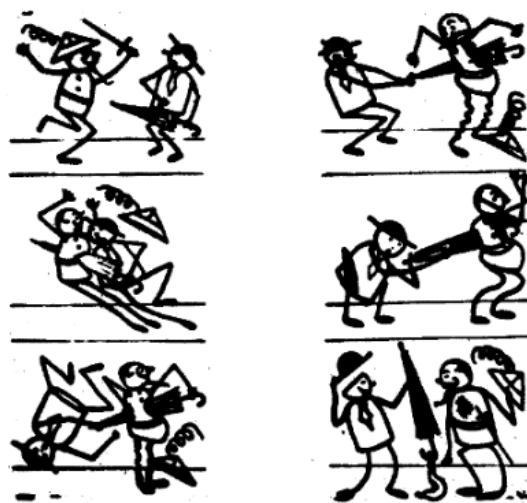
²⁵³ LO DUCA, *Emile Cohl, Disegni 1908-1938*, in «Cinema», a. III, n. 41, 10 marzo 1938, p. 152.

²⁵⁴ L'influenza di Cohl sulla pre-visualizzazione, deriva dalla formazione del cineasta d'animazione francese nella scuola della caricatura e del fumetto, che abbiamo dimostrato avere punti in contatto con la tecnica di *storyboarding*. Per uno sguardo all'attività di disegnatore di Cohl, si veda: D. CRAFTON, *Emile Cohl, Caricature, and Film*, New Jersey-Oxford, Princeton University Press, 1990.

²⁵⁵ Cfr. PALLANT, PRICE, *The Pre-history of Storyboarding*, cit., pp. 30-44; HART, *The Art of the Storyboard*, cit., pp. 1-6.

²⁵⁶ Da quello che è stato possibile rinvenire sul web, ovvero un corto restaurato da Gaumont e dalla Cineteca Nazionale Francese (Archives Francaises Du Film du CNC), la sequenza riportata su «Cinema» non è presente nel corto. Si veda: E. COHL, *The Puppet's Nightmare (Le cauchemar de Fantoche)*, 1908,

vignette, che definiscono la sequenza, sono poste in continuità e presentano una gag dalla struttura fumettistica, tipica delle *comic strips*, dove è rappresentata la surreale situazione in cui Fantoche infilza involontariamente un signore con un ombrello (fig. 54). Appare anche una didascalia che ricorda le frasi che l'imbonitore era solito pronunciare durante la proiezione dei primi film al cinematografo oppure i versi che accompagnano le strisce di fumetti nelle pubblicazioni italiane: «Mille grazie, signore, ma sareste molto gentile a restituirmi il mio stomaco ch'è rimasto impigliato nel manico del vostro ombrello»²⁵⁷. La sequenzialità e la presenza del movimento all'interno di queste immagini, le fa apparire visualmente più vicine al fumetto e alla narrazione disegnata del periodo (si veda Winsor McCay su tutti, per l'elemento surreale e onirico). La vicinanza al *medium* fumettistico sembra confermare l'analogia con le forme di pre-visualizzazione. I disegni di Cohl riportati da «Cinema», analogamente a quelli di Méliès, possono essere considerati delle tappe significative nella preistoria dello storyboard.



“Mille grazie, signore, ma sareste molto gentile a restituirmi il mio stomaco ch'è rimasto impigliato nel manico del vostro ombrello”. (Da 'Le cauchemar du Fantoche' di Emile Cohl)

Fig. 54. Illustrazione tratta da *Emile Cohl*, «Cinema», n 41, 10 marzo 1938.

The First Fully Animated Film, <https://www.youtube.com/watch?v=e-kdGQKIJFU> (data di consultazione: 24 maggio 2017).

²⁵⁷ LO DUCA, *Emile Cohl, Disegni 1908-1938*, cit., p. 152

La linea teorica di «Cinema», che si concentra sul mestiere e il professionismo nell'ambito della cinematografia, giunge a definire i primi processi effettivi di *storyboarding* in un articolo²⁵⁸ del 1940. Il futuro regista Gianni Puccini analizza il lavoro di Lotte Reiniger, animatrice tedesca specializzata nel cinema di *silhouette*²⁵⁹, al lavoro in Italia in quel periodo. Nella presentazione dell'artista berlinese, l'autore si concentra sui successi ottenuti in Germania, in particolare in un film realizzato con la tecnica della *silhouette*, *Le avventure del principe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926), un lungometraggio di 1800 metri che ha richiesto tre anni di lavorazione (dal 1923 al 1926) per essere completato.

Nel 1940 Reiniger si trova in Italia, sotto contratto della Scalera Film, per una versione d'animazione de *L'elisir d'amore*, tratto dall'opera di Donizetti, mai portata a termine²⁶⁰. L'articolo si concentra sul lavoro della Reiniger per questo film, descrivendo nel dettaglio il processo di animazione adoperato dalla regista e riservando alcuni passaggi al metodo di pre-visualizzazione:

I film nascono da una vera e propria sceneggiatura: una sceneggiatura illustrata, nella quale alla dicitura corrisponde il disegno dei movimenti più importanti che si svolgeranno nel fotogramma. Inoltre ogni personaggio ha un suo archivio di prove grafiche, eseguite con tratti nervosi e generalmente molto espressivi. Album interi di disegni sommati o più rifiniti compongono la sceneggiatura (ogni disegno è un numero) e insieme i bozzetti scenografici, di costumi architettonici, ecc.²⁶¹

Puccini, azzarda un termine per indicare lo storyboard, “sceneggiatura illustrata”: il metodo usato da Lotte Reiniger è descritto come una variante personale della tecnica di *storyboarding*. All'interno di ogni disegno vengono elaborati i movimenti più importanti, mentre la sceneggiatura risulta composta da scene illustrate e poste in un numero progressivo. Secondo l'autore, lo *script* è solitamente accompagnato dai

²⁵⁸ G. PUCCINI, *Elisir di ombre cinesi*, «Cinema», a. V, n. 96, 25 giugno 1940, pp. 428-430.

²⁵⁹ Per una sguardo globale alla tecnica della *silhouette*, il sottogenere dell'animazione che usa le ombre e le sagome per muovere le figure, si veda il seguente saggio: P. JOUVECEAU, *Il cinema di silhouette*, Recco, Le Mani, 2004; sull'opera di Lotte Reiniger, in particolare: A. BASTIANCICH, G. RONDOLINO (a cura di), *Lotte Reiniger*, Torino, Assemblea Teatro-Compagnia del Bagatto, 1982.

²⁶⁰ Nel 1941, viene distribuita una versione più tradizionale per la regia di Amleto Palermi (*L'elisir d'amore*, 1941).

²⁶¹ PUCCINI, *Elisir di ombre cinesi*, cit., p. 428.

bozzetti di scena e da quelli costumistici. Inoltre, a corredo dello stesso articolo, viene proposto un esempio dei disegni utilizzati per la preparazione del film *L'elisir d'amore*. La riproduzione dell'illustrazione vede la presenza di figure umane e animali tratteggiate con un forte senso del dinamismo che forniscono l'idea del movimento da riportare sullo schermo (fig. 55). Per il carattere fortemente dinamico e la compresenza di più personaggi che interagiscono fra di loro all'interno dell'inquadratura, il disegno può essere considerato un'effettiva elaborazione dell'idea visuale di sceneggiatura, un documento iconografico che si configura oltre il semplice schizzo ritrattistico. Infine, tra gli elementi da sottolineare, vi è la presenza di una didascalia, «sceneggiatura disegnata dell'*Elisir*»²⁶², che conferma l'uso di questa terminologia per identificare il metodo di pre-visualizzazione usato da Reiniger.



Fig. 55. Disegno di Lotte Reiniger, tratto da *Elisir di ombre cinesi*, «Cinema», n. 96, 25 giugno 1940.

Il termine storyboard non ha ancora fatto l'ingresso nel linguaggio tecnico adottato dalle riviste cinematografiche italiane, ma la forte impronta impressa da un giornale come «Cinema» nella evidenziazione dei mestieri poco conosciuti del cinema porta alla scoperta di una pratica di pre-visualizzazione all'interno del processo di lavorazione dell'animazione. Una pratica che risulta usata anche come procedimento

²⁶² Ivi, p. 429.

necessario della lavorazione di una produzione italiana che coinvolge una professionista importante come Lotte Reiniger.

Nella diffusione di un'iconografia legata allo *storyboarding*, le riviste italiane di cinema si pongono spesso il problema dei termini da utilizzare. La formula “sceneggiatura illustrata”, o “disegnata”, usato da Lotte Reiniger sembra assumere una rilevanza nella terminologia riservata alla descrizione delle pratiche di pre-visualizzazione, mentre il concetto di storyboard è ancora lontano dall'essere adoperato dai giornalisti e traduttori delle riviste cinematografiche italiane. La prova di una convergenza su questo termine è provata da un trafiletto²⁶³ pubblicato sulla «Rivista del Cinematografo» nel 1942, a proposito del metodo di lavorazione del regista tedesco Karl Ritter. L'anonimo autore del breve articolo descrive la “sceneggiatura illustrata” apportata dal regista tedesco, e la definisce come una vera e propria sistematizzazione di pratiche di pre-visualizzazione:

Della sceneggiatura illustrata da schizzi riproducenti la scena e la posizione degli attori al momento in cui si svolge una determinata azione, si è già molto parlato. Quasi sempre però le cose sono rimaste al punto di prima, e cioè, nessun regista ha pensato di adottare definitivamente il sistema. Ecco che ora, in occasione del film «Ghepeu», il regista Karl Ritter ritorna sull'argomento e traccia di proprio pugno una sceneggiatura costellata di appunti e di schizzi particolareggiati. Egli assicura che tutto ciò influisce enormemente non solo sul rendimento qualitativo del regista, ma anche sul bilancio della produzione.²⁶⁴

Negli Stati Uniti la formalizzazione dello storyboard è un fatto avvenuto circa dieci anni prima negli studios della Disney, all'interno della produzione cinematografica d'animazione. Inoltre, a causa dei ritardi di programmazione per la precarietà della situazione politica nazionale e della guerra in corso, il panorama italiano dei periodici cinematografici non conoscerà almeno fino alla fine del conflitto mondiale nemmeno la ricaduta delle tecniche di pre-visualizzazione nel cinema in *live action*. I critici italiani ignorano l'influenza, ad esempio, nel reparto artistico di produzione del fondamentale contributo di William Cameron Menzies in *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) e

²⁶³ ANONIMO, *Karl Ritter e la sceneggiatura illustrata*, in «La Rivista del Cinematografo», a. XV, n. 5, maggio 1942, p. 51.

²⁶⁴ *Ibidem*.

del lavoro dell'*art director* Perry Ferguson in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles²⁶⁵.

Nonostante la penuria di informazioni legate alle fondamentali esperienze di queste produzioni, come si vedrà nei prossimi paragrafi, si sviluppa anche in Italia una via tutta italiana allo *storyboarding*. Le riviste cinematografiche partecipano attivamente alla diffusione del materiale legato alla pianificazione visuale del film. «Cinema» e «Bianco e Nero», attraverso articoli di carattere critico e promozionale, rilevano segnali che porteranno ad un canone italiano per la tecnica di *storyboarding*, in risposta allo standard sviluppato nell'industria americana.

3.2. Gli storyboard negli articoli di «Cinema»

La linea di rivalutazione in «Cinema» degli aspetti pratici e tecnologici del mestiere cinematografico, legati alla cultura visuale, permette di ricavare informazioni sui metodi di lavorazione dei film internazionali, ma anche di gettare un ulteriore sguardo sul fenomeno dello *storyboarding* italiano, attraverso la presenza di veri e propri casi emblematici all'interno della rivista, dopo i casi analizzati precedentemente dei casi Nerbini e del Pinocchio della Bemporad e Mussino.

Le modalità di divulgazione degli esempi di pre-visualizzazione procede con l'esposizione dei disegni a tutta pagina, sfruttando l'apparato iconografico della rivista. I modi della diffusione di immagini prevedono l'inserimento dei disegni originali, più che l'analisi testuale dei materiali esposti. Rispetto all'approfondimento e all'interpretazione, si punta sulla forza iconografica dei documenti con la riproduzione fotografica di disegni e di schizzi. Di norma i documenti sono introdotti dagli stessi registi che, attraverso brevi frasi, presentano la loro personale visione sullo *storyboarding*.

Su «Cinema» del settembre 1936, appare una pagina dedicata al metodo di lavorazione del regista Joseph Von Sternberg. Lo spazio è totalmente occupato dai disegni preparatori di *Desiderio di re* (*The King Steps Out*, 1936), che viene citato con il differente titolo, *Felicità di re*. La pagina presenta prevalentemente i bozzetti

²⁶⁵ Cfr. VERTREES, *Selznick's vision*, cit.; Cfr. CARRINGER, *The making of "Citizen Kane*, cit.

costumistici e scenografici che fungono da modello alle riprese del film (fg. 56). Sternberg adotta un metodo di lavorazione che prevede l'adozione di una personale visione della tecnica di *storyboarding*. Lo stesso regista tiene a precisare il metodo di lavorazione: *Come studio i miei film*, è il titolo del pezzo di Sternberg. Nell'illustrazione a tutta pagina compaiono, inoltre, gli schizzi di alcuni oggetti di scena, come in basso a destra, dove si riesce a decifrare la scenografia per un interno. A centro pagina è riportata la dichiarazione dello stesso regista, che puntualizza la funzionalità e lo scopo dei disegni di lavorazione:

Sono solito, per ogni mio film, di curare personalmente il dettaglio della messinscena. Più che l'insieme, è talvolta il particolare a dar sapore, stile, carattere; a definire l'atmosfera, tipica di un dramma cinematografico. Ecco alcuni schizzi da me eseguiti per il mio ultimo film *Felicità di re* (*The King steps out*) che viene presentato in questi giorni nella vostra stupenda Venezia. Come vedete da uno di questi disegni, mi preoccupo spesso di studiare, in rapporto alla scena, anche la postazione della macchina – ossia di prevedere gli angoli di presa e le inquadrature, che possono derivarne.²⁶⁶

Sternberg esordisce precisando che si occupa personalmente di pre-visualizzare l'intero film, dal *concept* scenografico fino alla pianificazione dell'inquadrature. La pratica che viene descritta dal regista è in linea con il processo di *storyboarding*. Infatti, nell'ultima frase della citazione, il regista sottolinea che, non di rado, si preoccupa di “studiare” e “prevedere” il rapporto tra la macchina da presa e la scena. Sternberg sottolinea la responsabilità del regista nel processo di ideazione delle immagini, assolvendo una delle principali funzioni dello *storyboarding*, quella autoriale²⁶⁷, nel momento in cui il singolo regista cerca, attraverso i propri disegni e nella fase embrionale del lavoro, di appuntare graficamente un'ispirazione, di visualizzare le proprie idee. Al contrario di uno *storyboard artist* professionista, che possiede le abilità tecniche e artistiche per trasmettere adeguatamente l'atmosfera, l'illuminazione e altri elementi utili alla visualizzazione, il regista esegue i propri disegni in modo più semplice per stabilire immediatamente le impostazioni di base, come la disposizione della macchina da presa e degli attori sul set.

²⁶⁶ J. VON STERNBERG, *Come studio i miei film*, in «Cinema», a. I, n. 3, 10 agosto 1936, p. 113.

²⁶⁷ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., p. 114.

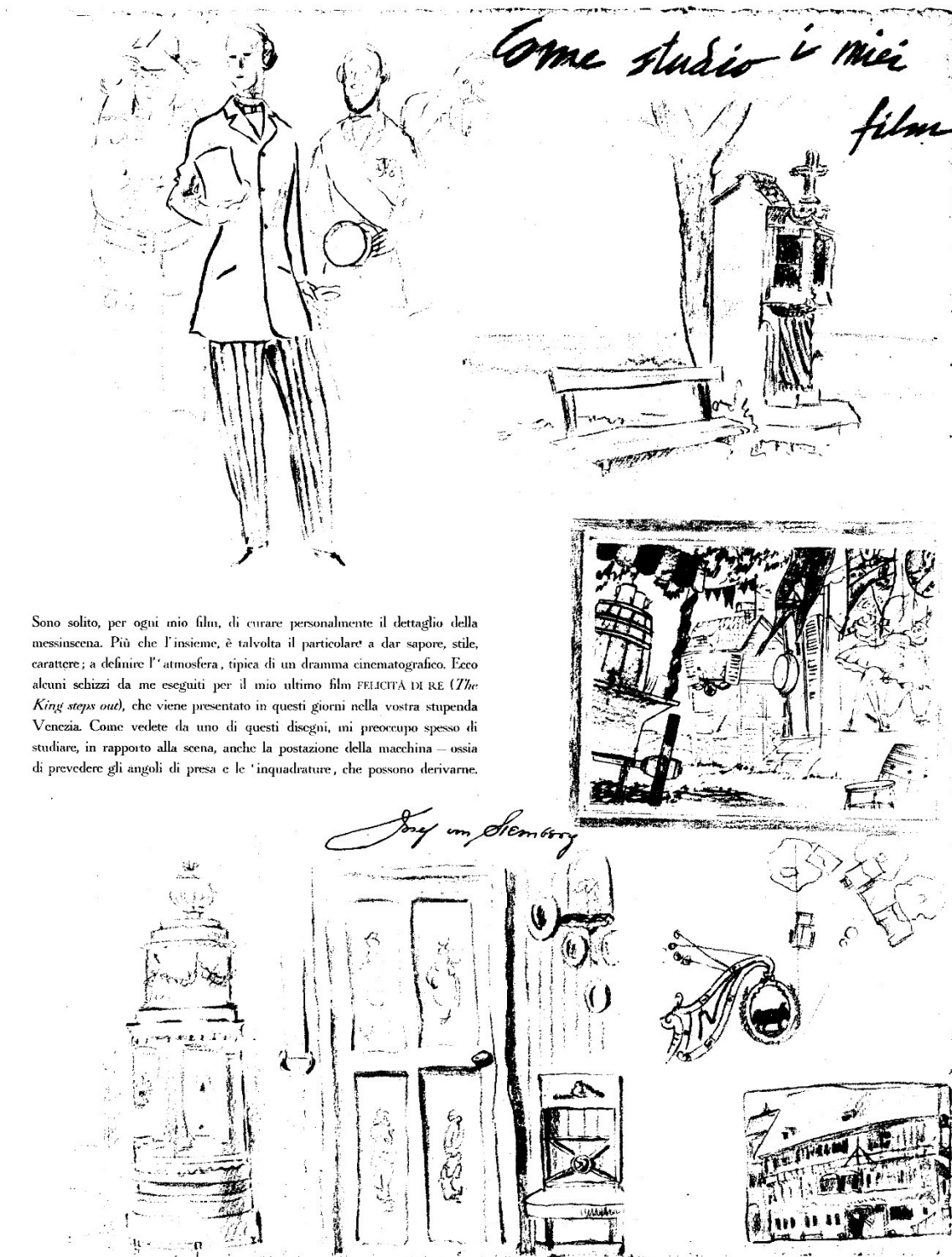


Fig. 56. Joseph Von Sternberg, *Come studio i miei film*, «Cinema», n. 3, 10 agosto 1936.

Ritornando alla pagina della rivista cinematografica dedicata a Sternberg, in basso a destra , si nota la visione dall'alto di una scena (fig. 57). La macchina da presa è posizionata di fronte agli oggetti scenografici, mentre i raggi che partono dal punto di vista dell'osservatore formano l'angolo di ripresa. Questo tipo di illustrazione è chiamata «proiezione di angolazione della macchina da presa»²⁶⁸. Si tratta di immagini che usano spesso i registi per osservare meglio lo spazio scenografico in funzione dei movimenti all'interno, sia degli attori che della macchina da presa. In un disegno come questo è tematizzato un regime scopico di ripresa cinematografica, individuato dalla presenza di tre fattori: l'osservatore, l'oggetto e lo strumento che media l'atto dell'osservare, ossia la tecnologia di ripresa.

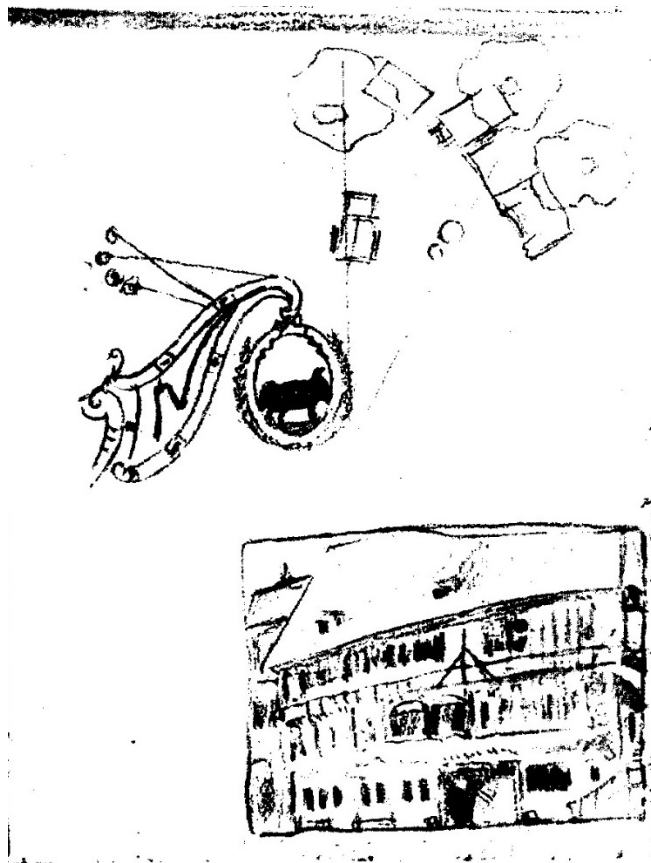


Fig. 57. Dettaglio storyboard di Joseph Von Sternberg, *Come studio i miei film*, «Cinema», n. 3, 10 agosto 1936.

²⁶⁸ KATZ, *Visualizzare il film*, cit. p. 21.

«Cinema», in una sorta di continuità con il pezzo precedente, propone un altro esempio di pre-visualizzazione, questa volta da parte di un regista italiano: *Il grande appello* di Mario Camerini. Si tratta di un caso esemplare di sinergia nella relazione intermediale tra l'apparato visuale della rivista e dello storyboard presentato. Camerini stesso firma l'articolo dove introduce il metodo di pre-visualizzazione usato durante la realizzazione, nella parte testuale a centro pagina: L'impostazione della pagina è apparentemente simile a quella dei bozzetti di Sternberg, ma la concezione è totalmente differente e i risultati sono di segno opposto. Se nell'articolo sul regista tedesco, c'è il tentativo di trasmettere la conoscenza di una tecnica di visualizzazione in modo didattico e lineare, quello sui disegni di Camerini vuole provocare un impatto più intenso sui lettori puntando sulla forza delle immagini.

La sequenzialità delle immagini tipica dello storyboard è rappresentata dalla proposta di quattro vignette, la cui successione forma l'inizio della sequenza che la rivista titola *Sbarco a Massaua* (fig. 58). I quattro disegni posti in sequenza progressiva vedono le seguenti indicazioni in didascalia: «1-2. Inquadratura grande. 3. Dettaglio camion, soldati salgono. 4. Dettaglio movimento porto: *pp.* portatori e fondo porto» Si tratta di poche indicazioni, dal taglio stringato ed essenziale, che permettono tuttavia di sottolineare la capacità comunicativa con cui Camerini trasmette informazioni visuali per una complessa sequenza di massa e la capacità di esprimere in pochi termini efficaci indicazioni per il posizionamento delle comparse, ad esempio, nell'indicare i portatori in primo piano e il porto in profondità.

Al regista giova spesso, durante il lavoro, di spiegarsi con degli esempi. E siccome il cinema è un fatto visivo, gli esempi più utili sono quelli grafici. Pochi segni, in questo campo, dicono quasi sempre più delle parole. E, per chi volesse sapere come in pratica vanno le cose, mi spiegherò anche qui con un esempio. Con i disegni citati ho definito, prima per me, poi per i miei collaboratori, le quattro principali "inquadrature" della sequenza "Sbarco a Massaua" nel film *Italia!*, che sto attualmente dirigendo.²⁶⁹

Attraverso l'uso dell'artificio retorico di rivolgersi ai lettori, Camerini veicola attraverso le parole e le immagini presentate, la sua idea di *storyboarding*. Quello che conta per il regista infatti è mostrare la sua urgenza di fare cinema attraverso le immagini

²⁶⁹ M. CAMERINI, *Sbarco a Massaua*, «Cinema», a. I, n. 4, 25 agosto 1936, p. 149.

e la grafica. La rivista cinematografica asseconda il volere espresso, disponendo poco testo per le spiegazioni registiche, e imposta quasi la totalità dello spazio per far risaltare le immagini sulle parole.

Partendo dalla prima vignetta sulla sinistra, l'impostazione della pagina prevede l'inserimento delle singole vignette dall'alto verso il basso. Il montaggio delle immagini prosegue con un movimento circolare antiorario dal forte impatto evocativo. Il posizionamento dei disegni non segue un andamento lineare, facilmente intuibile. Quello che conta è mostrare una precisa idea di realizzazione del film attraverso le figure. La scelta di rimarcare il valore del processo realizzativo si sublima con l'inserimento di una foto di lavorazione, invece, in alto a destra, in posizione obliqua.

Questa scelta grafica d'impatto e attrazionale, si riflette nell'urgenza comunicativa voluta dal regista. Camerini riflette sulla capacità comunicativa che lo strumento dello storyboard possiede tra le proprie funzioni, specialmente come mezzo per trasmettere l'idea visiva a chi lavora in stretto contatto con la regia. Secondo Balzola e Pesce, la comunicazione, cioè la capacità di trasmettere informazioni utili ai collaboratori durante la lavorazione di un film, rientra nella funzione di coordinamento che viene attivata quando la pre-visualizzazione diventa la guida e la mappa di riferimento del team creativo e artistico²⁷⁰.

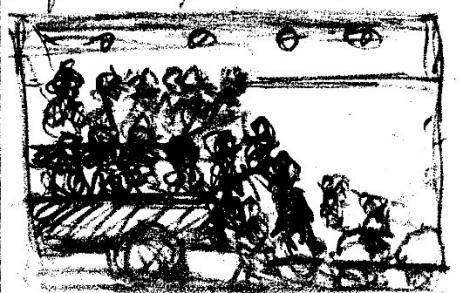
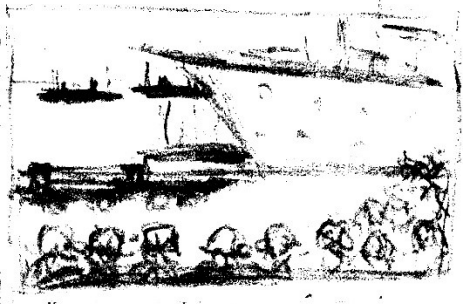
In questo caso lo storyboard diventa uno strumento utile alla comunicazione tra il regista e il suo team, in particolare quando deve interfacciarsi con la produzione e i responsabili della realizzazione della seconda unità. Ciò permette al regista di delegare la soluzione di un problema pratico a uno specialista, per esempio al direttore della fotografia per questioni prettamente tecniche²⁷¹. Lo storyboard di Camerini rientra in questo ambito, poiché anticipa le riprese di una sequenza che prevede l'uso di molte comparse. La sequenza riportata dimostra il carattere comunicativo della tecnica di *storyboarding*, attivata da Camerini per la sua troupe.

²⁷⁰ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., p. 115.

²⁷¹ Cfr. LEFEUVRE, *Comprendre et interpréter un storyboard*, cit., pp. 10-11.

'si gira' nei luoghi Impero

*Sbarco a
Massaua*



1-2. Inquadratura grande — 3. Dettaglio camion, soldati
selgono — 4. Dettaglio movimento porto: pp. portatori e
fondo porto.

Ma qualche volta servono anche le parole... Camerini spiega
la scena dell'ospedale, una di quelle che dipingono al
l'inizio di 'Italia'.

IL CINEMA si fa con la macchina da presa e la pellicola; non con la letteratura o la pittura. Coloro che si fermano, poniamo, agli effetti 'pittorici' di un film, nel 90% dei casi non riescono poi a vedere il film.

Però al regista giova spesso, durante il lavoro, di spiegarsi con degli esempi. E siccome il cinema è un fatto visivo, gli esempi più utili sono quelli grafici. Pochi segni, in questo campo, dicono quasi sempre più che molte parole.

E, per chi volesse sapere come in pratica vanno le cose, mi spiegherò anche qui con un esempio. Con i disegni citati ho definito, prima per me, poi per i miei collaboratori, le quattro principali 'inquadrature' della sequenza: 'Sbarco a Massaua' nel film *ITALIA!*, che sto attualmente dirigendo.

MARIO CAMERINI



Fig. 58. Mario Camerini, *Sbarco a Massaua*, «Cinema», n. 4, 15 agosto 1936.

In questa prospettiva, le quattro riprese imbastiscono una scena di massa che prevede lo spostamento di una grossa quantità di persone; la visualizzazione della sceneggiatura su carta ha tra le sue funzioni quella di comunicare le idee dello storyboard a coloro che devono orchestrare i movimenti della macchina da presa e delle persone all'interno dell'inquadratura. I toni e le immagini evocative con cui sono riprodotti i disegni nell'articolo di «Cinema», sono motivati dal fatto che *Il grande appello* è un film di propaganda, tra il documentario e la finzione, che deve colpire lo spettatore del cinema e lettore della rivista. Secondo l'allora direttore generale della cinematografia, Luigi Freddi²⁷², appartiene a quei film «ispirati dalla Guerra Etiopica o ad essa dedicati, di fantasia, questi, inventati per collimare attraverso un'azione spettacolare col fenomeno bellico che si svolgeva nella lontana terra africana, o per estenderne il senso»²⁷³. In questa direzione, la stessa rivista cinematografica dedica gran spazio alla promozione de *Il grande appello*²⁷⁴, e l'esempio di Camerini è indicato come un nuovo modo di girare i film. La pellicola, sceneggiata da Mario Soldati e diretta dallo stesso Camerini, è ancora in fase di lavorazione con il titolo *Italia!* e viene dato spazio alla descrizione della pianificazione delle riprese, durante la quale la *troupe* prepara la pellicola nei dettagli. Lo stesso Luigi Freddi loda *Il grande appello* perché «il film venne studiato a fondo e l'organizzazione (gli esterni dovevano essere “girati” in Africa) preparata meticolosamente»²⁷⁵.

I quattro disegni sono replicati perfettamente nel montaggio finale di *Il grande appello* (fig. 59). Per motivi di impaginazione le immagini sono pubblicate sulla rivista in modo che ognuna sia indipendente dalle altre. In questo modo non restituiscono il senso di completezza che caratterizza gli storyboard come documento di lavorazione

²⁷² Per un'introduzione alla figura di Luigi Freddi, a capo della Direzione Generale della Cinematografia, si veda: G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Osessione”*, Bari, Laterza, 2009, pp. 3-28

²⁷³ Altri film che Freddi cita in questo filone: *Il cammino degli eroi* (documentario), di D'Errico, *Lo squadrone bianco* di Genina, *Sentinelle di bronzo*, di Marcellini, *Luciano Serra pilota*, di Alessandrini, *Equatore*, di Valore, *Sotto la croce del sud*, di Brignone. Cfr. L. FREDDI, *Il cinema. Miti esperienze e realtà di un regime totalitario*. Vol. 1, Roma, L'Arnica, 1949, p. 333.

²⁷⁴ Oltre alla pagina con i disegni di Mario Camerini, *Sbarco a Massaua*, in «Cinema», a. I, n. 4, 25 agosto 1936, p. 149, sono presenti un articolo sul cinema di propaganda, da parte del maggiore dell'esercito: G. BAGNANI, *Cinema occhio alla guerra*, pp. 137-138; e le impressioni dello sceneggiatore del film: M. SOLDATI, *Con spirito nuovo “si gira” nei luoghi dell'Impero. Primo ricordo del nostro film in A.O.*, p. 149. Per uno sguardo generale ai film di propaganda in Africa Orientale. Cfr. BRUNETTA, *Cinema italiano di regime*, cit., pp. 111-143; M. COLETTI, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in CALDIRON, *Storia del cinema italiano 1935/1939*, cit., pp. 354-362.

²⁷⁵ FREDDI, *Il cinema*, cit., p. 333.

che si compone di diversi pannelli posti in sequenza in maniera progressiva. Una delle caratteristiche degli storyboard pubblicati, secondo Pallant e Price, è la rielaborazione delle stesse vignette in modo da andare incontro alle esigenze di impaginazione delle riviste e dei libri in cui sono contenute.



Fig. 59. Le quattro inquadrature visualizzate dallo storyboard di Mario Camerini per *Il grande appello* (1936).

I margini dei disegni possono essere riorganizzati per formare le sequenze e dare luogo a effetti differenti. In particolare possono essere arrangiati per assomigliare il più possibile alla sequenza di *frame* della pellicola risultante dal processo di *editing*. Non solo, anche gli appunti e i ripensamenti del regista, ovvero il processo di revisione «tends to be obscured in published storyboards, which fix a particular order in the mind of the

reader, as does the completed film»²⁷⁶. La conseguenza dell'eliminazione del processo di revisione contenuto nei documenti originali di lavorazione può causare l'effetto di esagerare la corrispondenza tra lo storyboard e il film, provocando un fraintendimento sul fatto che il primo possa essere considerato un progetto preciso del secondo. In realtà, lo storyboard non risulta quasi mai l'esatto progetto schematizzato delle inquadrature che poi finiranno nel montaggio finale, ma si configura come *work in progress* che fornisce una guida ma che può essere modificato in sede di riprese. Questa flessibilità tra vignette e *frame* non può essere verificata nello storyboard pubblicato da «Cinema». La strategia della redazione, nella scelta di pubblicare le quattro vignette disgiunte, rispecchia la differenza tra documenti originali e quelli effettivamente riportati che si rivelerà una costante nella proposizione dello storyboard nelle riviste cinematografiche.

3.3. «Bianco e Nero»: la diffusione dei documenti di lavorazione

A cavallo degli anni Trenta e Quaranta, con l'accentuarsi di regole restrittive da parte del regime²⁷⁷ e il conseguente embargo di film stranieri, sulle riviste cinematografiche si assiste a una sorta di svolta protezionistica per fare spazio alla produzione nazionale, con articoli che si concentrano su esperienze filmiche prettamente italiane, spesso di propaganda, come attesta il caso dei film di «Cinema» per Camerini. La diffusione delle immagini relative alle tecniche di visualizzazione passano dal contesto dell'intrattenimento americano all'illustrazione del peculiare modo di

²⁷⁶ «[Il processo di revisione] tende ad essere oscurato negli storyboards pubblicati, che fissano un particolare ordine nella mente del lettore, nello stesso modo del film completo». PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., p. 7.

²⁷⁷ In ambito legislativo, gli anni 1934-1939 vedono la promulgazione di tre nuove leggi sul cinema. Il primo provvedimento viene varata il 13 giugno 1935 e costituisce la nuova legge quadro in materia cinematografica, introducendo il meccanismo delle anticipazioni finanziarie all'industria cinematografica fino a un terzo del costo totale preventivato. Il secondo provvedimento, noto anche come "legge Alfieri", viene emanato tre anni più tardi, il 16 giugno 1938. Il nuovo decreto prevede l'abolizione delle sovvenzioni statali alle società cinematografiche, sostituite dai premi pubblici attribuiti sulla base degli incassi. Infine, la politica di autarchia cinematografica, su cui insiste il regime per la difesa del film italiano, raggiunge l'apice con l'istituzione del Monopolio Film Esteri, per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film stranieri, varato il 4 settembre 1938 e reso esecutivo il 9 maggio 1939. Cfr. M. COLETTI (a cura di), *Il quadro legislativo e istituzionale*, in CALDIRON, *Storia del cinema italiano 1934/1939*, cit., pp. 549-556.

produzione del contesto italiano. Il controllo effettuato dal regime favorisce la diffusione di immagini legate allo sviluppo dell'industria popolare nazionale a scapito dell'importazione del modello e dei valori dell'immaginario americano.

La conseguenza è il ricorso alla firme dei giornalisti e intellettuali italiani che hanno il compito di portare la personale visione della cultura italiana anche all'interno dei contenuti dei periodici popolari dell'epoca. La vocazione al realismo, a una visione meno stereotipata di quella veicolata dalle pose eccentriche e irraggiungibili dei divi e dei film d'oltreoceano, incontra il favore del regime che si impegna a formare un nuovo immaginario a cui partecipano molti degli intellettuali dell'epoca²⁷⁸. La svolta in direzione culturale italiana influenzerà in maniera sostanziale non solo i rotocalchi popolari, ma anche i periodici a tema cinematografico che svilupperanno un particolare modo di intendere il rapporto tra parola scritta e immagine fotografica, mediato dalla carta stampata.

Tra il 1937 e il 1943, sotto la direzione di Vezio Orazi e in seguito di Luigi Chiarini, la rivista «Bianco e Nero» si distingue per lo «spazio dedicato alla riflessione storico-critica con i lunghi articoli sulle cinematografie estere [...] e il fatto che la cinematografia nazionale compare soprattutto all'interno di brevi articoli, tutt'altro che lusinghieri»²⁷⁹. Nel corso del 1942 si nota un cambio di rotta con numerosi articoli che cominciano a spostare l'interesse verso il cinema italiano, su posizioni complementari a quelle di «Cinema». Testimone di questo cambio in direzione favorevole alla cinematografia nazionale da parte di «Bianco e Nero» è la pubblicazione di un interessante documento sul metodo di lavoro di Francesco De Robertis, all'interno della rubrica *Saggi di sceneggiatura*²⁸⁰. Nonostante il titolo che pone l'accento sullo strumento della sceneggiatura, lo spazio della rivista vede la pubblicazione dello

²⁷⁸ «Tanto più che ai periodici a rotocalco, allora, collabora in una girandola di innumerevoli firme che ricorrono spesso nelle diverse testate, il gotha del mondo della cultura, da Vittorini a Bontempelli, da Alvaro a Brancati, da Soldati a Barilli, da Savinio a Landolfi». DE BERTI, PIAZZONI, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit. p. XII.

²⁷⁹ C. BISONI, *Il cinema italiano nelle riviste e nei settimanali popolari*, in E. G. LAURA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Venezia-Roma, Marsilio- Edizioni di Bianco e Nero, 2010, pp. 515-516.

²⁸⁰ La rubrica, che raccoglie brani tratti dalle sceneggiature di film stranieri e nazionali, è stata pubblicata su «Bianco e Nero», dal momento del proprio esordio nel 1937, fino alla sospensione temporanea, a causa della guerra, avvenuta nel giugno del 1943. Le sceneggiature sono raccolte in un volume edito negli anni Sessanta, facente parte di una serie che presenta gli articoli più importanti della rivista: L. AUTERA (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943. Volume quarto: Sceneggiature*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.

storyboard apportato per una sequenza di *Alfa Tau!* (1942). Il problema terminologico è evidente nei casi finora trattati. È comune a tutte queste riviste il fatto che non riescano ancora a concordare su un termine condiviso per inquadrare i fenomeni di *storyboarding*: il termine non è ancora nel linguaggio tecnico dei periodici cinematografici italiani, mentre è affermato in ambito internazionale, soprattutto tra gli addetti ai lavori nel campo dell'animazione.

In occasione della presentazione di *Alfa Tau!* alla X Mostra Internazionale di Venezia²⁸¹, la rubrica propone i disegni che il regista ha realizzato per le inquadrature di una sequenza, una sorta di materiale preparatorio per le riprese del film. Durante quegli anni, De Robertis si presenta come un cineasta al servizio della propaganda, noto per la precisione nell'organizzazione dei propri film, dedicati spesso alla ricostruzione in stile documentaristico delle azioni della Marina Militare Italiana, dove ricopre il ruolo di ufficiale²⁸². La tendenza di De Robertis a preparare una "sceneggiatura con disegni" in previsione delle riprese del film è ricordata da molti testimoni dell'epoca²⁸³.

In particolare, sono le riviste cinematografiche straniere che si interessano al metodo di lavorazione dell'ufficiale-regista. Tra queste, nel 1948 il direttore della rivista francese «La Revue du Cinéma», Jean Jacques Auriol, intervista Luigi Freddi sulla sua esperienza al timone del cinema italiano. L'ex direttore della cinematografia dedica alcune frasi alla figura di De Robertis:

²⁸¹ *Alfa Tau di Francesco De Robertis*, "Saggi di sceneggiature", «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, pp. 38-43.

²⁸² Per uno sguardo all'opera cinematografica di Francesco De Robertis, si veda: F. PRENCIPE (a cura di), *In fondo al mare... Il cinema di Francesco De Robertis*, Modugno (Bari), Edizioni dal Sud, 1996; C. BATTISTA, M. CAUSIO (a cura di), *Cinema sul fondo. I film di Francesco De Robertis*, Roma, Sorbini, 1998; F. GIANNINI, *Fra realtà e finzione: De Robertis e il cinema di propaganda*, «Bollettino d'Archivio dell'Ufficio Storico della Marina Militare», giugno 2005, pp. 117-194; A. APRÀ, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in LAURA, *Storia del cinema italiano 1940/1944*, cit., pp. 69-88.

²⁸³ Massimo Ferrara Santamaria, all'epoca direttore generale della Scalera Film, azzarda l'esistenza, tutta da dimostrare di, uno storyboard di De Robertis per *La nave bianca* (1941) di Rossellini, in T. GALLAGHER, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, New York, De Capo Press, 1998, pp. 67-68. Lo stesso Ferrara, in un'intervista concessa a Adriano Aprà, parla delle differenze tra Rossellini e il regista della Marina, affermando che «De Robertis era analitico, preciso. Inventò per primo in Italia quello che oggi si chiama *storyboard*. Tutto il contrario di Roberto», in APRÀ, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, cit., p. 73.

C'est en 1937 que De Robertis m'apporta son premier scénario, *Le Ruban bleu*. Le film, qui ne fut jamais tourné, était déjà entièrement réalisé dans la tête de son auteur qui avait composé un découpage de huit cents pages, avec chaque plan vu, cadidé, dessiné dans un rectangle et accompagné de sa description et de toutes les indications techniques!²⁸⁴

Freddi si affida ad un aneddoto sul primo incontro con De Robertis nel 1937, quando era a capo della Direzione Generale per la Cinematografia, per spiegare la meticolosità del regista. La sceneggiatura di *Il nastro azzurro*, pellicola mai portata a compimento, era composta da ottocento pagine. Ogni inquadratura presentava un disegno dentro una cornice rettangolare, che simulava l'inquadratura cinematografica, ed era accompagnato da esaurienti indicazioni tecniche. Freddi, senza citare mai il processo di visualizzazione, testimonia l'approccio alla pratica di *storyboarding* da parte di De Robertis. Sempre nello stesso anno, la rivista inglese «Sight and Sound» dedica un articolo di approfondimento al cinema italiano, soffermandosi su alcuni suoi protagonisti, tra cui lo stesso De Robertis. Vernon Jarratt, l'autore dell'articolo, presenta così il lavoro di preparazione del regista:

De Robertis uses a printed form out of which he constructs his shooting script. It provides for details of the action, and whether this follows the previous scene by a direct cut, a fade in, or a dissolve or wipe and how the next scene follows on; for the dialogue; for the musical theme, the noise effects, the effects to be mixed in during dubbing or to be taken from the sound library; for the numbers of the takes which are o.k. to print, and those o.k. as spares; for the lens size and the focal distance; the metrage and time of the scene; continuity notes; a sketch of the scene; a note as to whether it is day or night; the date when shot; notes for dubbing and cutting; the rhythm and feeling of the scene [...] before he begins the first shot of a film every detail on this form (except, of course, those - such as which takes to print - which can only be inserted afterwards) is already completed.²⁸⁵

²⁸⁴ «Fu nel 1937 che De Robertis mi portò la sua prima sceneggiatura, *Il nastro azzurro*. Il film, che non è stato mai filmato, era già stato già realizzato interamente nella testa del suo autore che aveva composto un découpage di ottocento pagine, con ogni inquadratura visualizzata, incorniciata, disegnata in un rettangolo e accompagnata dalla sua descrizione e da tutte le indicazioni tecniche». L. FREDDI, in J. G. AURIOL, *Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien*, «La Revue du Cinéma», n. 13, maggio 1948, p. 60.

²⁸⁵ «De Robertis utilizza un modello di stampa dove costruisce la sua sceneggiatura. Fornisce informazioni dettagliate: sull'azione e su ciò che segue la scena con un taglio diretto, una dissolvenza o una cancellazione e su come segue la scena successiva; sul dialogo; sul tema musicale, sugli effetti di rumore, sugli effetti da mixare durante il doppiaggio o da prelevare dal catalogo sonoro; sui numeri delle riprese che sono pronte per stampare, e quelle da sostituire; sulla dimensione dell'obiettivo e sulla distanza focale; sul metraggio e sulla durata della scena; le note di continuità; uno schizzo della scena; una nota

Secondo Jarratt, De Robertis utilizza una serie di accorgimenti per creare il proprio *shooting script*. I disegni sono solo una parte delle indicazioni tecniche che accompagnano la visualizzazione di ogni inquadratura. Tra gli elementi che compaiono nelle didascalie, vi sono la descrizione dell'azione fino al taglio di montaggio, le dissolvenze, i dialoghi, gli effetti sonori da aggiungere in fase di montaggio, il numero della ripresa da stampare, la lente e la distanza focale, il metraggio e il tempo di ogni scena, note sulla sequenzialità e lo schizzo della scena. Secondo questa testimonianza, l'uso che De Robertis fa dello *storyboarding* è già pienamente in linea con lo sviluppo della tecnica che fino dagli anni Trenta era in corso di sistematizzazione nel processo industriale d'oltreoceano. Le indicazioni del regista sono complete ed esaurienti, sia quelle testuali che quelle iconografiche, e rappresentano una versione avanzata di stampo italiano dei documenti di pre-produzione legati alla visualizzazione della sceneggiatura. Le testimonianze sull'approccio di De Robertis allo storyboard, sono dimostrate nell'analisi di tale metodo di lavoro, così come viene proposto anche nei documenti iconografici presenti nell'estratto di sceneggiatura di *Alfa Tau!*, pubblicato in «Bianco e Nero».

La sequenza del film pubblicata sulla rivista è quella dell'incontro tra un comandante della Marina con l'ufficiale Santi, scampato da un attacco di un caccia inglese, dove sono morti alcuni suoi colleghi, mentre alcuni marinai commentano gli eventi drammatici accaduti. Nella pagina iniziale della rubrica appare un'introduzione che spiega l'approccio personale di De Robertis alla sceneggiatura:

Diamo qui un saggio di sceneggiature, una o due sequenze a senso compiuto di film presentati alla X Mostra cinematografica di Venezia. Per il brano di *Alfa Tau*, il lettore non mancherà d'interessarsi al metodo dei realizzatori, che hanno preparato il film, inquadratura per inquadratura, secondo l'esemplare che riproduciamo. Per il rimanente della sequenza, pubblichiamo solo il testo ed i disegni.²⁸⁶

che indica il giorno o la notte; la data della ripresa; le note per il doppiaggio e per il montaggio; il ritmo e la sensazione della scena [...] All'inizio della prima ripresa di un film, ogni dettaglio in questa forma (tranne che, ovviamente, quelli - come ciò che riguarda la stampa - che possono essere inseriti solo in seguito) è già completato». V. JARRATT, *The Italians – II. Francesco De Robertis*, «Sight and Sound», n. 65, primavera 1948, p. 27.

²⁸⁶ *Alfa tau di Francesco De Robertis*, cit., p. 38.

La redazione sottolinea l'eccezionalità del documento che, a differenza dei "saggi" solitamente presentati, vede la presenza dell'apparato iconografico dei disegni a corredo di ogni inquadratura. L'intenzione è quella di fornire un esemplare che testimonia il metodo di lavorazione di De Robertis, inusuale nel panorama cinematografico italiano. I motivi dell'enfasi su questo tipo di esaltazione del lavoro grafico di De Robertis risiedono nel già accennato cambio di direzione della rivista. Il cambio di rotta di «Bianco e Nero» verso posizioni più favorevoli nei confronti del cinema italiano è il risultato di una forte propensione a costruire una nuova immagine della cinematografia. La voglia di dimostrare un assetto produttivo e tecnologico più forte è un retaggio dalla forte spinta alla modernizzazione che, come abbiamo visto, è un elemento fondamentale dei rotocalchi cinematografici. I modi dell'industria americana, il loro racconto attraverso le vite dei divi e i meccanismi del processo cinematografico, influenzano anche la narrazione della nascita di un nuovo modo di fare cinema in Italia.

In questo affrancamento del cinema italiano dai modelli internazionali, non è da sottovalutare l'apporto degli intellettuali dell'epoca che, complice la situazione protezionistica voluta dal regime, accorrono a porre la loro firma negli articoli delle riviste cinematografiche. D'altra parte i giornalisti che si avvicendano anche su «Bianco e Nero» vogliono andare oltre il concetto tradizionale di cinema di propaganda. Queste posizioni sono ribadite nel resoconto della Mostra di Venezia del 1942, nello stesso numero dove compare lo storyboard di *Alfa Tau!*. Uno degli intellettuali che scrive sovente per la rivista, Antonio Pietrangeli, nell'analizzare le pellicole italiane, accetta l'elemento propagandistico ma esclusivamente se è subordinato a una «moralità evidente ed efficace»²⁸⁷. In questo senso anche *Alfa Tau!* di De Robertis viene celebrato per la sua cura dei dettagli che sullo schermo vengono trasformati in «materiale plastico». Gli interventi di Pietrangeli analizzano con cura i meccanismi operati da De Robertis nella resa dei particolari attraverso il processo di pianificazione e tramite il ricorso allo strumento dello storyboard. Il critico si concentra sul tema della visualità e su come questa sia dominante rispetto alla funzione veicolata dai dialoghi e dalle parole: «un paio di stivaloni prende tutta quella pregnanza espressiva, quella allusività, quella

²⁸⁷ A PIETRANGELI, *La mostra veneziana*, «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942, p. 7.

significazione, per cui il materiale plastico risolve con tanta efficacia tutte le prolissità indicative o verbali»²⁸⁸.

Si evidenzia la differenza con la proposta di «Cinema» riguardo a *Il grande appello*. Se nel periodico il film di Camerini veniva presentato come un progetto ancora in lavorazione, in funzione propagandistica per promuovere le attività cinematografiche italiane in Africa Orientale, su «Bianco e Nero» si vuole andare più in profondità nella valorizzazione degli aspetti delle pratiche di pre-visualizzazione anche dal punto di vista critico. L'attenzione si sposta sui risultati lusinghieri conseguiti dai nuovi modi di produzione de film più virtuosi italiani, tra cui *Alfa tau!*.

Dal punto di vista della presentazione del materiale di *storyboarding* si ha uno scarto definitivo con l'esperienza precedente di «Cinema». Su «Bianco e Nero» non vengono solamente proposti pochi disegni che devono evocare lo stile visuale della pellicola in produzione ma lo storyboard di un'intera sequenza di un film già realizzato, che deve dimostrare il nuovo corso realista e morale del cinema italiano. La proposizione delle nuove tecniche di realizzazione della sceneggiatura di ispirazione internazionale concorrono alla proposta di una nuova immagine virtuosa del cinema di propaganda.

3.4. Il caso di *Alfa tau!*: un modello italiano

L'esempio dello storyboard di *Alfa tau!* proposto da «Bianco e Nero», oltre a rilevare la padronanza della visualizzazione da parte di De Robertis, (la capacità di trasmettere le informazioni sull'inquadratura dalla carta allo schermo, la comunicazione delle informazioni ai collaboratori, il direttore della fotografia, lo scenografo ecc.), si dimostra un importante precedente per tracciare la diffusione della pratica di *storyboarding* nel panorama culturale e visuale italiano.

Infatti, il documento presentato da «Bianco e Nero» rivela una modalità particolare di *storyboarding* con la presentazione delle vignette accanto alla descrizione delle didascalie e dei dialoghi. Il metodo di De Robertis prevede, infatti, la disposizione dell'elemento verbale e quello visuale su due colonne differenti. Ogni inquadratura è

²⁸⁸ Ivi, p. 16.

numerata progressivamente e corrisponde a un disegno dello storyboard. (figg. 60-61) A differenza delle vignette di Camerini, quelle di *Alfa tau!* presentano le indicazioni tecniche all'interno, come un vero e proprio documento di lavorazione. Rispetto alla disposizione promozionale all'interno dell'articolo delle proposte di «Cinema», in questo caso a prevalere è l'aspetto funzionale dello *storyboarding*, il suo paradigma di materiale di supporto alle riprese.

L'impostazione dello storyboard di De Robertis ricorda molto la visualizzazione della sceneggiatura che Walt Disney e i suoi collaboratori avevano approntato per *Steamboat Willie* (1928). Come ricordato nell'introduzione, in questa pratica di storyboard l'immagine è collocata a fianco del testo scritto in sceneggiatura, e non prevede ancora la formalizzazione che avverrà con l'istituzione dello storyboard a parete da Webb Smith. Allo stesso modo, nella versione italiana dello storyboard, lo sceneggiatore batte a macchina il testo lasciando spazio libero, sulla parte destra, ai disegnatori che visualizzano l'immagine da realizzare e la sua inquadratura. È un approccio di base che tuttavia fonda la nuova idea di pre-produzione dei Disney Studios.

Allo stesso modo, il procedimento di pre-visualizzazione di *Alfa Tau!* consiste nell'inserimento dei disegni in una vera e propria sceneggiatura. Da questo punto di vista il titolo della rubrica di «Bianco e Nero» è coerente con la proposta mensile di documenti che si basano sulla presentazione di materiale scritto. Quello che differisce dalle esperienze iniziali dei Disney Studios sono le disposizioni tecniche presenti nelle vignette disegnate da De Robertis. Il linguaggio del cinema è tradotto attraverso una serie di accorgimenti grafici che lo accumulano alle più avanzate e moderne versioni dello *storyboarding*.

SAGGI DI SCENEGGIATURE

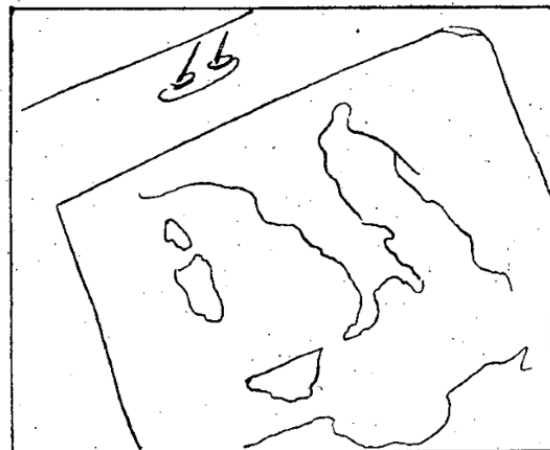
120 - (M.P.P.) del Comandante del Gruppo:

COM. TE DEL GRUPPO:
— No... Niente!... Continua!



121 - (Dettaglio) del tavolo visto dall'alto: la carta nautica sotto il vetro del tavolo del Comandante del Gruppo:

SANTI (f. c.):
— Dopo il passaggio dell'« X 9 », per altri otto giorni... niente!! Al tramonto del 24° giorno ho avuto l'incontro col caccia inglese.



Figg. 60-61. Immagini tratte da «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942.

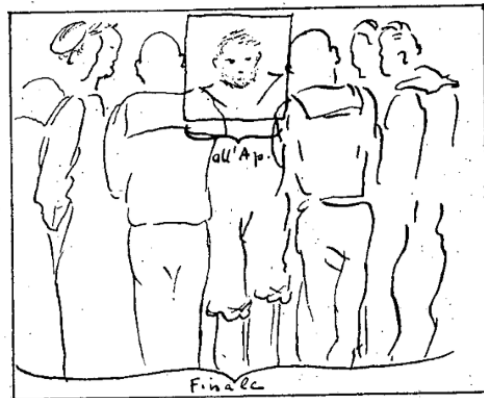
Le inquadrature iniziali della sequenza di *Alfa Tau!*, essendo caratterizzate dalla fissità della macchina da presa, non presentano difficoltà di interpretazione e sono visualizzate facilmente entro i limiti della cornice rettangolare dello schermo. Al contrario, la vignetta che rappresenta il gruppo dei marinai che discutono si caratterizza per una raffigurazione dell'inquadratura più complessa e per una presenza più marcata del dispositivo di ripresa. L'azione si sposta nel corridoio dove un marinaio racconta

l'attacco del caccia inglese ai colleghi, in un montaggio alternato con il dialogo principale. L'immagine presenta un gruppo di sagome di marinai che stanno accerchiando il narratore (fig. 62). All'interno della cornice principale, vi è un riquadro più piccolo che evidenzia la testa del marinaio che racconta i fatti avvenuti. Qual è il significato di questa scelta grafica? La risposta è nella didascalia che accompagna il disegno, dove si esplicita chiaramente il passaggio dal primo piano al totale attraverso un movimento all'indietro. Si tratta di uno spostamento della macchina da presa che si conclude con la visione d'insieme del gruppo d'ascolto (fig. 63). I segni a penna all'interno dell'immagine aiutano nell'individuare il percorso della macchina da presa con la parola "finale" a suggellare il totale dell'immagine. Tra le convenzioni dello *storyboarding* c'è la possibilità di individuare i movimenti della macchina da presa attraverso segni grafici. È una prassi comune nell'esecuzione dello storyboard, evocare il movimento della camera inserendo nella vignetta principale un'altra più piccola. Steven D. Katz precisa che «il taglio di campo viene indicato con una cornice all'interno di un'altra cornice, e questa iconografia è usata anche negli storyboard per i film in live-action per indicare una carrellata o una zoomata»²⁸⁹.

122 - (P.P.) (1). Un marinaio del « Nereo ». Ha le spalle contro la parete del corridoio. Sta narrando l'avventura del « Nereo ». Carr. indietro fino a inquadrare il gruppo delle 5 ordinanze che fa cerchio intorno al marinaio e ascolta attentamente.

MARINAIO DEL « NEREO »:

— Alla terza salva gli abbiamo « sgnaccato » tutti e due i colpi a bordo. Il caccia ha sbandato forte ma non « mollava ». Sparava come un dannato con tutti i pezzi e le mitragliere.



(1) A questo punto in sede di ripresa sono stati girati due dettagli: del ripostiere sulla porta che pulisce i piatti e del cuoco che mescola qualche cosa in una pentola ed ascolta.

Fig. 62. Immagine tratta da «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942.

²⁸⁹ Katz, *Visualizzare il film*. Cit., p. 42.

Il linguaggio del film, quindi, è ben evidenziato in questa immagine, tramite il ricorso alle convenzioni grafiche dello storyboard. In sede di ripresa De Robertis replica i movimenti visualizzati sulla carta, con l'eccezione di una modifica nell'inserimento di due dettagli: «del ripostiere sulla porta che pulisce i piatti e del cuoco che mescola qualche cosa in una pentola ed ascolta» (fig. 64).



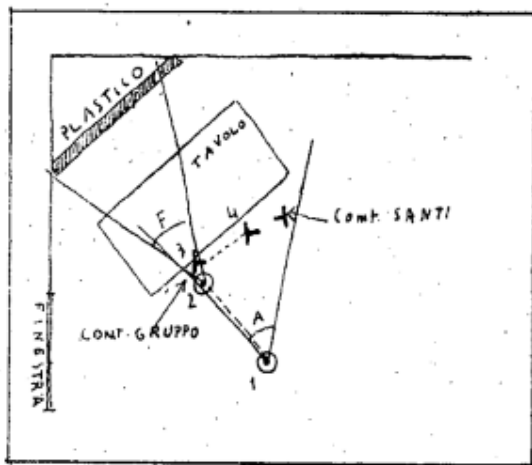
Fig. 63. Immagini tratte da *Alfa Tau!* (1942), regia di Francesco De Robertis.



Fig. 64. Immagini tratte da *Alfa Tau!* (1942), regia di Francesco De Robertis.

Il dispositivo di ripresa è reso ancora più evidente nell'immagine che accompagna la vignetta dello storyboard che presenta il saluto tra il comandante e l'ufficiale Santi. Si tratta di una sezione dall'alto della scena dove si sta svolgendo il dialogo tra i due ufficiali (fig. 65). L'immagine è una "proiezione di angolazione della macchina da presa", simile al caso di Sternberg presentato dalla rivista «Cinema». De Robertis ricorre a questo complesso disegno grafico perché l'inquadratura che sta preparando prevede un complesso movimento della camera. All'interno sono localizzati i due protagonisti della sequenza che si trovano al centro, tra il tavolo e la macchina da presa. La camera

deve attuare un movimento attraverso una carrellata, spostandosi attraverso due punti individuati nel disegno, contrassegnati dal segno grafico dell'angolo di ripresa.



129 - (M.C.L.) della scena A. Santi rimane un attimo col capo chino. Poi — come se fosse un movimento sentito all'unisono dai due ufficiali — tutti e due si alzano in piedi e rimangono sull'attenti, uno di fronte all'altro. Dopo questa breve pausa di silenzio il Com.te Gruppo si avvicina a Santi (dalla posizione 3 alla 4) e gli pone affettuosamente una mano sulla spalla:

COM.TE DEL GRUPPO:

— No, Santi!... Non potevi fare altro!... Non l'hai « abbandonato »! (pausa).

Fig. 65. Immagine tratta da «Bianco e Nero», n. 9, settembre 1942.

La progettazione di questi movimenti viene realizzata con un disegno che, attraverso la stilizzazione grafica degli angoli e degli oggetti di scena, permette di evidenziare il set e la posizione della camera all'interno dell'esecuzione dello storyboard. Si tratta anche di una dimostrazione ulteriore della formula ibrida di *storyboarding* che caratterizza il caso peculiare italiano, dove elementi delle proiezioni scenografiche sono mescolate allo storyboard vero e proprio. In questo caso, la macchina da presa, soggetto dello sguardo, diventa un elemento decisivo del disegno. Se nelle inquadrature precedenti, la tecnologia di ripresa era implicita, e relegata al fuori campo dell'inquadratura delimitata dalle cornice rettangolare, ora si manifesta apertamente attraverso l'individuazione della posizione da cui partono i raggi degli angoli. L'angolo riflette la relazione tra la posizione della camera con l'oggetto inquadrato: tra le informazioni che possiamo desumere dallo storyboard, vi è anche il rapporto tra la macchina da presa e l'oggetto inquadrato in termini di orizzontalità e verticalità²⁹⁰.

²⁹⁰ Cfr. BEGLEITER, *From Word to Image*, cit., p. 52.

Nel caso specifico si tratta di un'angolazione frontale, leggermente spostata verso sinistra, con un movimento che inizia riprendendo il dettaglio del comandante che si alza dal tavolo, allargandosi a inglobare le due figure, per poi portarsi in avanti ad inquadrare il marinaio che entra nella stanza (fig. 66).



Fig. 66. Immagini tratte da *Alfa Tau!* (1942), regia di Francesco De Robertis.

Con la presentazione dello storyboard di *Alfa Tau!*, un modello ibrido italiano di pre-visualizzazione, una rivista dedicata alla critica come «Bianco e Nero» opta per una strategia di divulgazione che punta a presentare l'apparato tecnologico legato al cinema italiano in modo moderno, in grado di rappresentare un'alternativa ai modi di produzione cinematografica internazionale. Lo strumento dello storyboard viene presentato con una consapevolezza che si riflette nell'esibizione del linguaggio della inquadratura cinematografica. L'uso dei segni grafici convenzionali o della progettazione visuale, attraverso la "proiezione di angolazione della macchina da presa", conferma la traduzione di un modello di *storyboarding*, importato in Italia come derivazione dei principali esperimenti sulla pre-visualizzazione in atto nell'industria americana, ma al tempo stesso è un documento che dimostra una forma autonoma e peculiare per il cinema italiano.

Capitolo quarto

Storyboarding e animazione

4. Storyboard: dall'animazione a strumento per la pubblicità

Nel precedente capitolo abbiamo mostrato come il rapporto tra lo *storyboarding* e le riviste cinematografiche italiane abbia portato risultati importanti ai fini di questo studio. Allo stesso modo, come si è visto nei primi capitoli, si è dimostrato che l'immagine di Pinocchio è un altro terreno per testare la relazione tra storyboard e cultura visuale italiana: anche questa direzione della ricerca ha portato favorevoli risultati alla causa della tesi. Abbiamo inoltre visto che l'animazione è un punto di forza nella scelta di costruire i fumetti della Disney, importati dalle pubblicazioni Nerbini. In questo capitolo si affronterà il potenziale delle immagini dello storyboard del materiale promozionale delle riviste legato al racconto della lavorazione di un Pinocchio animato, che avrebbe dovuto rappresentare il primo lungometraggio in disegni animati del cinema italiano. Il percorso si soffermerà anche sulla presenza dello storyboard nelle riviste che promuovono il linguaggio dell'animazione per poi arrivare a delineare l'importanza delle pratiche nel contesto della animazione pubblicitaria del dopoguerra.

Perché la scelta ricade sull'analisi dei fenomeni dello *storyboarding* che riguardano l'animazione? Lo scopo di questo capitolo è far convergere le linee affrontate precedentemente, per approfondire i rapporti con l'animazione. Inoltre, è sempre utile precisare, che le pratiche dello *storyboarding* si attestano proprio nell'ambito dell'animazione dove vede istituzionalizzare le proprie tecniche all'interno della produzione cinematografica. Lo *storyboarding*, come processo, si sviluppa all'interno dei modi di produzione dei Disney Studios all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso²⁹¹. Walt Disney deve affrontare la crescente realizzazione di prodotti legati

²⁹¹ Le citazioni di gran parte di questi lavori si riferiscono direttamente, o indirettamente, ad un passaggio dalla biografia di Walt Disney scritta da sua figlia Diane Disney Miller: «Before the picture was completed, Father flew to Washington to describe what he was doing and see if any last-minute changes were wanted. To make everything clear, he brought his story boards along. The kind of cartoon stories father tells can't be written down. You have to draw the plot; then those drawings are tacked up in sequence on panels called story boards. Father had originated and used similar devices in his early days, but his first real story boards were created for *The Three Little Pigs*. Artists sketched their ideas and Father

all'animazione, sia per quanto riguarda i cortometraggi che i film di lunga durata²⁹². Secondo John Canemaker, il legame con l'animazione è decisivo: «the storyboard, which began as an animation technique, has become an essential part of all film productions [...] The storyboard is a fairly recent cinematic device. At the Disney studio, where it was invented, it did not come into full use until around 1933»²⁹³.

In Italia i rapporti tra storyboard e cinema di animazione non si sviluppano in modo favorevole. Ciò è testimoniato dal modo in cui l'industria cinematografica italiana provi ma non riesca a realizzare un lungometraggio animato su Pinocchio, attraverso vari tentativi più o meno fallimentari. Negli anni Trenta il cinema italiano è ancora lontano dalle esigenze industriali del cinema statunitense e la pratica dello storyboard fatica ad entrare nel processo produttivo. Verranno analizzati i tentativi fallimentari di pre-visualizzazione nell'animazione e di come i disegni inutilizzati cambino di segno, per essere riutilizzati per veicolare la promozione dei film.

4.1. L'uso promozionale degli storyboard

Le logiche della pre-visualizzazione industriale americana sembrano approdare in Italia nello stesso periodo dell'affermazione dello storyboard in ambito internazionale. Negli anni Trenta le innovazioni tecnologiche nel campo dell'animazione ricevono una eco anche in Italia attraverso il progetto ambizioso di realizzazione del primo lungometraggio italiano interamente a colori. In realtà si tratterà di un'occasione perduta

tacked up the ones he liked. "This gag will go in here", he'd say. "We'll fill in here with another scene". Somebody sketched the fill-in scenes and in no time they had the sequence set up in pictorial film form. Story-board technique is used nowadays for live-action productions, and it's become standard procedure on television networks». («Prima che il film fosse completato, papà volò a Washington per descrivere quello che stava facendo e per vedere se si volessero cambiamenti dell'ultimo minuto. Per rendere tutto chiaro, portò con sé i suoi storyboard. Il genere di storie di cartoni animati raccontati da papà non può essere scritto. Devi disegnare la trama; poi quei disegni sono raccolti in sequenza su pannelli chiamati storyboard. Papà aveva utilizzato dispositivi simili fin dall'inizio, ma le sue prime vere e proprie tavole di storia sono state create per *I tre porcellini*. Gli artisti hanno disegnato le loro idee e papà ha raccolto quelli che gli piacevano. "Questa gag entrerà qui", avrebbe detto. "Riempiremo qui con un'altra scena". Qualcuno ha disegnato le scene di riempimento e in poco tempo hanno avuto la sequenza impostata nella forma pittorica. La tecnica di storyboard è oggi utilizzata per produzioni in live-action ed è diventata la procedura standard sulle reti televisive»). MILLER, *The Story of Walt Disney*, cit., p. 194.

²⁹² Cfr. PALLANT, PRICE, Price, *Storyboarding*, cit., pp. 45-62.

²⁹³ «Lo storyboard, che inizia come una tecnica di animazione, è diventato una parte essenziale di tutte le produzioni cinematografiche [...] Lo storyboard è un dispositivo cinematografico abbastanza recente. Nello studio di Disney, dove è stato inventato, non è entrato in piena funzione fino al 1933». CANEMAKER, *Paper Dreams*, cit., p. 5.

di mettersi al passo con l'innovazione tecnologiche internazionali, conseguenza del ritardo strutturale nel campo dell'animazione.

Uno di questi tentativi, *Le avventure di Pinocchio* (1935-1936), infatti, è un'opera incompiuta, intrapresa dalla produzione CAIR (Cartoni Animati Italiani Roma), prevista per la distribuzione dalla Società Anonima Luigi De Vecchi nel corso del 1936²⁹⁴, ricordata per il sistema di colorazione messo a punto da Ettore Catalucci²⁹⁵ e per la sua mancata realizzazione. L'idea nasce dal capo della CAIR, Romolo Bacchini che avrebbe dovuto dirigere la pellicola, e da alcuni disegnatori provenienti dalla rivista satirica «Marc'Aurelio»: Mameli Barbara, Raoul Verdini e Attalo (nome d'arte di Gioacchino Colizzi)²⁹⁶. Tuttavia il processo di lavorazione viene abbandonato per insormontabili difficoltà tecniche, presentatesi a causa dell'inesperienza dei disegnatori²⁹⁷.

La vicenda del *Pinocchio* animato del 1935-1936, è emblematica della precarietà delle strutture produttive in Italia in quegli anni, dove le professionalità dell'animazione sono sostituite invano da maestranze provenienti da altri campi, come quello

²⁹⁴ La società De Vecchi investe molto nella promozione del film, rilasciando a mezzo stampa numerose dichiarazioni anticipatorie sul successo del film, quando in realtà la lavorazione non era ancora terminata. Viene annunciata la fine della lavorazione già a fine del 1935, puntando sull'aspetto del primato del colore: ANONIMO, *La lavorazione di "Pinocchio"*, «Cinegiornale», a. II, n. 16, 1-15 dicembre 1935, p. 4. A Ottobre dello stesso anno, sul quotidiano «La Stampa», corredato da un fotogramma del film, tale M. G. parla di una lavorazione «quasi giunta al termine», e precisa che si tratta di novanta minuti di film e che il colore sarà realizzato mediante il sistema Catalucci. L'autore piega inoltre che il film sarebbe stato un «preludio» alla produzione di tanti altri cortometraggi a colori con protagonista Pinocchio: M. G., *Dietro lo schermo – Nuove avventure di Pinocchio*, «La Stampa», a. XIV, 29 Ottobre 1935, p. 3. Infine, viene data notizia della nascita della Società De Vecchi, come apripista di una serie di lungometraggi d'animazione da distribuire in tutto il mondo: ANONIMO, *S.A. Luigi De Vecchi*, «Cinegiornale», a. III, n. 5, 1-15 maggio 1936, p. 11.

²⁹⁵ Cfr: O. SILVESTRINI, *Il colore nel cinema di animazione italiano. Estetica e tecnica*, in S. BERNARDI (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica e estetica*, Roma, Carocci, 2006, pp. 140-160; F. PIEROTTI, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa 2016, p. 44 note.

²⁹⁶ Per quanto riguarda l'influenza che la rivista satirica «Marc'Aurelio» ebbe su il cinema italiano, si veda: A. OLIVIERI, *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986; su Attalo e altri disegnatori satirici: L. ANTONELLI (a cura di), *Attalo. Gioacchino Colizzi*, Roma, Napoleone, 2016.

²⁹⁷ Mameli Barbara, in un'intervista posteriore concessa a Mario Verger, ricorda che la lavorazione del film fu piuttosto travagliata, già in fase di pre-produzione, a partire da una sceneggiatura inesistente e da condizioni di lavoro dilettantesche: «Ad esempio, i registri per sovrapporre i fogli erano costituiti da due semplici pezzi di legno. Non vi erano attrezzature ed i disegni venivano ripresi uno per uno con una comune macchina fotografica, in modo molto impreciso. Non lo vidi mai completato. Ogni tanto portavamo qualche minuto in pellicola, ma poiché ballava tutto ho rinunciato a vederlo. Ad un certo punto, dopo un anno di lavoro, il film fu interrotto per mancanza di finanziamenti», in M. VERGER, *Il Pinocchio incompiuto*, in «Note di tecnica cinematografica», n. 3, ATIC, Roma, luglio-settembre 2001, pp. 34-35.

dell'illustrazione satirica in questo caso. Dell'ambizioso progetto, resta l'imponente campagna promozionale intrapresa dalla CAIR e da De Vecchi, comprensiva di articoli di approfondimento e pagine pubblicitarie sulla stampa cinematografica. Inoltre restano numerosi disegni che illustrano le sequenze principali, a corredo delle testimonianze sui periodici che, oltre ad essere importanti per la memoria del progetto d'animazione fallito, risultano essenziali per tracciare una continuità con l'esperienza di pre-visualizzazione precedenti da parte di Mussino e Antamoro (sullo stesso soggetto di *Pinocchio*) analizzata nel capitolo precedente. Quindi, si tratta nuovamente di verificare una sperimentazione di *storyboarding* prototipica, fuori dagli schemi dei processi produttivi americani di quegli anni, ma rilevante per l'accostamento alla dimensione inedita del lungometraggio d'animazione a colori.

L'idea di un lungometraggio animato anteriore all'esperienza CAIR del 1935 è comunque stata dibattuta da molti studiosi²⁹⁸. Alcuni parlano di un primo tentativo di lungometraggio d'animazione italiano su *Pinocchio* prodotto dalla Caesar Film che avrebbe riunito gli illustratori del «Marc'Aurelio» sotto la guida di Umberto Spano²⁹⁹. Enrico Gianeri parla di un film molto diverso da quello tentato in seguito dalla CAIR un lungometraggio nel quale «solo pochi quadri avrebbero dovuto essere a colori» e nel quale «i disegnatori si sforzavano di differenziarsi graficamente dal famoso cliché di Attilio (Mussino)»³⁰⁰. Allo stato attuale dell'arte, la maggior parte delle interpretazioni considerano il progetto della Caesar Film destinato a essere interpretato fin dall'inizio da attori in carne ed ossa³⁰¹.

²⁹⁸ Durante lo spoglio dei materiali e dei periodici d'epoca, non è stato possibile recuperare tracce del tentativo precedente di un lungometraggio animato anteriore a quello della CAIR. I diritti per la riproduzione cinematografica vennero ceduti da Enrico Bemporad all'Enac e da questa alla Caesar Film il 3 maggio 1929 per un periodo che andava da quella data al 31 dicembre 1940. Maria Jole Minicucci parla di una lettera della Bemporad recapitata all'ufficio romano della Metro Goldwin Mayer del 26 gennaio del 1933 nella quale si dice che la Caesar non poteva più dar atto al suo progetto cinematografico riguardante *Pinocchio*. Cfr. MINICUCCI, *Pinocchio spettacolo*, cit., pp. 148.

²⁹⁹ Cfr. E. GIANERI, *Storia del cartone animato*, Milano, Omnia Editrice, 1960, pp. 183-189. Anche Paola Pallottino parla di una scenografia («Il Paese dei balocchi») firmata da Mario Pompei per un *Pinocchio* animato del 1931. Cfr. P. PALLOTTINO (a cura di), *Mario Pompei scenografo, illustratore e cartellonista 1903-1958*, Milano, Electa, 1993.

³⁰⁰ GIANERI, *Storia del cartone animato*, cit., p. 183.

³⁰¹ La Caesar di Barattolo predispose per *Pinocchio* un concorso con la rivista «Kines», destinato ad identificare gli attori protagonisti. «Le notizie sono ovviamente confermate dalle pagine di «Kines», dove il concorso, che è annunciato sul n. 28 del giugno 1931, si dichiara definitivamente chiuso (con l'invio del plico con i dati dei concorrenti alla ditta) sul n. 42 del 18 ottobre 1931. E' ben notare però che, sia negli articoli di «Kines» dedicati in questo periodo al proprio concorso, sia in altri negli stessi numeri o in quelli precedenti comparsi non esiste riferimento alcuno ai film che gli attori così scelti andrebbero ad interpretare, né al programma stesso della casa di produzione». MAZZEI, *L'italiano di legno*, cit., p. 134.

D'altra parte la situazione dell'animazione italiana è ancora in ritardo rispetto a quella americana, e i film distribuiti sono quasi esclusivamente quelli di importazione³⁰². Mancano ancora le strutture produttive e organizzative che permettano una produzione regolare e continuativa di pellicole d'animazione. I modelli di riferimento sono in prevalenza quelli stranieri e non esistono i mestieri e le professioni legati specificatamente a questa area cinematografica. Si tratta di una constatazione che rivela la stretta dipendenza della produzione italiana d'animazione da altri campi artistici, ed è particolarmente interessante constatare che «la gran parte degli artisti attivi in Italia sono illustratori, pittori o disegnatori di fumetti “prestati” a questa forma d'arte, passati al cinema d'animazione senza una formazione specifica»³⁰³.

La mancanza di strutture di controllo adeguate, nel contesto di un'industria cinematografica di regime, ha permesso però una certa libertà di azione agli artisti concentrati nel campo dell'animazione. Le proposte degli animatori sono le più diverse e includono sperimentazioni nelle tecniche di *silouhettes*, dell'animazione a “passo uno”, dei pupazzi e agli stessi animati, in un contesto di genere tra i più vari: la produzione passa dai cortometraggi d'avanguardia, fino ad arrivare a quelli per scopo commerciale e di propaganda³⁰⁴. Solo dal 1935 il regime italiano contribuisce in parte a finanziare un progetto per una “scuola italiana” dell'animazione, con la fondazione del reparto intitolato alla «Cinematografia tecnica a passo uno» presso l'Istituto Luce, e «Passo Uno» presso la Incom (Industria Corto Metraggi)³⁰⁵. Nell'ambito delle organizzazioni giovanili del regime (Guf) vengono avviate delle sperimentazioni, da

³⁰² Per uno sguardo complessivo ai film d'animazione di questo periodo, si veda: O. SILVESTRINI, *Il cinema di animazione italiano di epoca fascista*, in A. FACCIOLI (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 140-148.

³⁰³ Ivi, p. 140.

³⁰⁴ Tra i pochi studi italiani in questo settore, sono da ricordare quelli pionieristici: G. RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974; G. BENDAZZI, *Cartoons. Cento anni di cinema d'animazione*, Venezia, Marsilio, 1988. Tra i saggi che riassumono la storia italiana del cinema d'animazione: E. COMUZIO, *Piccola storia del disegno animato italiano*, «Cineforum», n. 53, marzo 1966, pp. 223-235; P. ZANOTTO, F. ZANGRANDO, *L'Italia di cartone*, Padova, Liviana, 1973; L. RAFFAELLI, *Allegro non troppo. Breve storia dell'animazione in Italia*, in B. DI MARINO (a cura di), *Animania. 100 anni di esperimenti nel cinema di animazione*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 73-80. Tra i contributi più recenti: M. VERGER, *Cartoni d'Italia. Un secolo di cinema d'animazione Italiana*, con prefazione di Bruno Bozzetto, Cinemino 2008 e Rapporto Confidenziale 2011: <http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=10357> (data consultazione: 9 maggio 2017); R. SCRIMITORE, *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*, Latina, Tunuè, 2013.

³⁰⁵ La notizia di una sezione dedicata all'animazione italiana riceve un'eco anche sulla stampa nazionale: F. SACCHI, *Corriere di cinelandia: nei laboratori del “cartone animato italiano”*, «Corriere della Sera», a. XIV, 7 dicembre 1935.

parte di giovani appassionati, finalizzate alla produzione di opere animate a passo ridotto³⁰⁶.

In una fotografia d'epoca, che appare nel novembre del 1935 sulla rivista «L'Eco del Cinema»³⁰⁷, vediamo quattro disegnatori (Verdini, Barbara, Ranelli e Bacchini figlio, da sinistra verso destra, secondo la didascalia) al lavoro su alcune tavole (fig. 67). Sulle pareti della stanza sono presenti le gigantografie di alcuni personaggi principali dell'opera di Collodi: Mangiafuoco, il Pescatore Verde, il Carabiniere, Pinocchio, Geppetto e il Grillo Parlante. Sono le rappresentazioni illustrate rese famose dalla matita di Mussino per l'edizione del 1911 delle *Avventure di Pinocchio*. Nell'articolo è presente anche un'intervista a Romolo Bacchini, comprensiva di ritratto fotografico, dove è confermata la messa in produzione della pellicola. Vengono smentite categoricamente dall'intervistato le speculazioni su un interessamento da parte di Walt Disney e l'esistenza, mai dimostrata, di una versione giapponese³⁰⁸, e si ribadisce che «dalla casa editrice Bemporad, proprietaria assoluta con e per gli eredi del Collodi, di Pinocchio, Luigi De Vecchi, che tu [Bassoli] conosci bene per quel dinamico e intraprendente cinematografista, acquistò tutti i diritti del libro per qualunque edizione o riduzione cinematografica in tutto il mondo»³⁰⁹. La continuità con il canone visuale dell'edizione Bemporad, poi rielaborate nelle sequenze della pellicola diretta da Antamoro, sono ben evidenti nella fotografia promozionale con gli illustratori al lavoro. Il modello iconografico, durante la lavorazione della versione animata, è ancora una volta influenzato dal canone di Mussino che, da oltre venti anni, resta il paradigma visuale dominante intorno alla costruzione del mondo di Pinocchio. Le illustrazioni che abbiamo rivelato come lo storyboard prototipico della versione in *live-action* di

³⁰⁶ Ad esempio i film di animazione dei fratelli Cerchio presso il Cineguf di Torino, vicenda testimoniata in: F. CERCHIO, *Disegni animati in formato ridotto*, «Cinema», a. I, n. 6, 25 settembre 1936, pp. 237-238. Per uno sguardo generale alle attività del Guf, si veda: BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 69-87.

³⁰⁷ La fotografia accompagna l'articolo: C. BASSOLI, *Mentre si gira "Pinocchio"*, «L'Eco del cinema», n. 144, novembre 1935, pp. 9-10.

³⁰⁸ All'inizio degli anni Trenta, appaiono notizie insistenti sul progetto di adattamento del libro di Collodi da parte di Noburo Ofuji, ma a tutt'oggi non sono riscontrabili prove su questo lavoro, né tantomeno documenti che ne attestino l'esistenza. Per una indagine sull'esistenza del *Pinocchio* animato giapponese, si veda: A. MONTOSI, *Pinocchio di Noburo Ofuji - Sulle tracce di un film perduto*, <https://alemontosi.blogspot.it/2014/05/pinocchio-di-noburo-ofuji-sulle-tracce.html> (data consultazione: 17 maggio 2017).

³⁰⁹ R. BACCHINI, intervista presente in: BASSOLI, *Mentre si gira "Pinocchio"*, cit., p. 9.

Antamoro, sono di nuovo parte integrante della visualizzazione del nuovo lavoro di animazione di Bacchini e i disegnatori Barbara, Verdini e Attalo.



Fig. 67. Gli animatori di *Le avventure di Pinocchio* al lavoro negli studi CAIR nel 1935.

La produzione CAIR e la distribuzione società De Vecchi, fin dalle fasi iniziali della lavorazione, prevede una serie di articoli su periodici e quotidiani che annunciano l'avvento della inusuale produzione animata a colori. A questo scopo, la produzione fornisce numerosi disegni di lavorazione alla stampa come anticipazione in previsione della mai avvenuta uscita nelle sale. La divulgazione del materiale preparatorio per il film animato si caratterizza da una diffusione ampia dei disegni usati durante la lavorazione, invece di una concentrazione su poche immagini esemplari. La conseguenza è la proliferazione in grandi quantità del materiale illustrativo, che testimonia un'ampia trattazione degli episodi narrati nel libro da parte degli animatori. Inoltre la quantità esautiva dei disegni preparatori negli articoli che promuovono il film, permette di ipotizzare che il film, prima di essere definitivamente sospeso, abbia

raggiunto una fase avanzata di completamento³¹⁰. I documenti di pre-visualizzazione per il film si mascherano da oggetto promozionale e vengono divulgati nei principali quotidiani e nelle riviste fotografiche che accompagnano le notizie sulla realizzazione del lungometraggio d'animazione.

Due immagini sono pubblicate nell'intervista a Bacchini presente su «Eco del Cinema». I disegni illustrano due situazioni della sequenza della creazione di Pinocchio, già analizzata nel capitolo dedicato al Pinocchio di Mussino e Antamoro: Geppetto che pialla e scalpella il ceppo di legno e il finale della sequenza dove il falegname si confronta con la sua creazione. L'influenza delle illustrazioni di Mussino è ben evidente, soprattutto nella trattazione dei dettagli delle azioni e degli sfondi d'ambiente. La scenografia del film - curata da Attalo secondo le informazioni ricavabili dall'articolo - viene ricreata in continuità rispetto alla definizione degli ambienti tratteggiati da Mussino nelle sue illustrazioni. È importante sottolineare il loro carattere cinematografico, all'interno del contesto del dispositivo filmico. L'inquadratura è riportata, attraverso la delimitazione attuata dai margini della cornice che riflette le dimensioni del *frame*. Infatti, i disegni riportati sono già inseriti nelle inquadrature cinematografiche, caratterizzate dagli sfondi d'ambiente replicabili per altri disegni contigui, un procedimento tipico della tecnica d'animazione, che riflette anche l'illusione di profondità delle immagini in movimento. Vedremo, in seguito, come tutti gli altri esempi riportati sulla stampa periodica prevedano la stessa impostazione del *frame*, che permette di desumere il processo di visione attivato dal dispositivo filmico. I due disegni riportati dall'articolo sono perciò il risultato del processo di pre-visualizzazione per il film d'animazione attivato, in maniera analoga allo storyboard prototipico del film di Antamoro, dall'uso delle illustrazioni dell'edizione di *Pinocchio* del 1911 (fig. 68)

³¹⁰ In un saggio sull'animazione scritto in francese da Giuseppe Lo Duca, Mameli Barbara parla di 150.000 disegni completati: Joseph-Marie Lo Duca, *Le dessin animé - Histoire, esthétique, technique*, Prisma Editions, Paris 1948, p. 6.

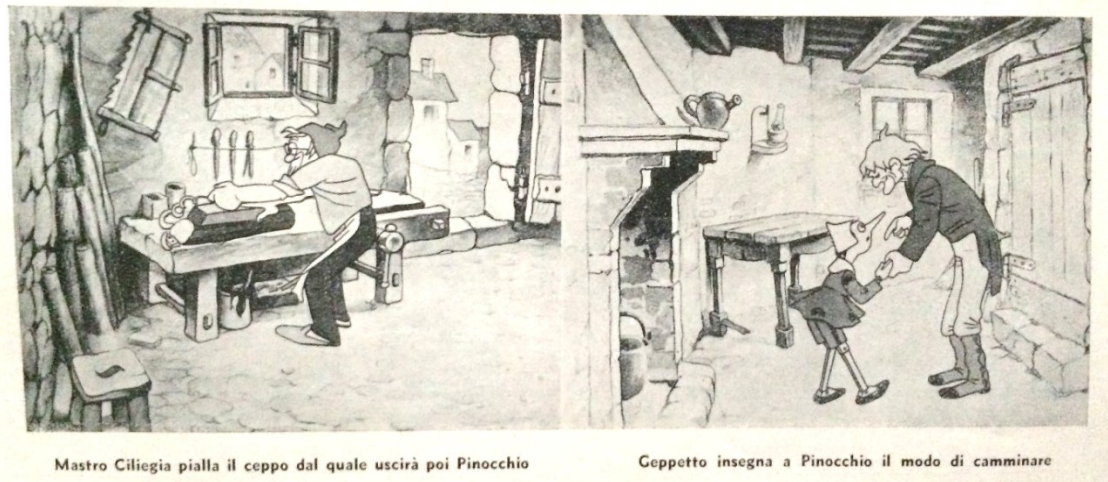


Fig. 68. In alto, disegni della lavorazione del Pinocchio della CAIR, tratti da «Eco del cinema», n. 144, novembre 1935, p. 9. In basso, Illustrazioni di Mussino per *Le avventure di Pinocchio*. Archivio Storico Giunti, Firenze.

L'individuazione del parallelo tra le immagini del film d'animazione e quelle del *Pinocchio* precedente, dimostra il valore e la funzione di visualizzazione dei disegni realizzati per l'edizione Bemporad del 1911. Lo storyboard prototipico del *Pinocchio* mussiniano è sicuramente il modello per la rappresentazione dei due protagonisti, nella scelta di replicare gli abiti di Geppetto e nell'adozione della sagoma di un Pinocchio piccolo e agile, come è dimostrato dalla presenza dei bozzetti preparatori dei personaggi principali realizzati da Barbara (fig. 69), riportati nella notizia dell'inizio della lavorazione su «La Stampa».

L'articolo sottolinea che il cartone animato è in lavorazione da soli venti giorni³¹¹, in una fase del processo cinematografico che si può presumere ancora di pre-produzione, probabilmente quando il processo di visualizzazione, quindi la definizione dei personaggi, è ancora in corso. Secondo l'autore dell'articolo, negli stabilimenti della CAIR, «una mezza dozzina di disegnatori intenti a ritoccare sui fogli di celluloidi i disegni sono al lavoro. Alle pareti grandi disegni di Pinocchio, di mastro Geppetto e mastro Ciliegia, del terribile gendarme e della dolce Fata»³¹². Si tratta di una descrizione accurata delle gigantografie delle illustrazioni di Mussino presenti nella fotografia inserita nell'intervista con Bacchini.



Fig. 69. “Sagome” di Barbara, in Gastone Bosio, *Pinocchio sullo schermo*. «La Stampa», 12 Febbraio 1935

L'autore dell'articolo conferma la paternità dell'opera a Romolo Bacchini e al figlio Carlo, dei quali cita anche due film a cartoni animati conclusi (*Dalla terra alla luna* e *La morte ubriaca*, all'epoca non ancora usciti in Italia ma distribuiti all'estero dove, secondo il giornalista, avrebbero avuto successo). Viene indicato un possibile coinvolgimento del Maestro Umberto Giordano per le musiche, oltre a presentare gli

³¹¹ G. BOSIO, *Pinocchio sullo schermo*, «La Stampa», 12 Febbraio 1935, p. 6.

³¹² *Ibidem*.

illustratori e disegnatori del «Marc'Aurelio», che dovranno imbarcarsi in un'impresa non facile: «il lavoro è immenso. Bisognerà fare circa 110.000 disegni. Calcolando una media di 300 disegni al giorno, occorrerà al minimo un anno. E infatti, tra sincronizzazione e montaggio si prevede che *Pinocchio* sarà pronto per la programmazione in tutto il mondo verso l'autunno 1936»³¹³. Una previsione estremamente ottimistica, che sarà smentita successivamente dal fallimento del progetto.

Il 18 Luglio del 1936, il quotidiano «La Stampa», sempre in prima linea nel seguire le vicende del lungometraggio d'animazione, annuncia ufficialmente la presentazione del film a Buenos Aires, in occasione della nascita di una società (la Latina Film) che si occuperebbe della promozione dei film italiani all'estero³¹⁴. Non risultano tuttavia uscite ufficiali della pellicola d'animazione durante l'anno, né durante i successivi. Non esistono nemmeno conferme ufficiali che dimostrano che il lungometraggio risulti effettivamente terminato. Intanto, dall'altra parte dell'oceano, Walt Disney ha cominciato a interessarsi a Pinocchio già nel 1934, assicurandosi l'esclusiva nel suolo americano presso la Motion Picture Producers and Distributors of America. In seguito, nel 1935 gli studios annunciano questo progetto alla stampa³¹⁵, ricevendo un eco piuttosto importante dagli organi di informazione. Il passo successivo risulta quindi lavorare, durante il corso del 1936, all'acquisizione dei diritti del libro, ancora in mano alla CAIR. L'anno successivo, dunque, con il definitivo fallimento del progetto italiano, Disney inizia a lavorare alla propria versione cinematografica³¹⁶. La stampa dà ampio risalto al progresso di lavorazione, di pari passo alla perdita di interesse nei confronti della pellicola italiana³¹⁷.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ «La Latina Film ha stretto contatto con la U.N.P.P., l'organismo sorto a Roma alle dipendenze della Direzione generale della cinematografia, per l'esclusività nel Sud-America di tutta la produzione italiana. Saranno così rappresentate, tra le altre, le seguenti pellicole: Scarpe al sole, Le avventure di Pinocchio, Lorenzo De' Medici, Ginevra degli Almieri, Ballerine, Re Burlone, L'Africano», in ANONIMO, *Pellicole italiane nel Sud-America*, «La Stampa», a. XIV, 8 Luglio 1936.

³¹⁵ M. G., *Dietro lo schermo – Propositi di Disney*, «La Stampa», a. XIII, 23 Luglio 1935, p. 3.

³¹⁶ Per una panoramica sulla storia produttiva del *Pinocchio* disneyano, si veda: J.B. KAUFMAN, *Pinocchio. The Making of the Disney Epic*, San Francisco, The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.

³¹⁷ «La Stampa» che aveva seguito con grande entusiasmo la lavorazione del film, non ne fa menzione per tutto l'anno 1937 mentre dal 1938 comincia a parlare con entusiasmo del progetto di Walt Disney, che nel frattempo si sarà assicurato i diritti sull'opera. M. G., *Dietro lo schermo – Disney sta lavorando a "Pinocchio"*, «La Stampa», a. XVI, 31 Maggio 1938, p. 3; M. G., *Dietro lo schermo – Il nuovo film di Disney*, «La Stampa», a. XVI, 12 Luglio 1938, p. 3.



Fig. 70. Emilio Ceretti, *Storia e preistoria di Pinocchio*, «Cinema», 25 gennaio 1940, p. 51.

Il progetto di un film tratto da *Pinocchio* italiano attraversa tutti gli anni Trenta, fino a concludersi con l'acquisizione dei diritti da parte di Walt Disney e l'uscita del film animato del 1940. In un articolo apparso su «Cinema», quando è imminente l'uscita in tutto il mondo del *Pinocchio* disneyano³¹⁸, l'autore, Emilio Ceretti, sfrutta l'occasione della distribuzione del lungometraggio animato per fare il punto dei rapporti intermediari tra il libro di Collodi e le sue trasposizioni filmiche (fig. 70). L'incipit è obbligatoriamente legato al primo tentativo della Cines nel 1911, con la pellicola diretta da Antamoro e interpretata da Polidor, della cui rivelanza abbiamo parlato nel capitolo precedente. Ceretti però non entra nei particolari della produzione, adducendo come

³¹⁸ E. CERETTI, *Storia e preistoria di Pinocchio*, in «Cinema», a. V, n. 86, 25 gennaio 1940, pp. 50-52. In realtà, in Italia il film non uscirà fino all'immediato dopoguerra, il 5 novembre 1947. Nonostante il ritardo della distribuzione, la promozione dell'immagine del Pinocchio disneyano, avrà un'eccezionale diffusione, dimostrata anche da un filmato dell'istituto Luce del 1942, dove Il Pinocchio dalla fisionomia tirolese appare tra il museo della didattica di Firenze, alle pareti della stanza dove alcuni studenti si avvicinano ad alcuni pupazzi raffiguranti il burattino. Giornale Luce C0211, *Firenze - Come funziona il Centro Didattico Nazionale*, 5 gennaio 1942, Istituto Luce Cinecittà.

causa l'impossibilità di valutarla per la perdita della pellicola, dopo un periodo breve ma molto fortunato durante il quale è stata proiettata nei cinema di tutta Italia.

Il metro della perdita di importanza del *Pinocchio* animato successivo della CAIR, si riflette in questo tardo articolo, dove al tentativo fallimentare viene dedicato qualche sporadico e vago accenno:

Dopo il Pinocchio preistorico della Cines, per lunghi anni il bellissimo libro è stato dimenticato dal cinematografo, lasciato a dormire nella libreria. Il secondo tentativo italiano per dare forma cinematografica al simpatico burattino è stato fatto pochi anni fa da alcuni umoristi del *Marc'Aurelio*, ma anche di questo esperimento non abbiamo notizie precise, né conosciamole ragioni per cui la pellicola non è stata mai presentata al pubblico.³¹⁹

Il lungometraggio animato della CAIR risulta definitivamente scomparso dalle riviste cinematografiche. Dal punto di vista dei riferimenti, viene indicato genericamente come il *Pinocchio* del «Marc'Aurelio», senza specificare tuttavia le maestranze e i responsabili coinvolti nel progetto. Inoltre, dal punto di vista iconografico, non appaiono più i “fotogrammi disegnati”, che finora avevano accompagnato i testi degli articoli. I materiali disegnati, dalla funzione di promozione per l'evento mai realizzatosi, scompaiono con le notizie sulla lavorazione dello stesso. Infatti, tra i documenti fotografici che accompagnano l'articolo, primeggia la nuova immagine del burattino, quella elaborata dalla Disney, messa a confronto con quella di Mussino principale referente iconografico fino ad allora (fig. 71). La nuova fisionomia del personaggio di Collodi risulta stravolta e, secondo l'autore dell'articolo, destinata al successo, nonostante il palese tradimento della tradizione:

Il *Pinocchio* di Walt Disney correrà allegramente per il mondo, ridarà fama e splendore alla impareggiabile storia inventata, quasi per scherzo, da Collodi; ma certo in Italia la proiezione del film darà luogo a parecchie discussioni. Per esempio, una cosa che gli spettatori non sapranno perdonare al Pinocchio di Disney è l'eccessiva discrezione del naso. [...] Un nasetto all'insù, che non è quello di Pinocchio, ma potrebbe essere quello di Cucciolo o anche di Mirna Loy. [...]. Ma nel racconto di Collodi e nei disegni di Attilio Mussino che lo hanno fissato nel nostro ricordo, Pinocchio aveva il naso lungo anche

³¹⁹ CERETTI, *Storia e preistoria di Pinocchio*, cit., p. 50.

quando non diceva le bugie; e gli italiani, per lunga tradizione, si sono abituati a vedere sulla faccia del burattino quel divertente peduncolo.³²⁰

Aldilà della puntualizzazione mirata a criticare le dimensioni del naso, attraverso l'apporto filologico dei precedenti illustri nell'immaginario del burattino, la questione sollevata da Ceretti acquista un valore decisivo sul piano culturale. Si tratta di un cambiamento epocale nell'immaginario di *Pinocchio*.

Dai due « Pinocchi » italiani, della « Cines » e del *Marc' Aurelio*, si passa senz'altro al film realizzato ultimamente da Walt Disney, al grande « cartone » a colori che, a quanto ci viene comunicato, sta per essere presentato in America.

Il Pinocchio di Walt Disney è un Pinocchio glorioso, certo un poco dissimile da quello che è stato il semplice e ingenuo Pinocchio della nostra infanzia, ma indubbiamente non privo di attrattive. Disney ha affrontato la nuova fatica con mezzi imponenti, assistito dalla sua proverbiale organizzazione. Alla fattura del film, che è risultato di una lunghezza press'a poco uguale a quella di *BIANCANEVE*, ma che è costato esattamente il doppio (due milioni e mezzo di dollari, cioè circa cinquanta milioni di lire), hanno collaborato 1200 persone per un periodo di quasi due anni. Poderose difficoltà sono state superate, sforzi inauditi compiuti, progressi sensibili raggiunti anche nell'ambito propriamente tecnico di queste speciali produzioni.

Con grande sfoggio di indiscrezioni e fervore di particolari, ci giungono dall'America informazioni sulla lavorazione del film, le solite grandi epopee di cui sono cantori e celebratori gli addetti agli uffici di propa-

PINOCCHIO
L'eroe dei piccoli



CINEMATOGRAFIA
della Spettabile Casa "Cines",
di Roma



'Come t'hanno ridotto!' pensa il vero Pinocchio di fronte al surrogato americano

Fig. 71. Emilio Ceretti, *Storia e preistoria di Pinocchio*, «Cinema», 25 gennaio 1940.

Il modello iconografico di Mussino, decisivo sul piano della pre-visualizzazione come prototipo dello storyboard - come dimostrato in precedenza - è destinato a esaurirsi nella nuova concezione visuale apportata dalla Disney. Infatti, dal 1940 in avanti, la nuova immagine di Pinocchio destinata a imporsi in tutto il mondo è quella immaginata oltre oceano, secondo l'autore, molto più simile nei tratti a un nano protagonista del precedente lungometraggio d'animazione (*Biancaneve e i sette nani*, 1937), che alla tradizione illustrativa italiana. La moderna immagine del burattino, esemplare dello stile del modo di produzione Disney, si inserisce nella lunga serie di successi iniziata negli anni Trenta. La nuova iconografia soppianderà le precedenti, per fortuna e riconoscibilità a livello mondiale, trasformando il film Disney in un successo che attesta ulteriormente

³²⁰ Ivi, pp. 51-52.

il fallimento dei precedenti tentativi animati italiani, soprattutto nella capacità di offrire un modello visuale universale a una fiaba altrettanto popolare.

4.2. I flani pubblicitari: contenitori della pre-visualizzazione

La programmazione sulle riviste prevede la pianificazione di una serie di articoli sulla progressione della lavorazione, ma il vero obiettivo è far scoprire al pubblico, poco alla volta, il carattere visuale del film attraverso il materiale preparatorio. I disegni sono l'oggetto che veicolano la comunicazione tra la produzione e il pubblico, tramite la riproduzione fotografica sui rotocalchi cinematografici. La funzione principale di questi disegni cambia nel passaggio dallo status di documento di lavorazione a quello di promozione visuale. Come in questo caso, i "fotogrammi disegnati" vengono inglobati nell'articolo, ma non prevedono commenti che entrano nel merito della descrizione dell'immagine.

I disegni vengono offerti ai lettori come anticipazione del *concept* globale e visuale della pellicola di animazione, in modo che gli spettatori futuri possano familiarizzare con le immagini create dal gruppo di illustratori della CAIR. La scelta di rivelare l'aspetto visivo del film attraverso disegni scelti tra le sequenze più rappresentative vede l'attuazione su due tipologie di pubblicazioni su riviste: gli articoli che, come abbiamo visto, anticipano l'uscita del film, e le locandine pubblicitarie che, all'interno della grafica tipografica, ospitano lo spazio per quadri tratti dalla pellicola.

Il caso del film d'animazione su Pinocchio da parte della produzione CAIR è emblematico per analizzare il fenomeno dei flani pubblicitari illustrati con i disegni di preparazione. La produzione mette in campo un'imponente campagna a mezzo stampa per promuovere il film. Le vendite internazionali, rivelatesi un successo con distribuzioni in tutto il mondo³²¹, sono gestite dalla Società Anonima De Vecchi. Già alla fine del 1935, sulle riviste di cinema dell'epoca, compaiono fotogrammi all'interno degli annunci degli inserti pubblicitari dedicati al film. Naturalmente le forze promozionali prodotte non sono la risultante del completamento effettivo del film,

³²¹ La Società De Vecchi punta su *Pinocchio*, come apripista di una serie di lungometraggi d'animazione da distribuire in tutto il mondo: ANONIMO, S.A. *Luigi De Vecchi*, «Cinegiornale», a. III, n. 5, 1-15 maggio 1936, p. 11.

sebbene le anticipazioni annuncino l'imminente distribuzione. Anzi sappiano del fallimento del progetto e della mancata realizzazione finale. Tuttavia il materiale pubblicato sulle riviste, ci fornisce sufficienti informazioni circa la fase di lavorazione avanzata del film e sulla elaborazione di disegni preparatori.

Una significativa parte della promozione, infatti, riguarda i flani pubblicitari inseriti nelle riviste che, in vista della possibile uscita nelle sale cinematografiche, iniziano ad apparire tra le pagine interne riservate agli annunci dei nuovi film. La strategia promozionale è la stessa adoperata per gli articoli di approfondimento: attraverso l'uso della tecnica rotativa e l'inserimento di fotogrammi di lavorazione, che anticipano lo stile visuale del film e permettono allo spettatore di familiarizzare con l'immagine dei personaggi presenti. Si tratta di un modello culturale influenzato dalla grafica del manifesto tipografico che, secondo Roberto Della Torre, condivide con l'inserzione elementi simili nella struttura e nel contenuto, «con la differenza che nel flano compare, in genere, una fotografia o un disegno che abbellisce l'inserito»³²².

Le riviste cinematografiche testimoniano il lavoro di pre-produzione del Pinocchio della CAIR con una pubblicazione costante e massiccia. La logica promozionale è fornire al lettore l'ennesimo fotogramma tratto dal film. Ogni annuncio presenta un'immagine inedita che, coerentemente con la strategia adottata finora, svela le nuove immagini del lungometraggio. C'è ancora da sottolineare come i disegni scelti per illustrare le pubblicità a episodi famigliari per il lettore, che può associare i disegni al celebre immaginario pinocchiesco

Un esempio di vignetta di pre-visualizzazione celata all'interno del materiale promozionale è l'uso della locandina dalla produzione CAIR (fig. 72), che combina immagini e testo, nella rivista «Eco del cinema»³²³. Lo spazio è quasi totalmente dedicato all'elenco testuale dei riferimenti di produzione, mentre alcune frasi di lancio spiccano in caratteri diversi: «Il film italianissimo della stagione 1935-1936» è lo strillo in alto a destra, mentre il “fotogramma disegnato” che accompagna il testo è scelto tra

³²² R. DELLA TORRE, *Il manifesto tipografico: struttura e funzioni*, in ID, E. MOSCONI, *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919-1939*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 35.

³²³ Sempre nello stesso mese appare uno spazio pubblicitario su «Intercine», n. 11, novembre 1935, p. 75, mentre qualche mese prima era apparsa una pubblicità a tutta pagina, con all'interno diversi bozzetti ritrattistici di Pinocchio, in «L'Eco del cinema», n. 141, agosto 1935, p. 70. Una riproduzione della pubblicità è riportata anche in A. ANTONINI, C. TOGNOLOTTI, *Burattini animati. Le avventure di Pinocchio nel cinema animato italiano*, «Cabiria. Studi di cinema», n. 177, maggio-agosto 2014, p. 21.

le immagini già riportate sui quotidiani nazionali, che vede il primo confronto tra Pinocchio e Geppetto. Una delle caratteristiche ricorrenti è l'insistenza sul carattere italiano della produzione animata, che si configura come un evento su scala nazionale. La promozione vede puntare la maggior parte dell'attrattiva sulla questione tecnica: «il macchinario per la colorazione del film è stato ideato e costruito da Ettore Catalucci. Per la realizzazione del film occorreranno circa 150.000 cartoni ed una spesa preventivata in oltre 1.000.000 di lire»³²⁴.

*Il film italia-
nissimo
della stagione
1935-1936*



"LE AVVENTURE DI PINOCCHIO"

ALCUNI CENNI SULLA REALIZZAZIONE:
STORIA DI UN BURATTINO DI LEGNO TRATTA
DALLA IMMORTALE OPERA DI CARLO COLLODI

CARTONE ANIMATO A COLORI A LUNGO METRAGGIO
CASA EDITRICE C. A. I. R. (Cartoni Animati Italiani Roma)

DIRETTORE TECNICO: Cav. ROMOLO BACCHINI — OPERATORE: CARLO BACCHINI
SCENOGRAFIA DI ATTALO — CAPI DISEGNATORI: VERDINI - BARBARA - RANALLI
MUSICA ORIGINALE DEL M^o Cav. R. BACCHINI — STABILIMENTO DI STAMPA:
SOC. AN. PERFECTA - ROMA — COLORAZIONE DEL FILM COL SISTEMA CATALUCCI
IL MACCHINARIO PER LA COLORAZIONE DEL FILM
È STATO IDEATO E COSTRUITO DA ETTORE CATALUCCI
PER LA REALIZZAZIONE DEL FILM OCCORRERANNO CIRCA 150.000
CARTONI ED UNA SPESA PREVENTIVATA IN OLTRE 1.000.000 DI LIRE

"LE AVVENTURE DI PINOCCHIO"

Per la sua completa e magnifica realizzazione in Cartone Animato a colori, questo film
segnerà la più fulgida data, un ardimento, un ricordo inconfondibile e indimenticabile

IL LIBRO PIÙ LETTO - IL FILM PIÙ ATTESO - IL SUCCESSO PIÙ CLAMOROSO

MONOPOLIO PER TUTTO IL MONDO: LUIGI DE VECCHI - VIA FRANCESCO CRISPI, 58 - ROMA - Tel. 44904

DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA

LAZIO e DIPENDENZE Roberto Fracassini Via dei Mille, 1 - ROMA	TOSCANA Luigi Zucolo Via dei Pecori, 4 - FIRENZE	EMILIA G. B. Sala Via Galliera, 93 - BOLOGNA
VENETO C. B. Sala Corsi del Popolo, 16 - PADOVA	LOMBARDIA Fratelli Ponzano Via Carlo Tenca, 10 - MILANO	LIGURIA Emilio Perani Piazza Pionnicello, 23 - GENOVA
MERIDIONALE D'ITALIA Soc. An. Astrea Film Via C. Battisti, 53 - NAPOLI	PIEMONTE Fratelli Ponzano Via Mario Giada, 19 - TORINO	SICILIA, Colonie e Protettorati Italiani Soc. An. Astrea Film Via S. Euplio, 32 - CATANIA

49

Fig. 72. Insetto pubblicitario, «Eco del cinema», novembre 1935

Una variante della stessa dinamica di interazione tra *concept art*, storyboard e materiale promozionale si può trovare in una pubblicità a tutta pagina su «Cineomnia»

³²⁴ Insetto pubblicitario, in «L'Eco del Cinema», n. 144, novembre 1935, p. 49.

(fig. 73). Ancora una volta il film è pubblicizzato come un progetto mai realizzato fino a quel momento in Italia. I toni si fanno più trionfali e, sulla colonna di destra si afferma che si tratta del «libro più letto, il film più atteso, il successo più clamoroso». La strategia è quindi improntata a creare l'attesa per un film già considerato un successo ancora prima di essere distribuito nelle sale. L'idea della campagna è quella di promuovere l'uscita come una sorta di rivoluzione per tutto il cinema d'animazione, e non solo: «per la sua completa e magnifica realizzazione in cartone animato a colori, questo film segnerà la più fulgida data un ardimento, un ricordo inconfondibili e indimenticabili»³²⁵.

Il film italianissimo della stagione 1935-1936

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

Alcuni anni sulla realizzazione storica di un burattino di legno tratta dalla immortale opera di CARLO COLLODI

CARTONE ANIMATO A COLORI A LUNGO METRAGGIO
Casa editrice C.A.I.R.
(Cartoni animati italiani Roma)

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO
per la sua completa e magnifica realizzazione in cartone animato a colori, questo film segnerà la più fulgida data, un ardimento, un ricordo inconfondibili e indimenticabili.

Monopolio per tutto il mondo:
LUIGI DE VECCHI
Via F. Crispi, 58
ROMA
Telef. 44-904



LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

CONCESSIONARIO PER TUTTO IL MONDO
L. DE VECCHI
ROMA

DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA:

Lazio e dipendenza: Roberto Fracassini - Via dei Mille, 1 - Roma	Toscana: Luigi Zuccolo - Via dei Pecori, 4 - Firenze	Emilia: Tirrenia Film - Via Galliera, 93 - Bologna
Veneto: Tirrenia Film - Corso del Popolo, 16 - Padova	Lombardia: F.lli Panzano - Via Carlo Tenca, 10 - Milano	Liguria: Emilio Pezani - Via XX Settembre, Cinema Teatro Cifeca - Genova
Italia Meridionale: S.A. Astrea Film - Via C. Battisti, 53 - Napoli	Piemonte: F.lli Panzano - Via Mario Clodia, 19 - Torino	Sicilia, Colonia e protettorati italiani: S.A. Astrea Film - Via S. Euplio, 32 - Catania

Direttore Tecnico:
Cav. Remolo Bacchini
Operatore: Carlo Bacchini
Sceneggiato di Attilio
Crispi disegnatori:
Vendini, Barbara, Ranalli
Musica originale del
Maestro Cav. R. Bacchini
Stabilimento di stampa:
S. A. Perfetto - Roma
Colorazione del
film col sistema Catalucci
Il macchinato per la colorazione del film è stato ideato e costruito da E. Catalucci
Per la realizzazione del film occorrono circa 150.000 cartoni con una spesa preventiva di oltre 1.000.000 di lire

◆

**Il libro più letto
il film più atteso
il successo
più clamoroso**

Fig. 73. Insetto pubblicitario, in «Cineomnia», 5 dicembre 1935.

L'illustrazione che accompagna l'insetto pubblicitario non presenta solamente l'immagine tratta dai disegni di lavorazione. In questa nuova versione vediamo lo stesso Pinocchio, dalle fattezze analoghe a quelle della pellicola, impegnato a mostrare al

³²⁵ Insetto pubblicitario, in «Cineomnia», n. 18, 5 dicembre 1935, p. 11.

lettore il fotogramma del film, opportunatamente “inquadrato” per l’occasione. Oltre a svelare una immagine inedita del disegno animato, la messa in cornice del *frame* aggiunge un ulteriore significato. Lo stesso disegno di preparazione viene offerto al pubblico come testimonianza del lavoro che sta dietro al lungometraggio animato. Si è ricordato come la promozione punti soprattutto sul processo di produzione innovativo del film, che si preannuncia originale specialmente per il proprio carattere unico e inedito nel campo della cinematografia d’animazione. Il personaggio di Collodi, con un atto meta-rappresentativo, regala un’altra prova della pre-visualizzazione in atto durante la realizzazione, e mostra come i documenti di lavorazione possano diventare utili ai fini della imminente distribuzione.

PRODUZIONE
SOCIETÀ ANONIMA
LUIGI DE VECCHI

O sole mio

Chitarra romana

Piscatore 'e Pusilleco

Napoli canta

Santa Lucia luntana

CANZONI SCENEGGIATE • CORTI METRAGGI MUSICALI

le avventure di pinocchio

IL PRIMO FILM ITALIANO
A CARTONI ANIMATI DI
LUNGO METRAGGIO A COLORI



Fig. 74. Insetto pubblicitario, «Lo Schermo», n. 3, marzo 1936, p. 7.

In un inserto pubblicitario su «Lo Schermo» si nota la perdita d’interesse della società De Vecchi dal film ancora lontano dall’essere completato (fig. 74). La parte testuale perde completamente i riferimenti tecnici al film, in favore di un elenco delle altre produzioni distribuite da De Vecchi, di genere musicale quali “canzoni sceneggiate

e “cortometraggi musicali”. Un segnale che anticipa il progressivo sganciamento del distributore dalle pellicole animate, e da *Pinocchio* in particolare. Nel corso dei mesi che intercorrono dall’annuncio del film d’animazione alla sua definitiva dismissione, scompaiono anche i fotogrammi con i disegni di lavorazione dall’orizzonte promozionale. È in pieno svolgimento lo smarcamento della società distributrice dal progetto messo in piedi dalla CAIR, che vede allontanarsi la possibilità di un’uscita nel corso dell’anno 1936 e dei successivi.

4.3. Animazione e storyboard: la promozione di un linguaggio

Un'altra modalità dell'utilizzo pubblicitario dell'animazione consiste nella diffusione di articoli sull'animazione che presentano i processi di *storyboarding*. Le riviste cinematografiche degli anni Trenta focalizzano l'attenzione sull'animazione in una serie costante di articoli. L'approccio dei giornalisti del periodo è quello di analizzare le forme dell'animazione attraverso le tecniche di osservazione del pre-cinema. Nonostante la penuria di informazioni e notizie sul *Pinocchio* della CAIR, le riviste conservano l'abitudine di usare i disegni della pellicola in funzione didattica.

Tra i periodici che si dedicano alla divulgazione dell'animazione sono da annoverare le riviste cinematografiche dal taglio più tecnico. In un articolo, senza firma, apparso sulle pagine centrali di «Intercine»³²⁶, ci si concentra sulla presunta lunghezza da primato per un film d'animazione a colori (2.200 metri) e sull'apporto tecnico dei realizzatori. Per quanto riguarda l'ispirazione della pellicola, secondo l'autore, si constata un ritorno all'origine degli spettacoli con i burattini e l'aderenza alla vita reale. Al contrario, approcciando il tema tecnico dell'animazione, il giornalista anonimo non rifugge l'obbligato accostamento a Walt Disney di cui riconosce la modernità come modello per l'attuale pellicola su *Pinocchio*, almeno per la parte tecnica. Da questo punto di vista il modello sarebbe Emile Reynaud, inventore del prassinoscopio:

Il creatore delle prime pellicole disegnate proiettate nell'Esposizione di Parigi del 1888, vide nella cinefotografie la morte di quella che egli considerava «la sua arte». Ma, senza

³²⁶ ANONIMO, *Un esperimento italiano*, in «Intercine», n. 12, dicembre 1935, pp. 16-17.

l'ammirabile invenzione di Louis Lumière, che non cercava l'arte ma il documento, e senza i suoi sviluppi tecnici, l'arte di Emile Reynaud non conoscerebbe la via trionfale raggiunta dalle deliziose *Silly Symphonies* di Walt Disney.³²⁷

Il riferimento al pre-cinema riafferma la potenziale filiazione tecnologiche dalle tecniche di osservazione sviluppate nel corso dell'Ottocento, che abbiamo visto nei capitoli precedenti, essere un punto di riferimento culturale e decisivo per le tecniche di pre-visualizzazione, in particolare per lo *storyboarding*. I disegni preparatori, totalmente inediti, che corredano l'articolo, oltre a fornire nuove anticipazioni, illustrano i concetti espressi dall'autore del pezzo sul ritorno all'origine dello spettacolo per burattini. Si tratta delle sequenze che illustrano - secondo l'ordine di pubblicazione - Pinocchio, Geppetto e la balena (o il pescecane), il burattino sul calesse che porta al Paese dei Balocchi (fig. 75). Sono immagini tratte dagli episodi più iconici de fumetto, che rimandano direttamente a quella spettacolarità derivante dal teatro, delle immagini in movimento su supporti non fotografici (come le ombre o i disegni su supporto cartaceo) più legata alla tradizione pre-cinematografica, che al moderno dispositivo filmico.

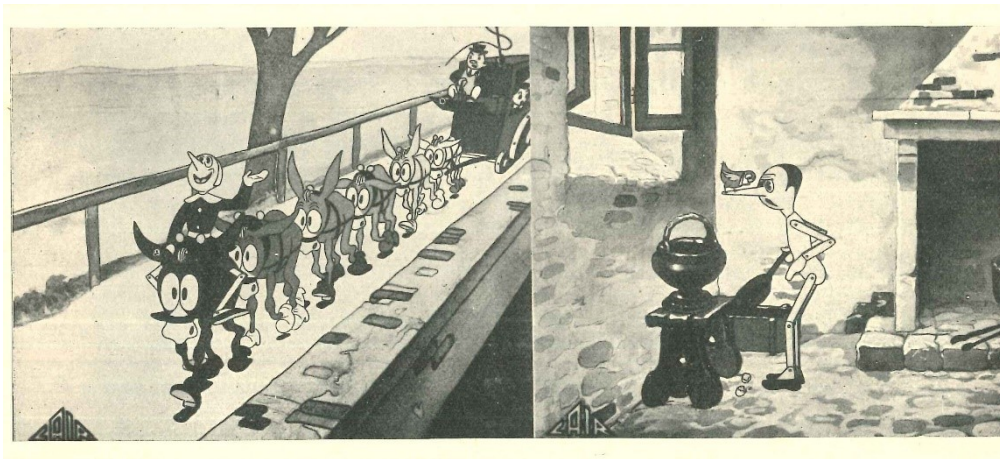


Fig. 75. *Un esperimento italiano*, «Intercine», dicembre 1935.

A differenza dei disegni degli articoli precedenti che attestavano le fasi iniziali della produzione, qui vengono mostrati immagini della lavorazione successiva. A fine dicembre del 1935, il film sembra, almeno da come si può dedurre da queste immagini,

³²⁷ Ivi, p. 17

in fase avanzata di lavorazione, testimoniata anche dalla definizione del logo CAIR, che appare come il marchio di produzione, alla sinistra in basso del “fotogramma disegnato”.

Appare su un'altra rivista, «Lo Schermo», legata a una divulgazione dal taglio più tecnico, un approfondimento sullo sviluppo del linguaggio d'animazione, a cura di Raffaello Patuelli³²⁸. Ancora una volta vengono introdotti disegni inediti tratti dall'imminente cartone animato su Pinocchio. Sono immagini che rimandano agli episodi chiave del burattino malato visitato dai dottori dalla fisionomia bestiale e antropomorfa, e a quello del processo allo stesso Pinocchio. Entrambi i quadri portano l'indicazione «da «Le avventure di Pinocchio» di Barbara e Verdini. C.A.I.R.», generando confusione sulla reale attribuzione della pellicola ai disegnatori, in luogo del titolare della regia, Romolo Bacchini (fig. 76).

Tuttavia, ad un'attenta analisi dell'articolo, i rimandi al film d'animazione della CAIR terminano con il riferimento agli estremi della produzione. Infatti i disegni sono usati come pretesto per un'analisi sul linguaggio della moderna animazione, influenzato dai precedenti fenomeni di “narrazione in continuità”, derivanti principalmente dal fumetto:

In un primo tempo i cartoni animati portarono sullo schermo gli eroi che riempiono delle loro gesta quotidiane a continuazione: le «strips», le strisce di vignette dell'ultima pagine dei giornali. Erano personaggi popolari amati da piccoli e da grandi, alcuni noti anche fra noi (facevano parte della famiglia di Fortunello, Ciccio, Arcibaldo e Petronilla, Mio Mao, ecc.) e il loro avvento al cinema fu accolto dal pubblico col più grande interesse.³²⁹

L'autore si sofferma sulle origini del linguaggio, sottolineando il preciso riferimento culturale e visuale del fumetto umoristico, capace di veicolare i personaggi, sopra citati, dalla carta allo schermo, mantenendo intatta la popolarità nel passaggio da un medium all'altro. Inoltre, Patuelli pone l'enfasi sulla possibilità di narrare storie in «continuazione», una capacità posseduta da entrambi i linguaggi, sia del cinema che del fumetto. Steven D. Katz ha definito questa capacità, *continuity style*³³⁰, in riferimento alle basi del linguaggio cinematografico, mentre Chris Pallant e Steven Price, hanno

³²⁸ R. PATUELLI, *Fantasie sullo schermo: da Fortunello ai Porcellini*, in «Lo Schermo», a. I, n. 5, dicembre 1935, pp. 31-32.

³²⁹ Ivi, p. 31.

³³⁰ KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 3.

proposto il termine *seriality*³³¹, in particolare per la tecnica di *storyboarding*. Si tratta di definizioni che si addicono alla sequenzialità della narrazione che trova le sue origini nelle forme d'arte popolari dell'Ottocento, dalle illustrazioni per i libri, ai fumetti, fino allo sviluppo della fotografia.

Infine, Patuelli segnala opportunamente un'ulteriore dipendenza del linguaggio animato che lo iscrive nella stessa linea culturale e popolare, legata al carattere d'evasione, di un altro filone spettacolare, il comico:

Nato dalle vignette umoristiche, sviluppato sulle fiabe di tutto il mondo, il cartone animato raccolse l'eredità del cinema comico morente. Il desiderio di evadere, di sbrigliare la fantasia in gesti che trascendono le possibilità fisiche del mondo che ci circonda, fu già espresso già nei primi film comici-clownistici italiani di Cri-Cri e Polidor, fatti di piatti ingoiati, di uomini che volano per un calcio, di movimenti rapidissimi e di marcie indietro.³³²

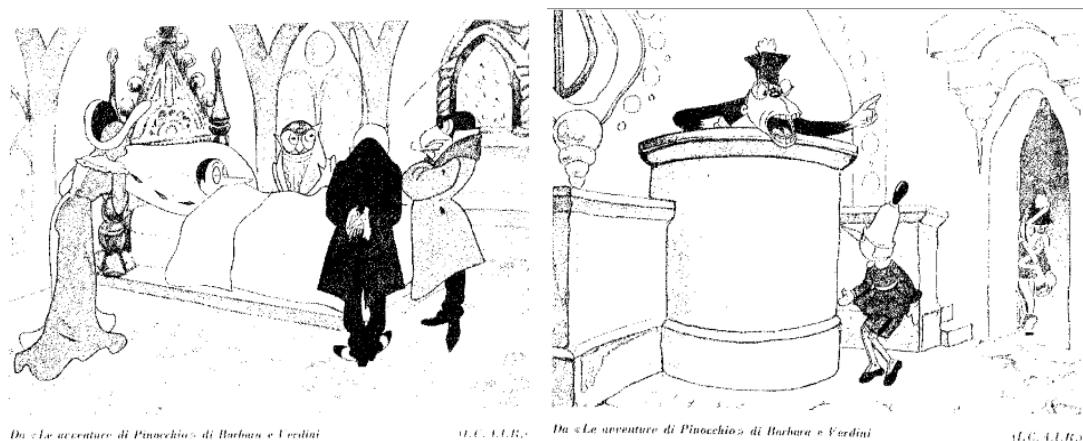


Fig. 76. Raffaello Patuelli, *Fantasia sullo schermo: da Fortunello ai Porcellini*, «Lo Schermo», dicembre 1935.

L'articolo di Patuelli, come ricordato, non cita mai esplicitamente la lavorazione del film d'animazione della CAIR, ma solo nelle didascalie delle immagini a corredo. Anche se i riferimenti sono limitati, l'articolo è tuttavia finalizzato alla promozione dell'imminente lungometraggio animato di Bacchini e soci. Le tecniche di narrazione, che l'autore descrive come modelli, hanno come finalità la presentazione delle immagini

³³¹ PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 14-15.

³³² PATUELLI, *Fantasia sullo schermo*, cit., p. 32.

inedite di *Pinocchio*. La citazione di Polidor, tra i tanti comici del periodo, non risulta una scelta casuale: è un chiaro riferimento al *Pinocchio* di Antamoro, e ci permette di dimostrare ancora una volta la linea visuale e culturale che unisce la pellicola muta e quella di animazione, attraverso il modello di visualizzazione fornito dalle illustrazioni per l'edizione collodiana del 1911.

Gli articoli sul panorama internazionale dell'animazione si dimostrano i materiali pubblicati dalla stampa che interessano di più nella prospettiva di rilevare il funzionamento dello *storyboarding*, e come viene veicolato dai periodici specializzati. Nel settembre 1936, viene pubblicato su «Cinema Illustrazione» un articolo celebrativo sull'animazione, a firma G.S., intitolato *Il disegno animato compie 30 anni*. Si tratta di uno scritto dal taglio storico e tecnico che cerca di tirare le somme sullo stato dell'arte del cinema d'animazione fino a quel momento. Piuttosto interessante è l'incipit che ancora una volta collega il fenomeno dei disegni animati alla preistoria del cinema, e in particolare alla sperimentazione delle tecniche dell'osservazione:

La preistoria del vispo Topolino è questa. Prima, molto prima di Lumière e del suo «cinematographe», un fisico belga. Plateau, aveva inventato un apparecchio per cui, guardando da una gemma, si vedevano dei disegni muoversi per la durata di pochi secondi. Quest'apparecchio, il genachistoscopio [sic], è ritenuto uno dei capostipiti del cinema, ma si può ritenere anche, e forse a maggior ragione, l'antenato del disegno animato. Più tardi, basato sullo stesso principio del primo e con disegni che si muovevano, vennero realizzati altri apparecchi consimili, lo zootropio e il prassinoscopio; e questo appartiene alla preistoria.³³³

La percezione dei disegni animati è ancora una volta associata ai dispositivi della visione di stampo ottocentesco. La sequenzialità dei disegni, e l'animazione generata da essi, secondo l'autore, è direttamente collegata dalle immagini attraverso l'uso delle invenzioni legate alle tecniche di riproduzione del movimento. Per quanto riguarda la tecnica di *storyboarding* in particolare, la divulgazione è legata ancora al comparto iconografico dell'articolo. In alto a destra della pagina è presente una fotografia proveniente da una sessione di lavoro ai Disney Studios (fig. 77). Si tratta a tutti gli effetti di un meeting di visualizzazione tra il titolare della casa di produzione e i

³³³ G.S., *Il disegno animato compie 30 anni*, in «Cinema Illustrazione», a. XI, n. 40, 30 settembre 1936, p. 4.

disegnatori. Al centro della foto è presente la lavagna con gli storyboard del progetto all'attenzione dei presenti.



Fig. 77. Storyboarding alla Disney, in *Il disegno animato compie 30 anni*, «Cinema Illustrazione», n. 40, 30 settembre 1936.

La didascalia recita: «Walt Disney, che ha portato i “cartoni” al successo, e che è un po’ il padre del disegno animato, colto al lavoro tra i suoi collaboratori»³³⁴. Di nuovo, c’è da constatare che il momento della pre-visualizzazione non viene esplicitato nel testo dell’articolo, ma solo come riferimento visuale a corredo della consueta descrizione dei processi di lavorazione del cartone animato.

Le immagini del Pinocchio della CAIR si inseriscono in questo contesto didattico e divulgativo con la presentazione di una serie di vignette che progressivamente forniscono un riferimento visuale del processo descritto nell’articolo, a proposito dell’uso dei fondali: «per ogni film si disegnano da venti a trenta fondali, o scene, che sono gli sfondi su cui si muovono i personaggi. Questi vengono disegnati a parte, su carta trasparente, tante volte quante ne occorrono perché il personaggio passi da

³³⁴ Ibidem.

un'azione all'altra»³³⁵. Le immagini della Fata Turchina che appare in sogno a Pinocchio, sono poste in sequenza nel fondo dell'articolo, partendo dal fondale di scena, passando per l'inserimento dei due personaggi che si muovono all'interno di esso, fino al risultato finale (fig. 78). La sequenzialità (*continuity style* o *seriality*), è usata ancora una volta per illustrare e divulgare la tecnica di animazione, con vignette giustapposte in una sorta di visualizzazione della sequenza. Una sistemazione progressiva simile a quella della lavagna della fotografia posta in alto, che abbiamo visto, rappresentare una sessione di lavoro di *storyboarding*. Infine, i riferimenti alla produzione CAIR ripetono e insistono nelle caratteristiche di italianità del progetto identificando le immagini proposte come «le fasi del primo “cartone” italiano a spettacolo intero “Le avventure di Pinocchio”»³³⁶.

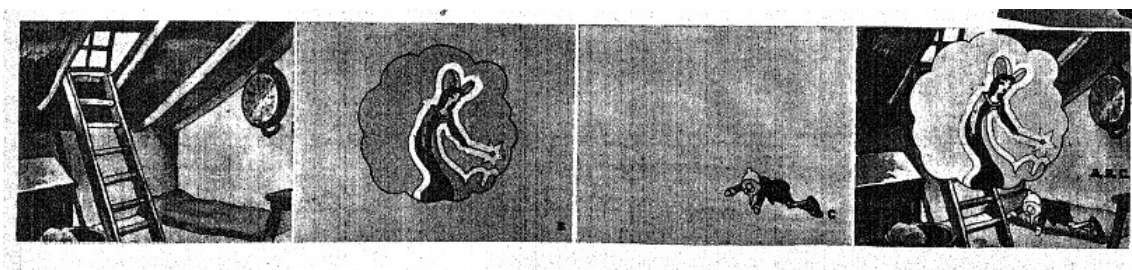


Fig. 78. G. S. *Il disegno animato compie 30 anni*, «Cinema Illustrazione», n. 40, 30 settembre 1936.

Sulla rivista «lo Schermo», si celebra un nuovo anniversario quello della creatura più famosa di Walt Disney: Ferruccio Bonfiglio gli dedica l'articolo dal titolo, *Topolino ha otto anni*³³⁷. L'autore scrive semplicemente che «gente che s'interessa al disegno animato, c'è anche in Italia: soprattutto nel “passo ridotto”. I De Vecchi han promesso da tempo un Pinocchio»³³⁸. La pazienza per un evento che tarda ad arrivare si fa sentire anche nelle delle riviste specializzate. I riferimenti al progetto sviluppato da Bacchini e i disegnatori del «Marc'Aurelio» sono tutti in questa frase. La lavorazione del primo lungometraggio d'animazione italiano sembra arrestarsi in questa fase, che non vede apparire nessuna nuova anticipazione sulle riviste cinematografiche, da questo momento

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ F. BONFIGLIO, *Topolino ha otto anni*, in «Lo Schermo», n. 11, novembre 1936, pp. 19-22.

³³⁸ Ivi, p. 22.

fino agli anni immediatamente successivi³³⁹. La probabile sospensione della produzione è dimostrata dal fatto che nessun nuovo disegno di *Pinocchio* appare tra le illustrazioni dell'articolo, sostituiti da immagini che ritraggono Mickey Mouse con il suo creatore (fig. 79). La crescente fortuna del personaggio di Walt Disney non rimane indifferente ai redattori delle riviste cinematografiche, e la sua immagine occupa gli interi spazi dedicati all'animazione.

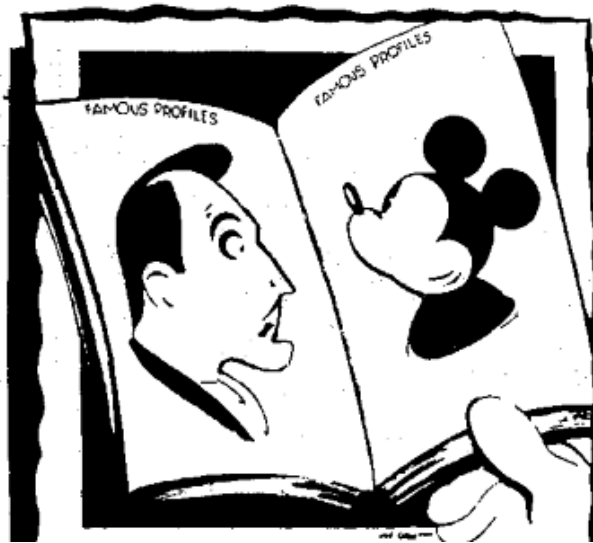


Fig. 79. Ferruccio Bonfiglio, *Topolino ha otto anni*, «Lo Schermo», novembre 1936.

La percezione dell'importanza, dovuta al successo dei cartoni animati prodotti da Walt Disney, che si distinguono per le innovazioni in campo tecnologico, specialmente nel sonoro e nel colore, comincia a farsi sentire anche in Italia. I rotocalchi cinematografici, oltre a dedicare ampio spazio ai divi di Hollywood, si concentrano su

³³⁹ Nel 1936 si ribadisce in un articolo che i diritti sono esclusivamente in mano alla CAIR e dunque per il momento Disney dovrà rinunciare al progetto. Cfr. M. G., *Dietro lo schermo – Disegni animati italiani*, «La Stampa», a. XIV, 7 Luglio 1936, p. 3. Il 5 aprile 1938, Su «La Stampa» si dichiara piuttosto esplicitamente: del nostro Pinocchio «non si è saputo più nulla», quindi verosimilmente non è mai stato ultimato né distribuito. Lo stesso articolo parla anche di precedenti tentativi isolati per ciò che concerne il lungometraggio animato tutti «caduti nel vuoto». Il contratto si chiuderà solo nel Giugno del 1938. Nel 1939 lo stesso giornalista ne parla come di un film definitivamente naufragato:

«Che colpa ne ho io, e ne hanno i nostri produttori, se italiano è stato quel grande scrittore che si chiama Collodi e ancora non lo è un uomo di cinema che le creature di Collodi sappia degnamente recare su di uno schermo? Bastasse volerlo, bastasse desiderarlo, tutti i problemi della nostra cinematografia si risolverebbero in quattro e quattr'otto: per risolverli, invece, c'è un solo mezzo: lavorare duramente», in M. G., *Dietro lo schermo – Riduzioni cinematografiche di opere letterarie*, «La Stampa», a. XVII, 10 Gennaio 1939, p. 3.

alcune personalità di spicco del sistema tra cui anche quella del produttore e ideatore di Topolino. L'articolo di Bonfiglio replica nella struttura il precedente dedicato alla celebrazione del disegno animato. Una prima parte storica dove si ribadisce il lungo lascito dei dispositivi ottici ottocenteschi come principale referente della nuova narrazione a disegni in movimento, mentre una seconda è dedicata a descrivere le tecniche e i processi di lavorazione delle pellicole animate. La prima parte indugia sui riferimenti tecnologici già citati in precedenza, come il fenatiscopio di Plateau o il teatro ottico di Reynaud, cercando di azzardare una più lontana pregenitura per gli antenati di Topolino: «tribù varia, quanto antica. Che è capace di risalir a qualche centinaio d'anni addietro e di riconoscersi nelle cosiddette ombre cinesi, importate in Europa intorno al '700 ma già note da secoli agli orientali»³⁴⁰. Una vera novità, nella trattazione dei processi di animazione, si riscontra nella seconda parte, specialmente quando Bonfiglio si addentra nelle tecniche di pre-visualizzazione. Parlando della nascita di un cartone animato tipico di Walt Disney, l'autore esalta la precisione e la minuziosità della lavorazione, descrivendola con abuso di termini tecnici piuttosto fantasiosi:

Ogni quindici giorni Disney raccoglie attorno a se i propri aiuti, specialisti di primo ordine designati col nome collettivo «ub Triweks» [sic], e con loro discute i cosiddetti disegni-chiave, «key draw-nings» che dovranno illustrare una musicchetta scelta in precedenza. Trovati e perfezionati gli episodi comici, «gags», è «shots». [...] Due categorie di artigiani si mettono al lavoro: gli «animatori» cui spetta sviluppare i «gags», ma che si limitano a tracciarne le prime e le ultime scene: gli «intermediari» i quali si impadroniscono di questi abbozzi e disegnano i cambiamenti gradualmente che, succedendosi rapidi, daranno alla retina l'impressione del movimento³⁴¹.

Le descrizioni di Bonfiglio sono farcite di grossolani errori, come la storpiatura del nome di Ub Iwerks, e la sua erronea attribuzione a un inesistente collettivo di disegnatori. Inoltre, non è dato sapere da dove derivano i termini tecnici virgolettati a cui l'autore fa riferimento. Probabilmente fanno parte di una di quelle *brochure*, già incontrate a proposito delle pubblicazioni Nerbini, che la produzione Disney allegava come materiale promozionale alle distribuzioni internazionali dei propri film. Tuttavia,

³⁴⁰ BONFIGLIO, *Topolino ha otto anni*, cit., p. 19.

³⁴¹ Ivi, p. 20.

alcuni di questi termini usati con troppa disinvoltura dal giornalista, permettono di introdurre in una rivista cinematografica, in modo finalmente esplicito, il processo di pre-visualizzazione. La citazione riportata sopra commenta al meglio la fotografia apparsa su «Lo Schermo» con Disney e i disegnatori impegnati in un *meeting*. Infatti, si sottolinea una fase iniziale in cui vengono riuniti i collaboratori, che accedono ai cosiddetti «key drawn-nigs»: è un chiaro riferimento all'uso dello storyboard, come illustrazione delle sequenze chiave agli animatori. Inoltre, nella fase successiva, dove le prime idee visive si trasformano in sequenze comiche, si fa riferimento a «gags» che si dovranno trasformare in inquadrature («shots»). Riassumendo, i due poli che si confermano delimitare la strategia di pre-visualizzazione sono i modelli delle strisce comiche derivante dal linguaggio del fumetto (le “gags”).

In sintesi, la divulgazione delle tecniche di *storyboarding* nelle riviste cinematografiche italiane, arriva a una svolta effettiva in questi articoli, dove il processo viene minuziosamente descritto, come nell'ultimo caso, attraverso l'utilizzo di termini inglesi superficialmente riportati, rivelandosi come un modello culturale importato dall'industria cinematografica americana. È interessante sottolineare come una pratica già pienamente istituzionalizzata nell'industria d'animazione hollywoodiana, si inserisca nell'immaginario dei rotocalchi cinematografici nazionali, soprattutto attraverso la sua divulgazione attraverso immagini e riferimenti culturali stranieri. All'opposto si perdono totalmente le tracce di una corrispettiva risposta italiana al fenomeno dello *storyboarding*. Il tentativo fallito dal Pinocchio della CAIR, vede una massiccia di informazioni, sia testuali che visuali, sulla lavorazione del film animato. La divulgazione delle tecniche italiane di animazione attraverso la stampa, si interrompe bruscamente assieme alla lavorazione del film. Il lungometraggio d'animazione italiano resterà per tutto il periodo fino alla fine della guerra un sogno per la cinematografia italiana. Il mancato adeguamento dell'industria alle tecniche e ai processi più innovativi, tra i quali fondamentale è il ricorso allo *storyboarding*, non vedrà la realizzazione di grandi progetti per il cinema italiano. Le tecniche di pre-visualizzazione avranno però una definitiva valorizzazione nell'ambito pubblicitario del dopoguerra.

4.4. Lo storyboard nell'animazione pubblicitaria

Nel secondo dopoguerra, il cinema italiano si trova nel pieno della fase di ricostruzione del proprio *status* industriale. La tendenza realista della cinematografia è uno dei fattori che porta a realizzare film dove «il linguaggio sobrio e scarno, riduce naturalmente ai minimi termini la necessità di una pre-visualizzazione dell'opera»³⁴². Lo storyboard non si attesta quindi nella produzione cinematografica, caratterizzata dalla quasi totalità di film con riprese dal vero. Abbiamo sottolineato più volte che lo *storyboarding* viene sperimentato e istituzionalizzato nel campo dei disegni animati nel contesto internazionale. In Italia, analogamente, lo storyboard diventa uno strumento necessario della produzione animata, prima del suo utilizzo nel cinema dal vero. Tuttavia, la peculiarità italiana consiste nel fatto che lo *storyboarding* non si sviluppa nell'ambito della animazione tradizionale e cinematografica, ma in quello della pubblicità televisiva³⁴³.

L'aspetto marginale del ricorso al dispositivo di storyboard nel cinema d'animazione italiano è ben evidente nella concezione di quello che è considerato il primo vero lungometraggio d'animazione italiano: *I Fratelli Dinamite* (1949) di Nino e Toni Pagot che, a cospetto della qualità del disegno, non prevede lo sviluppo di una sequenzialità tipica della pianificazione in fase di *storyboarding*, ma una serie di episodi slegati fra di loro. Sempre nello stesso anno, sempre alla decima Mostra Internazionale di Venezia, viene presentata un'altra opera animata, *La rosa di Bagdad* (1949) di Anton Gino Domeneghini, da cui prende avvio il felice connubio tra pubblicità e animazione del dopoguerra italiano. Infatti, se Domeneghini muove i primi passi come pubblicitario durante il regime fascista, i fratelli Pagot continuano il loro percorso artistico nell'ambito del periodo fortunato della collaborazione tra industria pubblicitaria e televisiva. Come precisa Marco Bellano, la riuscita di queste esperienze si riflette nel legame con l'industria culturale:

³⁴² BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., p. 77.

³⁴³ Per una panoramica all'animazione italiana: R. SCRIMITORE, M. VERGER, E. FASANO, *Chronology of Italian Animation, 1911-2017*, «Animation Journal», Special Issue on Italian Animation, 2017, pp. 6-37.

I fratelli Dinamite hanno avuto una discendenza artistica più florida rispetto a *La rosa di Bagdad*. Questo non è vero soltanto perché i Pagot avrebbero creato per *Carosello* personaggi intramontabili come Calimero, mentre Domeneghini avrebbe proseguito la sua carriera di agente pubblicitario senza produrre altre opere animate rilevanti. Quel che conta davvero è il modo in cui *I fratelli Dinamite* riuscì a cogliere lo spirito della prima animazione italiana, per tramandarlo poi a una nuova generazione di autori. Individualismo e tendenza a sopperire con l'ingegno all'ignoranza tecnica non sono necessariamente positivi: ma se uniti a incessanti impulsi creativi, in dialogo con radicate tradizioni culturali, si traducono in un variegato repertorio animato, recante l'impronta di un'Italia ribollente di contraddizioni ma viva e autentica, pronta a essere accolta in dote dall'era di *Carosello*.³⁴⁴

Dal 1957 al 1977, si situa la stagione di *Carosello*, un'esperienza peculiare della storia dell'animazione e della pubblicità italiana e il suo rapporto con la televisione³⁴⁵. In questo contenitore si sviluppa un modo di fare *storyboarding* tutto italiano. Nel dopoguerra, la modernizzazione dell'apparato dei media in Italia, secondo Fausto Colombo, deriva da un «conflitto tra una visione direttiva e ideologica della produzione mediatica e una visione più apertamente mercantile (nella sua versione artigianal-nazionale)» che porta a «l'evoluzione – in questa fase – del sistema pubblicitario»³⁴⁶. Tra i fattori significativi che inducono allo sviluppo del sistema pubblicitario, Colombo sottolinea l'avvento di *Carosello* e il suo ruolo di definizione di una via italiana al linguaggio pubblicitario.

Dal punto di vista della formalizzazione delle tecniche di *storyboarding*, accade qualcosa di analogo a quello che è successo con l'importazione dei fumetti americani negli anni Trenta. La limitazione delle vignette, l'esclusione dei *balloons* in favore dei versi in rima, aveva portato alla rielaborazione di un linguaggio del fumetto, capace di prefigurare le tecniche di *storyboarding* americane. Allo stesso modo «i limiti formali e sostanziali imposti ai produttori dei “Caroselli” agirono come catalizzatori per un linguaggio del tutto innovativo»³⁴⁷.

³⁴⁴ M. BELLANO, *Origini dell'animazione italiana: epopee di pionieri solitari*, in D. GIURLANDO (a cura di), *Fantasmagoria. Un secolo (e oltre) di cinema di animazione*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 50;

³⁴⁵ Sull'esperienza di *Carosello*, si vedano: O. CALABRESE, *Carosello o dell'educazione serale*, Firenze, Cusfi, 1975; L. BALLIO, A. ZANACCHI, *Carosello story*, Torino, Eri, 1987; M. GIUSTI, *Il grande libro di Carosello*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995; P. DORFLES, *Carosello*, Bologna, Il Mulino, 1998.

³⁴⁶ COLOMBO, *La cultura sottile*, cit., p. 236.

³⁴⁷ COLOMBO, *La cultura sottile*, cit., p. 238.

Quali sono le limitazioni che favoriscono il ricorso ad una più strutturata pianificazione delle sequenze per questi brevi cortometraggi d'animazione? Il progetto di *Carosello* consiste nel programmare la pubblicità in determinate e restrittive fasce orarie, nello specifico quella serale dopo il telegiornale. I brevi inserti che compongono la programmazione devono andare incontro a precisi limiti nella durata e nella confezione: ogni pubblicità deve durare trenta secondi, il tempo necessario per veicolare il messaggio, anticipato da un altrettanto breve *sketch* di circa due minuti. Ogni spot deve essere inoltre approvato dalla Sacis, una commissione appositamente destinata al controllo³⁴⁸.

Dal punto di vista quantitativo, la produzione dei singoli *sketch* è in questo modo sottoposta a un regime rigido e veloce, dettato dai tempi e dalle esigenze pubblicitarie. Prevale la tendenza alla costruzione di scenette comiche impreziosite dalla presenza di nomi noti dello spettacolo italiano. L'uso di personaggi celebri si dimostra fin da subito uno strumento efficace di comunicazione: il riconoscimento immediato da parte degli spettatori permette di legare il prodotto alla celebrità di turno, che ne diventa l'icona indissolubile. La velocità di produzione dei vari caroselli impegna un'ampia gamma di maestranze della televisione italiana e prevede l'impiego dei diversi linguaggi televisivi, tra cui l'animazione che incontra il riscontro favorevole del pubblico. Il *character* disegnato è una parte decisiva dell'aspetto creativo che consente al pubblico di affezionarsi alle figure molto popolari create da case di produzione specializzate in animazione come la Gamma Film, lo Studio Pagot e artisti come Osvaldo Cavandoli. I personaggi diventano i protagonisti di veri e propri corti d'animazione, costruiti secondo le ferree logiche di produzione che prevedono la pianificazione di inquadrature e il ricorso al dispositivo di *storyboarding*. Paolo Piffarerio, il responsabile della realizzazione degli storyboard alla Gamma Film sottolinea come i modi di produzione dell'animazione fossero pioneristici agli inizi degli anni Cinquanta in Italia:

³⁴⁸ La struttura e il formato di *Carosello* vengono definiti molto rigidamente dalle *Note per la realizzazione della pubblicità televisiva* redatte dalla Sacis. La finalità era quella di introdurre la pubblicità in modo leggero per non creare invasività nei programmi televisivi. Cfr. P. AROLDI, *Carosello*, in A. ABRUZZESE, F. COLOMBO (a cura di), *Dizionario della pubblicità. Storie, tecniche, personaggi*, Milano, Zanichelli, 1994. Le regole Sacis sono ferree e non prevedono che il prodotto venga citato nello sketch che anticipa lo spot vero e proprio: «In ogni cortometraggio la parte pubblicitaria potrà avere complessivamente una durata massima di trenta secondi, pari a 14 m e 28 cm di pellicola. Per parte pubblicitaria si intende qualunque riferimento, diretto o indiretto, visivo o fonico, al prodotto reclamizzato o alla ditta inserzionista». M. ZANE, *Scatola a sorpresa. La gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva italiana da Carosello ad oggi*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1998, p. 62

Noi abbiamo iniziato quasi per scherzo, poco esperti, come eravamo, di animazione e muniti solo di una gran voglia di fare. Il colpo grosso lo facemmo quasi all'inizio, con un cartone di 20 minuti per la Cassa di Risparmio. Era un documentario sul risparmio che veniva proiettato nei cinema durante le pause. Questo lavoro fu apprezzato talmente tanto che, successivamente, ci arrivarono moltissime offerte di lavoro. Andammo persino in Francia, per alcune collaborazioni con la Comet, dove imparammo nuove tecniche di produzione. Negli anni, poi, ci specializzammo al punto che la Gamma Film divenne uno dei più importanti studi di produzione d'Europa.³⁴⁹

La Gamma Film di Milano è una realtà produttiva che opera nel campo dell'animazione. Diretta dai fratelli Roberto e Gino Gavioli³⁵⁰, la casa di produzione realizza diversi lungometraggi e cortometraggi animati. I Gavioli sono autori anche di numerosi "Caroselli" con protagonisti personaggi che, creati in ambito pubblicitario, lo hanno travalicato per diffondersi nell'immaginario culturale e iconografico. L'obiettivo dei Gavioli e dei loro collaboratori è sperimentare soluzioni efficaci che



Fig. 80. A sinistra, immagine tratta dal carosello Pirelli, *Babbut Mammut Figliut - il telefono* (1965). A destra, dal film *Putiferio va alla guerra* (1968). Fondo "Gamma Film di Roberto Gavioli", Brescia.

³⁴⁹ P. PIFFARERIO in V. RAUCCI, *Paolo Piffarero*, «Ink», a. VIII, n. 18, marzo 2001, p. 4.

³⁵⁰ La Gamma Film nasce a Milano nel 1952, e costituisce un caso di imprenditoria nel campo dell'animazione che segue il modello disneyano: un produttore e manager (alla Walt Disney) è a capo dell'azienda, rappresentato da Roberto Gavioli, mentre il ruolo creativo (alla Ub Iwerks) è ricoperto dal disegnatore Gino Gavioli. I personaggi che nascono dalla penna del disegnatore diventano delle icone irrinunciabili dal telespettatore e dai prodotti a loro associati: la famiglia dei cavernicoli, Mammut, Babbut e Figliut, pubblicizzano i materassi Pirelli; Caio Gregorio, un soldato d'epoca romana, rappresenta il marchio dei tessuti Rhodiatoce; i personaggi di Tacabanda sponsorizzano la Doria e Cimabue e l'amaro Dom Bairo. Per il dettaglio delle serie realizzate per Carosello, si veda: GIUSTI, *Il grande libro di Carosello*, cit. Per un approfondimento sulla casa di produzione, si veda: ZANE, *Scatola a sorpresa*, cit.

influenzano necessariamente le scelte stilistiche dei film prodotti. L'obbligo di lavorare velocemente, unito alla convinzione della superiorità del disegno disneyano, porta alla definizione di un tratto differente, più semplice e stilizzato. L'animazione della Gamma Film si distingue per i personaggi graficamente concisi, dal carattere delineato con immediatezza, dalle battute ricorrenti, e sono inseriti in ambienti sintetici e facilmente riconoscibili (fig. 80).

Il ricorso a figure altamente specializzate per la realizzazione dei disegni animati determina un ampliamento dei tecnici e delle maestranze alla Gamma Film. Lo stesso Roberto Gavioli precisa che il modo di produzione è diverso da quello dei film in *live action*, e il ricorso allo storyboard diviene essenziale nei film d'animazione:

Mentre per i film dal vivo è chiara e determinata la figura del regista, nel disegno animato la situazione è ben diversa. Nell'animazione lo scenografo, il tecnico dell'animazione, e tanti altri professionisti non possono dipendere al 100% dal regista. Il regista sceglie i collaboratori, deve conoscere le loro qualità e sensibilità. Ma il più delle volte è il capirsi che fa scaturire un'opera. Nelle riprese dal vivo la regia la si fa soprattutto in moviola, a volte buttando moltissimo materiale nel cesto. Nel disegno animato lo story board, che è la sceneggiatura disegnata, determina il più delle volte il montaggio: nel cesto si spera di non buttare via nulla³⁵¹.

Paolo Piffarerio, prima di occupare ruolo di direttore tecnico nella Gamma Film, nasce come fumettista prestando in seguito le sue competenze al cinema d'animazione. Il suo compito non è solamente quello del disegnatore ma riveste anche mansioni di sceneggiatore, realizzando numerosi Caroselli della Gamma Film dei fratelli Gavioli³⁵². In particolare Piffarerio è il responsabile nella stesura dello storyboard per brevi cortometraggi d'animazione commerciali.

Contemporaneamente al successo per i film di Carosello, la Gamma Film realizza alcuni lungometraggi d'animazione, tra cui *La lunga calza verde* (1961), su soggetto di Cesare Zavattini³⁵³, e *Putiferio va alla guerra* (1968), entrambi per la regia di Roberto

³⁵¹ R. GAVIOLI, in ZANE, *Scatola a sorpresa*, cit., p. 62.

³⁵² Per uno sguardo alla carriera di Paolo Piffarerio (Milano, 27 agosto 1924 – 30 giugno 2015), si veda: P. FORNI, *Ricordo d'autore: Paolo Piffarerio*, «Ink», a. XXIII, n. 67, aprile 2016, p. 53.

³⁵³ *La lunga calza verde* (Gavioli, 1961), è un film d'animazione che viene commissionato alla Gamma Film per celebrare il centenario dell'Unità italiana, ed è caratterizzato da sperimentazioni grafiche che

Gavioli. Specialmente il secondo film, vede l'apporto di Piffarerio alla fase di pre-produzione dove disegna completamente lo storyboard, mentre Gino Gavioli, in veste di *concept artist*, si occupa dello sviluppo dei personaggi³⁵⁴. La storia è un adattamento di un libro di Mario Ghierghin, *La guerriera nera*, pubblicato nel 1933 su «Il Corriere dei Piccoli», con la sceneggiatura affidata a Luciano Doddoli e Bruno Paolinelli³⁵⁵. Nel ricorso al dispositivo dello storyboard, Piffarerio contribuisce a rendere fluida la struttura: modifica, adatta la sceneggiatura, e inserisce dove necessario *gags* e soluzioni più adeguate.



Fig. 81. Una sessione di *storyboarding* alla Gamma Film. Da sinistra: Gino Gavioli, disegnatore dei personaggi, Paolo Piffarerio, direttore tecnico, e Angelo Beretta, animatore. Fondo “Gamma Film di Roberto Gavioli”, Brescia.

prendono spunto da luoghi comuni sull'Italia come meta turistica, sviluppandosi nella seconda parte nel racconto dei fatti che hanno portato all'unificazione. Cfr. ZANE, *Scatola a sorpresa*, cit., pp. 67-72.

³⁵⁴ A proposito del lavoro di Gavioli per *Putiferio va alla guerra*, Marcello Zane sottolinea che «la grafica sorregge uno storyboard originale nel suo dipanarsi, capace di rendere la sovrapposizione di piani narrativi funzionale ad attirare l'attenzione dei giovanissimi e degli adulti, rappresentando in termini allegorici la necessità della pace, dell'importanza della solidarietà». Ivi, p. 147.

³⁵⁵ *Putiferio va alla guerra* (Gavioli, 1968), visto censura n. 52896, prodotto dalla Gamma Film e dalla Rizzoli Film, racconta la storia di una tenace formichina, la Putiferio del titolo, che deve affrontare la battaglia fra le opposte fazioni di formiche gialle e di formiche rosse. Ivi, p. 128.

La piccola azienda a conduzione familiare dei Gavioli diventa un grande studio, e a Paolo Piffarerio si affiancano 150 dipendenti tra disegnatori e tecnici, diventando il maggior produttore italiano di spot pubblicitari³⁵⁶. Il ricorso al dispositivo di storyboard diventa necessario, per esigenze di pianificazione di una mole di lavoro sempre più grande (fig. 81). Alla Gamma Film sono consapevoli del metodo di lavoro con storyboard a parete sviluppato alla Disney che permette di valorizzare al meglio il tempo a disposizione, evitando dispersioni e ripensamenti.

Le soluzioni tecniche adottate nel campo della produzione dei caroselli resteranno però come lo standard per la pre-visualizzazione dell'animazione e della pubblicità. Lo *storyboarding* raggiunge anche in Italia uno status produttivo consolidato, che rimarrà per lungo tempo ancorato all'ambito pubblicitario, con rare incursioni in quello cinematografico. In questa direzione l'esperienza di Carosello, specialmente nelle produzioni dei cortometraggi di animazione, è stata fondamentale per stabilire una nuova sistematizzazione delle tecniche di pre-visualizzazione e fornirà il modello per la produzione della pubblicità per la televisione.

Nella seconda parte degli anni Settanta, lo scenario è destinato a cambiare radicalmente con la cessazione della produzione dei caroselli e con la nascita delle reti private³⁵⁷. L'aumento degli introiti, dovuto alla presenza di sponsor all'interno degli spazi pubblicitari, porta alla realizzazione di un numero crescente di spot commerciali da trasmettere in diversi canali televisivi. La conseguenza è la nascita di nuove professioni altamente qualificate, rese necessarie dai tempi di produzione sempre più serrati. Tra queste occupa una posizione importante in Italia il *visualizer*³⁵⁸, una figura specializzata nel campo del disegno che deriva le proprie conoscenze da quelle del fumetto popolare e della grafica del periodo. Lo storyboard diventa una prassi delle agenzie pubblicitarie che nascono lontano dall'industria cinematografica italiana. Milano diventa il luogo dove sorgono gli studi che si occupano di pubblicità e dove vengono sperimentate nuove forme di visualizzazione. Il ricorso a *visualizers freelance*

³⁵⁶ La Gamma Film giunge a realizzare in un anno oltre 9000 metri di film a disegni animati su pellicola 35 mm, pari alla lunghezza di sei lungometraggi, oltre alle produzioni in *live-action* e la realizzazione di effetti speciali. Cfr. BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit. p. 78.

³⁵⁷ È in questo periodo che finisce il monopolio della Rai, in favore della proliferazione di nuovi canali televisivi che nascono in ambito locale. Le sentenze della Corte Costituzionali nel periodo del 1974-1976, poi regolarizzeranno la trasmissione di queste reti.

³⁵⁸ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., p. 80.

provenienti dalla grafica e dal fumetto è la conseguenza della velocità e del decentramento delle produzioni, insieme alla necessità di risparmiare sui costi. Il cinema si adegua lentamente al nuovo panorama dei media in Italia e, contestualmente all'ingresso nella produzione dei colossi televisivi di stato e privati, pescherà tra le maestranze di pubblicità e televisione anche tra i professionisti della visualizzazione.

Capitolo Quinto

Storyboarding e fotoreportage

5. L'evoluzione dello storyboard in Francesco Rosi

Questo ultimo capitolo affronta l'evoluzione di Francesco Rosi dal punto di vista dello *storyboarding* a partire dal primo film *La Sfida* per concludere con il film *Lucky Luciano* e il suo rapporto con la cultura visuale dell'epoca. Perché la scelta è caduta sul caso emblematico di Rosi? Rosi è uno dei pochi registi che conserva il materiale di lavorazione dei propri film in un fondo dedicato al Museo Nazionale del Cinema di Torino. Tutta la sua filmografia è ben documentata, ed ogni suo film presenta numerose prove di un'evoluzione di un metodo di *storyboarding*. A differenza degli archivi, spesso inaccessibili, di altri registi-disegnatori quello di Rosi permette la consultazione di un corpus di documenti veramente ampio sulla lavorazione dei suoi film. Il percorso del regista è indicativo perché traccia l'evoluzione di un metodo di lavoro personale, ma al tempo stesso le scelte del regista vengono definite da tecniche di visualizzazione condivise dall'industria cinematografica e influenzate dalla cultura visuale. Un'analisi attenta dei disegni realizzati dallo stesso Rosi e una lettura comparata di altri documenti relativi al processo di realizzazione può chiarire il ruolo e l'utilità della tecnica di *storyboarding* all'interno della genesi dei suoi film.

Il legame con la cultura visuale, del fotogiornalismo in particolare, è preponderante in Francesco Rosi e sarà analizzato in rapporto con il film *Lucky Luciano*. I suoi film hanno come punto di partenza l'elaborazione della cronaca e della storia nazionale. I personaggi sono rappresentati distanti dai fatti narrati, per far emergere il panorama sociale e culturale in maniera più profonda. Attraverso il caso degli storyboard di Francesco Rosi, vedremo come il processo di contaminazione culturale e intermediale tra differenti mezzi di comunicazione non si fermi solamente all'analogia con il dispositivo di pre-visualizzazione, ma coinvolgono direttamente i modi di lavorazione attraverso l'elaborazione di disegni preparatori per le riprese.

5.1. Un metodo peculiare di *storyboarding*

Nel dopoguerra il percorso della pre-visualizzazione italiana arriva ad una formulazione peculiare di *storyboarding* nel metodo di lavoro personale di alcuni registi-sceneggiatori, ma non ancora nel sistema produttivo generale. Il cinema italiano non raggiunge mai il livello di organizzazione dell'apparato cinematografico americano. Viene a mancare la funzione principale che lo storyboard svolge in un processo produttivo rigidamente controllato e pianificato dai produttori. Nonostante il carattere artigianale che caratterizza molte produzioni del cinema italiano, tra i cineasti italiani è forte la tradizione iconografica come l'influenza delle arti visive e della cultura visuale in genere³⁵⁹. Tra i registi che nel corso della loro carriera hanno fatto uso dello storyboard, è senz'altro da annoverare il napoletano Francesco Rosi. La sua esperienza cinematografica e il suo caso risultano emblematici per ricostruire l'adozione di una moderna concezione di *storyboarding*.

In una dichiarazione concessa dal regista napoletano in un'intervista del 1994 alla rivista americana «Cineaste», Francesco Rosi risponde ad alcune domande sul proprio metodo di preparazione delle riprese:

Sometimes, for some sequences, I prepare a little storyboard, as in *Illustrious Corpses* or *Chronicle of a Death Foretold*, but I don't use the American system of preparing a storyboard for the entire film before it's shot. I do like to prepare the work in advance so I can explain it first to my cameraman and director of photography to assure that it will be done in the best possible way from a technical point of view.³⁶⁰

³⁵⁹ Per uno sguardo al ruolo del disegno nella lavorazione di registi italiani come Visconti, Pasolini o Fellini si veda: BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit. pp. 55-58.

³⁶⁰ «Qualche volta, per alcune sequenze, preparo un piccolo storyboard, come in *Cadaveri eccellenti* e *Cronaca di una morte annunciata*, ma non uso il sistema americano di preparazione di uno storyboard per l'intero film prima che sia girato. Mi piace preparare il lavoro in anticipo così da poter spiegare al mio operatore e al direttore della fotografia per assicurarmi che tutto sarà fatto nel modo migliore possibile da un punto di vista tecnico». F. ROSI in G. CROWDUS, *Investigating the relationship between causes and effects. An interview with Francesco Rosi*, «Cineaste», n. 4, XX, October 1994, p. 27.

Rosi ammette chiaramente che il suo è un «little storyboard» con preparazione limitata ad alcune sequenze, a differenza dello storyboard industriale americano che disegna le scene del film nella totalità. Il regista si riferisce chiaramente ai modi di produzione del sistema hollywoodiano degli anni Settanta e Ottanta, plasmati grazie all'opera di registi come Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola. La loro produzione è stata denominata «cinema degli effetti»³⁶¹, una formula che indica il ricorso a trucchi e effetti speciali sempre più raffinati per elaborare un complesso spettacolo cinematografico. L'elaborazione di uno storyboard peculiare per questo modo di fare cinema, progressivamente sempre più complesso ed elaborato, è il risultato del lavoro decisivo nello sviluppo di tutta una serie di effetti speciali e di innovazioni in campo tecnico e linguistico che si inseriscono nei modi di lavorazione della triade dei registi. Il loro metodo di *storyboarding* è contrapposto a quello in uso nei modi di produzione del cinema hollywoodiano classico che viene definito «cameraman system»³⁶². Nella produzione di questo periodo il rapporto tra regista e collaboratori si basa sulla condivisione di un sapere tecnologico minimale e selezionato, che si consolida all'interno dello *studio system* in modo più immediato rispetto a quello successivo del cinema degli effetti

Quella che Rosi indica nella sua dichiarazione, è una terza via per lo *storyboarding*, alternativa al sistema dei *cameramen* e al cinema degli effetti di matrice americana, sintomatica del sistema italiano di produzione e di pianificazione delle riprese, più legato alle scelte estetiche e culturali dei singoli registi. Sebbene Rosi pronunci nell'intervista poche frasi sul proprio metodo, in realtà esse rivelano molte informazioni, soprattutto sull'uso personale dello strumento di storyboard, sull'aspetto tecnico e sul rapporto con i collaboratori. I film a cui fa riferimento Rosi sono *Cadaveri eccellenti* (1976) e *Cronaca di una morte annunciata* (1985), ma il legame con la tecnica della preparazione visuale della sceneggiatura è rilevabile anche nei suoi film precedenti.

La collaborazione decisiva con la sceneggiatrice toscana Suso Cecchi d'Amico, autrice della sceneggiatura del primo film di Rosi (*La sfida*, 1958), rappresenta il punto

³⁶¹ PALLANT, PRICE, *Storyboarding*, cit., pp. 128-150.

³⁶² Pallant e Price (ivi, p. 128) usano questo termine in riferimento ai modi di produzione dei registi e dei direttori della fotografia nel cinema americano classico, descritti in: Janet Staiger, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in D. BORDWELL, J. STAIGER, and K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985, p. 116.

di partenza per le basi di un metodo sviluppato successivamente nelle opere più avanzate del regista, come *Le mani sulla città* (1963) e *Lucky Luciano* (1973). Rosi sperimenta il proprio metodo grafico come assistente alla regia di Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948 e *Bellissima*, 1951). L'incontro con Visconti si delinea come un passaggio fondamentale per l'attività creativa del giovane regista, all'esordio con uno dei più autorevoli rappresentanti della cinematografia italiana del neorealismo. Visconti, durante le riprese del film, assegna a Rosi il compito di disegnare tutte le sequenze del film e di conservarle in un quaderno di lavorazione, redatto per l'occasione³⁶³. Già nel 1948, sul set di *La terra trema*, Rosi aggiunge al ruolo di assistente alla regia il compito di pre-visualizzare le scene del film. Tra le caratteristiche del disegno di Rosi vi è l'esecuzione dai tratti veloci, semplici e brutali. Al contrario di uno *storyboard artist* professionista, che possiede le abilità tecniche e artistiche per trasmettere adeguatamente l'atmosfera, l'illuminazione e altri elementi utili alla visualizzazione, Rosi esegue i propri disegni in modo più semplice per stabilire immediatamente le impostazioni di base, come la disposizione della macchina da presa e degli attori sul set. Inoltre, al di là della brutalità dell'esecuzione grafica, il regista-disegnatore può approfondire velocemente l'evolversi dello sviluppo narrativo di una certa sequenza, partendo da ciò che la sceneggiatura non può rivelare, attraverso i propri disegni e nella fase embrionale del lavoro, nel momento della notazione grafica di un'ispirazione e della visualizzazione delle proprie idee³⁶⁴.

L'attivazione degli spunti visivi delineati in sceneggiatura, ordinati in una sequenza, è tra gli elementi costitutivi e fondamentali che stabiliscono la natura dello storyboard e che lo accomunano al linguaggio del cinema. Mettere in ordine alcuni concetti visivi, oltre ad anticipare la fase di montaggio del film, equivale a fornire indicazioni sulle riprese che sulla carta non sarebbe possibile ricavare. È opportuno riportare nuovamente la definizione *continuity style* di Katz per tutte quelle strategie di base che riguardano la "sequenzialità" propria del linguaggio cinematografico:

³⁶³ Gli originali dei quaderni di Francesco Rosi per *La terra trema* sono conservati alla Cinémathèque française di Parigi. Alcuni disegni sono stati pubblicati nel volume curato da L. MICCICHÈ, *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema – Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino, Lindau, 1994.

³⁶⁴ BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit. p. 114.

Il processo di visualizzazione su carta è una tecnica utile a produrre nuove idee, non solo a stabilire la progettazione che il team di produzione deve seguire sul set. Questo processo è ancora più utile quando il regista lavora ai suoi disegni. Non importa quanto queste immagini siano semplici, lo stato d'animo e il processo mentale con cui si compongono le scene sulla carta ha un valore inestimabile.³⁶⁵

Lo storyboard non si limita quindi a rappresentare le qualità estetiche dell'autore dei disegni, soprattutto quando è nella sua forma più essenziale (come nel nostro caso), ma anche per alimentare il processo creativo del regista. Rosi usa un metodo personale di visualizzazione, non per mostrare le proprie abilità di esecutore, ma per trasmettere informazioni e idee, usando il linguaggio convenzionale e culturale delle immagini. Inoltre il regista si avvale del processo di *storyboarding* per affrancarsi dal linguaggio verbale della sceneggiatura. Una tecnica che risulta utile anche al sorgere di nuove idee visive, rielaborate in fase di preparazione durante il processo di verifica sul campo degli ambienti e delle scenografie. Il ricorso allo storyboard permette al regista di apportare nuove soluzioni visive e spaziali alle concezioni iniziali, specialmente quando la sola tecnica di scrittura verbale non risulta efficace nell'esprimerle.

5.2. Fotogiornalismo e storyboard: i modelli visuali

La cultura visuale del periodo influenza lo *storyboarding* di Francesco Rosi. Il metodo del regista risente molto dell'approccio che pone i personaggi rappresentati distanti dai fatti narrati, per far emergere il panorama sociale e culturale in maniera più profonda. Attraverso il caso degli storyboard di Francesco Rosi, vedremo come il processo di contaminazione culturale e intermediale con il fotoreportage non si fermi solamente all'analogia con il dispositivo di pre-visualizzazione, ma coinvolgano direttamente i modi di lavorazione e l'elaborazione di disegni preparatori per le riprese attraverso la mediazione dal giornalismo d'inchiesta e di attualità.

La comunicazione di idee visive riscontrabili nel metodo del regista deriva dal modo di raccontare del fotoreportage che diventa il modello per l'elaborazione dello storyboard, specialmente nel tentativo di rendere la sequenzialità delle immagini. Il

³⁶⁵ KATZ, *Visualizzare il film*, cit, p. 3.

cinema di Rosi guarda ai modelli del fotogiornalismo e mutua lo stile antiretorico dalla vena realista per imbastire una visione cinematografica che parte dai documenti, sia testuali che iconografici, per strutturare una narrazione visiva basata su materiale storico e di attualità. La struttura dipende molto dal contesto in cui si muovono i personaggi, tanto che «the specificity of characters is replaced by the *position* the character occupies»³⁶⁶ in accordo con Angelo Restivo, a proposito del carattere del cinema di Rosi.

Il fotogiornalismo si appropria delle dinamiche nascenti nella cultura italiana degli anni Trenta e Quaranta, sviluppando un codice iconografico che si avvale della proliferazione delle pubblicazioni dei periodici a rotocalco. Questi giornali svilupperanno un modo peculiare di intendere il rapporto tra parola scritta e immagine fotografica mediato dalla carta stampata:

Colpisce soprattutto, sia negli apporti testuali sia nelle scelte iconografiche, in particolare nelle fotografie, la capacità di contemperare registro alto e basso, di intrecciare linguaggi e stili di diverso tenore, di coniugare gusti colti ed efficacia comunicativa; colpisce l'affiorare di una vena antiretorica, specchio di una sensibilità e di una poetica di stampo realista, che del resto recepisce la contemporanea tendenza della nostra cultura nel suo complesso. Sono esperienze, ricerche, formule di cui farà tesoro il giornalismo italiano del dopoguerra.³⁶⁷

Si tratta di un modo di raccontare per immagini fotografiche sviluppato dalla rivista francese «Vu» e continuato da «Life» in America negli anni Trenta del secolo scorso, e diventato il modello dei rotocalchi d'attualità italiani come «Oggi» e «Tempo», e di quelli successivi d'inchiesta come «L'Europeo» e «L'Espresso»³⁶⁸. Come dice giustamente Raffaele De Berti, infatti, il modo di raccontare per immagini del rotocalco giornalistico, dopo un periodo di nascita e sviluppo nelle esperienze tedesche di Erich Salomon e del «Berliner Illustrierte Zeitung» nel 1928, vede uno snodo cruciale nelle esperienze delle riviste «Vu», in ambito francese nel periodo 1932-1935. «Life», in America, raccoglie il testimone dalla rivista francese e, dal 23 settembre 1936, pubblica

³⁶⁶ «La specificità dei personaggi è sostituita dalla posizione che occupa il personaggio». A. RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham-London, Duke University Press, 2002, p. 52.

³⁶⁷ Ivi, p. XIII.

³⁶⁸ Cfr. DE BERTI, *Il nuovo periodico*, cit., pp. 3-64.

reportage e fotosaggi su carta patinata. Si tratta di veri e propri racconti fotografici su temi d'attualità, che nascono dalla collaborazione fra fotografi e redattori.

Gli articoli che vengono pubblicati da «L'Europeo», erede della tradizione del fotogiornalismo d'attualità, svolgono un ruolo determinante nella definizione dell'approfondimento d'inchiesta. Il grande formato del periodico pubblicato dalla Rizzoli³⁶⁹, nelle tipiche dimensioni a “lenzuolo” simile a un quotidiano, fornisce molto spazio alle fotografie che vengono presentate in grandi dimensioni, dal notevole impatto visivo. Gli articoli di queste riviste si caratterizzano per un approfondimento delle tematiche politiche e d'attualità che sfocia nella pubblicazioni di inchieste giornalistiche dalle grandi dimensioni. I racconti degli inviati e dei giornalisti si ampliano fino a eccedere dai singoli numeri, sviluppando inchieste suddivise in diverse puntate. Sempre per rimanere nell'ambito dei personaggi raccontati dalla filmografia di Francesco Rosi, è un caso da ricordare il racconto serializzato di una giornata con il bandito Salvatore Giuliano, raccontato nel settimanale «Oggi» in tre puntate, dal numero 52 del 22 dicembre 1949 al numero 1 del 5 gennaio 1950³⁷⁰.

«L'Europeo», accertato come erede della tradizione del fotogiornalismo d'attualità e avviato alla definizione dell'approfondimento d'inchiesta, pubblica molto materiale su un altro personaggio raccontato da Rosi, il gangster Lucky Luciano. Il grande formato del periodico pubblicato dalla Rizzoli consente l'analisi visuale di una serie numerosa di fotografie contenute nelle pagine riservate all'articolo sul criminale, intitolato *La vita segreta di Lucky Luciano* con la firma di Renzo Trionfera (fig. 82). Il servizio si sviluppa in tre puntate che vedono una lunghezza variabile ma condividono la stessa tendenza all'approfondimento in lunghe parti aneddotiche e descrittive: la prima e la terza parte constano di sei pagine, mentre la seconda, più cospicua, consta di

³⁶⁹ L'Europeo», fondato da Gianni Mazzocchi e Arrigo Benedetti a Milano nel 1945, raccoglie l'eredità del fotogiornalismo d'inchiesta sviluppato tra le due guerre e si delinea come una delle più importanti voci nel periodo immediatamente successivo. Settimanale ma dal grande formato, simile al quotidiano, è caratterizzato da un'impaginazione che dà ampio spazio alle fotografie, permettendo soluzioni creative nella disposizione all'interno della pagina. Nel 1953 passa definitivamente sotto il controllo della Rizzoli. Cfr. E. GELSOMINI, *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano, FrancoAngeli, 2011. Sulla fisionomia e la storia redazionale de «L'Espresso» dagli anni Cinquanta agli anni Settanta si veda la scheda della rivista nel catalogo: CINELLI, FERGONZI, MESSINA, *Arte moltiplicata*, cit., pp. 342-347.

³⁷⁰ Per una sguardo approfondito sui modi di produzione del fotoreportage, non solo sul caso di Salvatore Giuliano, rimando al saggio: M. CAMILLI, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, «Studi di Memofonte», n. 11, 2013, pp. 47-66.

otto pagine. Le tre puntate dedicate all'approfondimento sui segreti del gangster sono un invito ai lettori di «L'Europeo» a entrare nell'intimità del personaggio. A partire dal titolo della prima parte, che viene sottolineato anche nella copertina della rivista, i titoli e i testi di Trionfera sono ricchi di particolari che si attardano su dettagli della vita quotidiana di Luciano, pur non rinunciando all'approfondimento sulle questioni politiche legate al soggiorno italiano.



Fig. 82. Copertina de «L'Europeo», a. XV, n. 2, 11 gennaio 1959.



Fig. 83. «L'Europeo», a. XV, n. 2, 11 gennaio 1959, pp. 14-15.

D'altronde, le intenzioni smitizzanti del giornalista vengono dichiarate fin da subito sotto il grande titolo della prima pagina, dove si attesta che la redazione ha compiuto «una lunga inchiesta per ricostruire fuori della leggenda le recenti vicende del temutissimo “indesiderabile” che vive solitario a Napoli prigioniero del suo tempestoso passato»³⁷¹. A inizio articolo, nella prima grande fotografia a doppia pagina, il “temibile” Lucky Luciano appare seduto a un tavolo di un bar (fig. 83). La funzione della didascalia è commentare coerentemente il carattere banale della immagine presentata. Infatti il testo osserva ironicamente che «l'uomo che le polizie di tutto il mondo tengono in sospetto come il re del vizio è accanito consumatore di gelati»³⁷². Le stesse pose di Luciano per il servizio ribaltano l'idea del gangster tutto d'un pezzo, presentando il personaggio in atteggiamenti miti e innocui, assolutamente naturali. Nessuna rappresentazione idealistica è prevista: l'immagine che ne consegue è quella di un anziano con gli occhiali che passa le giornate vivacchiando, in alcuni casi anche nel ruolo dell'anziano intollerante nell'atto di lamentarsi dei giornalisti troppo invadenti

³⁷¹ R. TRIONFERA, *Vita segreta di Lucky Luciano*, «L'Europeo», a. XV, n. 2, 11 gennaio 1959, p. 14.

³⁷² Ivi, p. 15.

come nella foto ad apertura della seconda puntata (fig. 84). Come di consuetudine nei servizi dedicati al personaggio, tra le immagini che non possono mancare, emergono quelle che riguardano Igea Lissoni, la ex cantante d'opera, che viene descritta come colei «a cui si attribuisce il merito di aver portato ordine nella vita di Luciano e di averlo allontanato dagli ambienti che gli offrivano troppe tentazioni»³⁷³. La relazione con la Lissoni viene evocata soprattutto nelle immagini che corredano il servizio, mentre l'articolo si concentra sugli aspetti politici e criminali dell'attività gangsteristica dell'uomo. L'apertura della terza puntata è dedicata al momento del funerale della donna con la grande fotografia che si sviluppa in alto in orizzontale (fig. 85). Luciano, di spalle, è presente nel margine destro dell'immagine in atteggiamento devozionale nei confronti della donna con cui è stato per dodici anni. La rappresentazione che risulta dalle immagini è quella di un uomo colto nella sua reale e attuale situazione esistenziale. Una figura che crea una sorta di distacco partecipativo nel lettore a cui viene offerta la possibilità di distinguere il passato criminale rispetto all'odierna condizione. Nella stessa pagina d'apertura della terza parte dell'inchiesta è presente anche una foto in basso a destra dove Luciano è immortalato in un atteggiamento affabile nei confronti dell'autore dell'articolo. Il modo in cui il gangster partecipa alle domande e si confida con Trionfera è emblematico del modo di fare inchiesta dei periodici italiani, dove il giornalista entra in scena insieme al soggetto del reportage³⁷⁴. La vicinanza tra i soggetti criminali e i realizzatori del servizio denota ancora una volta il segnale di una sdrammatizzazione della figura del bandito insieme alla volontà di venire incontro al lettore medio di un periodico d'attualità che non vuole essere turbato, mentre spazia tra argomenti di costume e approfondimenti politici. L'unica fotografia che esula dall'impianto generale è quella riguardante un'esecuzione che conclude l'intero servizio su una nota più violenta e drammatica, mostrando le conseguenze dell'uccisione di Albert Anastasia³⁷⁵.

³⁷³ R. TRIONFERA, *L'ombra dell'anonima assassini*, «L'Europeo», a. XV, n. 4, 25 gennaio 1959, p. 41.

³⁷⁴ Il principale riferimento è ancora il servizio di Rizza e Meldolesi sul bandito Giuliano per «Oggi». Cfr. CAMILLI, *Lo scoop sul bandito Giuliano*, cit. pp. 60-66.

³⁷⁵ TRIONFERA, *L'ombra dell'anonima assassini*, cit., p. 46.

L'EUROPEO 692 - 18 gennaio 1959

I DODICI ANNI IN ITALIA DEL PIÙ MISTERIOSO



L'amore della contessa era solo una trappola

Questo è il racconto delle tentazioni che si sono offerte a Lucky Luciano in ogni giorno della sua vita da quando è sbarcato per la prima volta in Italia

RENZO TRIONFERA

QUANDO un fatto imprevisto e, per le autorità italiane, in un certo senso providenziale consentì favoreggiare contro Lucky Luciano, questi veniva ormai dipinto negli Stati Uniti come l'uomo con un solo volto ma insistentemente gli veniva attribuito un altro. Il titolo che più era quello di « capo supremo » o « generalissimo » della mafia italo-americana. La certezza matematica che Luciano comandasse le due o tre organizzazioni mafiose di Sicilia e le loro appendici statunitensi, si era creduto di raggiungerla fin dall'aprile del 1947,

quando Luciano, rimpatriato da Cuba era capitato per la seconda volta a Palermo. In quell'epoca, secondo notizie apparse su vari giornali, i capi delle mafie siciliane si erano riuniti più volte nella saletta riservata di un trattoria in via Ruggiero Settimo, a Palermo, per decidere la costituzione di un organismo unico e per darsi un capo autorevole. Chi sarebbe? Nessuno si di fuori degli stessi mafiosi avrebbe potuto dirlo. Ma la voce generale fu che la designazione era caduta su Lucky Luciano, allora residente nell'isola. La voce, naturalmente, era giunta anche alle orecchie del presunto « generalissimo » degli Stati Uniti. Ammesso che egli avesse avuto piacere il desiderio di comandare un'organizzazione clandestina, ammissioni che forse tuttora disposto a correre del...

Napoli. Lucky Luciano indispettito dall'insistenza di un fotografo. La sua usuale esclamazione in questi casi è: « Vattinne! ».

24

Fig. 84. «L'Europeo», a. XV, n. 3, 18 gennaio 1959, p. 24.



Fig. 85. «L'Europeo», a. XV, n. 4, 25 gennaio 1959, pp. 40-41.

Oltre alle immagini che mostrano Luciano in atteggiamenti quotidiani, le foto dei servizi che illustrano le questioni politico-giudiziari legate al personaggio sono alla base della costruzione dell'immaginario della pellicola di Rosi sul gangster. Ad esempio nella rappresentazione della contrapposizione con il capo del Narcotics Bureau americano, Charles Siragusa (fig. 86), che nel film assume un ruolo primario nel contrasto con il personaggio interpretato da Gian Maria Volonté. Nella prima parte del servizio de «L'Espresso», l'agente dell'FBI e il criminale vengono affiancati in due fotografie giustapposte a tutta pagina. Siragusa è etichettato come «il suo nemico», mentre Luciano passa il tempo tra «gli ozi di Napoli»³⁷⁶. Il gangster è immortalato in una posa dove non sembra preoccuparsi molto dell'interesse internazionale sulla sua figura. In questo caso il racconto della cattura del criminale si intreccia con la banalità del quotidiano, innescando un meccanismo umoristico sottolineato dagli autori del servizio fotografico.

³⁷⁶ Trionfera, *Vita segreta di Lucky Luciano*, cit., p. 29.



Roma, ottobre 1956. Charles Stragna, inviato del Bureau of Narcotics degli USA, parla ai giornalisti.



Napoli, gennaio. Lucky Luciano, il cui vero nome è Salvatore Charles Lucania, al caffè. Lucky ha sessant'anni. Tra un mese si compirà il tredicesimo anno del suo esilio in Italia.

« Ero un osso duro per la loro politica »

tuttavia. Tace anche sui motivi che indussero Dewey a graziarlo, dopo nove anni e mezzo di carcere, con la motivazione che risultò poi infondata di « grandi servizi » resi da Luciano allo sforzo bellico degli Stati Uniti. Sui motivi che portarono alla sua liberazione, Lucky potrebbe fare rivelazioni sensazionali. Potrebbe rispondere con esattezza come non è mai stato fatto finora a molte domande imbarazzanti. « Chi controllava una parte dell'elettorato newyorkese quando Dewey venne eletto governatore? Per quale ragione tutti i fedelissimi di Lucky, disciplinatamente, decisero all'improvviso non già di combattere, ma di sostenere Thomas Dewey? Chi finanziò la campagna elettorale di Dewey? ». Durante i nove anni e mezzo da lui trascorsi nelle prigioni federali americane, Lucky Luciano continuò ad esercitare la sua potenza nel mondo segreto di New York: questo è un dato di fatto certo. Un dato di fatto che, secondo gli avversari di Thomas Dewey, quest'ultimo tenne bene a

mente quando si trattò di succedere a Fiorello La Guardia nella suprema carica dello Stato di New York. E Lucky, potrebbe dire una parola definitiva sull'operazione che indusse Dewey a tramutare il disprezzo nei riguardi del « Vice King » in una inattesa benevolenza.

Sulla prima e sulla seconda parte del suo lungo romanzo l'unico che potrebbe dire il vero è soltanto Lucky Luciano. Naturalmente, anche sui suoi dodici anni di guai italiani potrebbe essere esauriente. Visto, tuttavia, che Lucky preferisce tacere, si può tentare con un meticoloso lavoro di ricerca la ricostruzione, anche frammentaria, della terza parte del romanzo. Dice un rapporto stilato dal Bureau of Narcotics riferendosi alla riacquisita libertà di Lucky: « Subito dopo il suo rilascio, che gli fu concesso in parte in base alle sue false promesse d'aiuto (aiuto alle autorità militari, naturalmente, le quali, tra l'altro, non ne avevano più alcun bisogno perché la guerra in Europa era finita), il Luciano riallacciò i suoi vecchi rapporti

e diede la sensazione di voler riprendere la sua posizione nella malavita. Si rimise in stretti rapporti con Frank Saverio, detto Frank Costello, ch'era sempre stato il suo braccio destro in tante imprese delittuose. Il Costello aveva allora una posizione preminente negli ambienti politici; riuscì ad ottenere per il Luciano varie concessioni. La partenza del Luciano fu un avvenimento particolare per la malavita: vi si trovarono Frank Costello, Meyer Lansky, noto delinquente ed altri esponenti del gangsterismo... »

In realtà, Lucky Luciano (chiamato negli atti ufficiali sempre col suo vero nome: Salvatore Charles Lucania) venne messo in libertà da Thomas Dewey non già per consentirgli di reinserirsi nella vita o nella malavita di New York, bensì col preordinato proposito di « deportarlo » in Italia. Se vi era, come si sostiene da molte parti, un motivo di gratitudine da parte del governatore di New York verso Luciano, vi era anche la preoccupazione di togliere qualunque leva di comando dalle mani dell'escondano, rispedito al di là dell'Oceano. Lo stesso rapporto gli cita: « Il Federal Bureau of Narcotics ebbe indicazioni attendibili, secondo le quali Luciano desiderava rientrare negli Stati Uniti. Il suo primo tentativo di

realizzare questo progetto fu la sua partenza dall'Italia alla volta di Cuba. A Cuba, egli aprì una casa da giovane e fece venire dagli Stati Uniti molte persone della malavita che dovevano aiutarlo nell'impresa. Vi furono anche prove che egli riceveva larghi aiuti finanziari da delinquenti degli Stati Uniti. Cosicché della minaccia che il Luciano rappresentava per il mantenimento della legge e dell'ordine negli Stati Uniti, e comprendendo che la sua presenza poteva render nulli gli sforzi del Bureau of Narcotics per la repressione del traffico illecito degli stupefacenti, quest'ufficio compì passi affinché Luciano venisse espulso da Cuba e rimandato in Italia... »

Quel breve soggiorno cubano segnò per Lucky l'apertura delle ostilità in grande stile da parte del Bureau of Narcotics. Prima di allora quell'ufficio si era interessato di lui soltanto in modo marginale. L'inizio dei guai italiani, quindi, è strettamente connesso con il viaggio di avvicinamento agli Stati Uniti, compiuto da Luciano qualche mese dopo la sua deportazione in Italia. Senza quel passo falso, forse la sua situazione sarebbe stata molto diversa da quella che è stata.

Il primo ritorno in Italia di Lucky Luciano passò quasi del tutto inosservato.

Continua alla pagina seguente

Fig. 86. «L'Europeo», a. XV, n. 2, 11 gennaio 1959, p. 29.

Nel racconto della vita del criminale mediato dai rotocalchi, l'aspetto preponderante riguarda la vita quotidiana di Lucky Luciano, tema trattato più volte e documentato fotograficamente con servizi realizzati sul campo dai fotoreporter sulla vita di Lucky Luciano che vedremo contribuire in modo sostanziale a fornire il materiale visivo per lo storyboard di Rosi. La strategia di presentazione di un Luciano affabile e innocuo, colto nella sua quotidianità, è adottata nelle interviste concesse ai fotoreporter. Di frequente Luciano accoglie gli autori degli articoli nella sua dimora napoletana e si accorda nel mostrarsi in atteggiamenti banali, per sottolineare la vicinanza con il lettore. In un articolo di Alessandro Porro su «Settimo Giorno»³⁷⁷, lo vediamo passare le giornate a casa, costretto a una vita ritirata. In una serie di fotografie dalle dimensioni ridotte, giustapposte verticalmente, il fotoreporter sfrutta la sequenzialità di derivazione cinematografica per descrivere le abitudini quotidiane del soggetto ritratto (fig. 87).



Fig. 87. «Settimo Giorno», a. VII, n. 52, 30 dicembre 1954. Pp. 20-21.

In particolare la sequenzialità dello storyboard si avvicina alla tendenza «realistica del reportage e del fotosaggio che narra un fatto e una storia, o approfondisce un tema

³⁷⁷ A. PORRO, *Siamo stati ospiti di Lucky Luciano*, «Settimo Giorno», a. VII, n. 52, 30 dicembre 1954, pp. 20-23.

con un montaggio fotografico più lineare e diacronico»³⁷⁸. In questa direzione il caso di «Tempo», forte del modello vincente dei periodici internazionali di maggior successo, si inserisce nel panorama italiano dei rotocalchi come un'esperienza decisiva nel costruire la formula che mescola fotografie, immagini e testo alla base del fotogiornalismo del dopoguerra.

Oltre a presentare lunghi articoli sulla storia del cinema nello stile del giornale più specialistico «Cinema», il rotocalco milanese «Tempo» presenta numerose recensioni illustrate. Quello che risalta sono le modalità di impaginazione degli articoli di commento alle uscite cinematografiche. Seguendo una vocazione popolare, le recensioni presentano spesso anche immagini tratte dai film, in modo che lo spazio dedicato all'iconografia sia dominante rispetto a quello riservato al testo scritto. Gli articoli si presentano spesso con la formula del fotoracconto, con un procedimento di novellizzazione³⁷⁹ per immagini e didascalie accompagnate da un commento. Il fotoracconto del film e la ricchezza dell'apparato iconografico serve non solo a creare legami interni alle pagine dedicate ai film, ma anche ad «espandere un'aura cinematografica su tutto il settimanale, apparentando i pezzi dedicati ai singoli film ai numerosi, e assai moderni, fotoreportage di cui la rivista era principalmente composta»³⁸⁰

In sintesi, la novellizzazione dei film cinematografici influenza anche il materiale iconografico degli articoli di cronaca e di costume nella concezione del “fototesto”, una formula che vede convergere il paradigma del fotogiornalismo con quello dello storyboard. Si tratta di una particolare forma di narrazione visuale che prevede l'abbinamento di materiale fotografico e didascalico, dove il ruolo preponderante è svolto dall'immagine. La fotografia è indipendente dal testo scritto e risulta capace di narrare autonomamente l'avvenimento, mentre la didascalia svolge la funzione di supporto specificando ciò che è stato testimoniato dal fotografo. In questo genere di

³⁷⁸ DE BERTI, *Il nuovo periodico*, cit., p. 29.

³⁷⁹ Per un panorama dei fenomeni di novellizzazione italiana, cfr. R. DE BERTI (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», n. 548/01, 2004.

³⁸⁰ L. MAZZEI, *La critica sui settimanali e sui quotidiani*, in Laura, *Storia del cinema italiano 1940-1944*, cit., p. 535

periodico, «lo spazio dedicato al testo diminuiva, al punto di ridursi in alcuni casi, a semplice didascalie delle immagini che si susseguivano per pagine e pagine»³⁸¹



Fig. 88. Esempio di fototesto, *Fortunato Lucky a Roma*, «Tempo», a. XI, n. 14, 2-9 aprile 1949, p. 6.

³⁸¹ MAGNANINI, «Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"», cit., p. 309.



Fig. 89. Esempio di fototesto, *Fortunato Lucky a Roma*, «Tempo», a. XI, n. 14, 2-9 aprile 1949, p. 7.

L'illustrazione delle cronache italiane di Luciano su «Tempo»³⁸², per esempio, fornisce il materiale per un imponente racconto iconografico delle giornate romane del criminale da pochi mesi arrivato in Italia nel 1949³⁸³. L'articolo che illustra il soggiorno di Lucky Luciano è un esempio di “fototesto” (figg. 88-89), tipico della forma del rotocalco di attualità e di costume, di cui il periodico edito da Mondadori ne è stato una delle principali manifestazioni³⁸⁴.

Il fototesto unisce le due abilità, ovvero la capacità di scrivere il testo e di scattare le fotografie, dando vita a una forma di comunicazione che prevede il racconto dei fatti attraverso la successione fotografica. Il testo dell'articolo viene subordinato all'immagine, in quanto le fotografie prevalgono in termini di spazio e impatto. Si tratta di una differenza sostanziale rispetto ad altri rotocalchi, come ad esempio «Ominibus»³⁸⁵ diretto da Leo Longanesi, dove la parte dedicata all'iconografia, solitamente affidata ad un'unica fotografia, prevede specificatamente una funzione illustrativa e emblematica al centro dell'articolo. «La fotografia, in “Tempo”, assume invece piena funzione comunicativa e quindi nuova dignità, insieme al riconoscimento esplicito dato alla professione di fotografo»³⁸⁶. Come nel modello di riferimento americano (la rivista «Life»), sfruttando le possibilità della stampa a rotocalco e della diffusione del colore, «Tempo» si sviluppa come una rivista che permette alla fotografia di emanciparsi dal ruolo di accessorio illustrativo, diventando il principale strumento comunicativo e informativo.

³⁸² G. SCHULLER, R. MARI, *Fortunato Lucky a Roma*, «Tempo», a. XI, n. 14, 2-9 aprile 1949, pp. 6-8.

³⁸³ Charles “Lucky” Luciano, vero nome Salvatore Lucania, in realtà era stato scarcerato nel febbraio del 1936, e esiliato in Italia nel paese di origine, dopo aver passato nove anni in galera. Era stato condannato nel 1936 a cinquant'anni di carcere in seguito alle accuse del procuratore distrettuale Thomas E. Dewey, a cui si deve anche la scarcerazione. Nel 1947 il Narcotics Bureau fece sapere che Luciano non si trovava più in Italia, ma era sbarcato a Cuba dove avrebbe diretto, secondo gli agenti federali, il traffico degli stupefacenti verso gli Stati Uniti. Solamente nel 1948, Luciano fu espulso da Cuba e riaccompagnato in Italia, prima a Roma e poi a Napoli. Cfr. L. JANNUZZI, F. ROSI, *Lucky Luciano*, cit.

³⁸⁴ Su il periodico «Tempo», si rimanda agli approfondimenti: C. MAGNANINI, «Chi ha “Tempo” non aspetti “Life”». *Un fotogiornale negli anni della guerra (1939-1943)*, pp. 305-341, e S. PAOLI, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, pp. 645-671, entrambi in DE BERTI, PIAZZONI, *Forme e modelli del rotocalco italiani*, cit.; R. LASCIALFARI, «Tempo». *Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori (1939-1943)*, in «Italia Contemporanea», n. 228, settembre 2002, pp. 439-468; A. CELLINESE, *Le riviste fotografiche: «Life», «Look» e l'importazione di uno stile americano*, in E. SCARPELLINI, J. T. SCHNAPP (a cura di), *ItaliAmerica*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 125-155.

³⁸⁵ La rivista «Omnibus» viene pubblicata da Rizzoli dall'aprile 1937 al gennaio 1939, e si distingue per la presenza di fotografie all'interno dello spazio dedicato al testo. Cfr. DE BERTI, *Il nuovo periodico*, cit., p. 42.

³⁸⁶ PAOLI, *Cultura fotografica*, cit., p. 658.

Le affinità tra il fotogiornalismo e lo *storyboarding* trovano un'esemplare convergenza tra le pagine del settimanale «Tempo». Il fototesto combina l'uso delle fotografie in sequenza e le numerazione progressiva in maniera analoga alla forma dello storyboard cinematografico. Il modello di comunicazione è chiaramente ispirato a quello cinematografico con la suddivisione del racconto in diverse scene montate in sequenza. Si tratta di un modo di comunicare ben consapevole all'interno della redazione di «Tempo» dell'epoca. Come osserva Chiara Magagnini, riportando un'espressione del direttore Alberto Mondadori, «all'interno del servizio le fotografie venivano disposte secondo una sequenza logica che ne faceva quasi degli spezzoni di film, una sorta di “cinema senza movimento”»³⁸⁷. Un'espressione che ricorda senza dubbio i modi della sequenzialità dello storyboard, che si aggiunge alla terminologia che abbiamo visto nei capitoli precedenti (“sceneggiatura illustrata”, “fotogrammi disegnati”) e, come abbiamo visto, rappresenta una caratteristica peculiare nella definizione dello *storyboarding* italiano.

5.3. *La sfida*: la cronaca come base visuale del gangster film

Prima di affrontare il caso specifico dello storyboard di *Lucky Luciano*, si ritiene essenziale iniziare a indagare il metodo personale di *storyboarding* di Francesco Rosi partendo dagli esordi del regista nel cinema italiano del dopoguerra.

Il primo film in cui Rosi è accreditato come regista unico, *La sfida*, non rappresenta la prima collaborazione con la sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico. Entrambi hanno in comune l'esperienza formativa nei film di Luchino Visconti. La scuola di Visconti, soprattutto per Suso Cecchi d'Amico, sarà di importanza fondamentale nella concezione artigianale della sceneggiatrice, dove «a questa modulazione nata dall'incontro tra sceneggiatura ed esperienza, scaturita da occasioni mai da perdere e sempre da provare, fa riscontro un forte rigore, quasi maniacale, nel raggiungere il massimo grado di perfezione della scrittura»³⁸⁸. Suso Cecchi d'Amico

³⁸⁷ MAGNANINI, «Chi ha “Tempo” non aspetti “Life”», cit., p. 313.

³⁸⁸ F. VILLA, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a “Il bandito” di Alberto Lattuada*, Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, 2002, p. 52

adotta il formato convenzionale della «sceneggiatura all'italiana» del quale la scrittrice toscana è tra i principali esponenti³⁸⁹.

L'Archivio Rosi del Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva materiali completi che testimoniano l'attività del regista napoletano. Vengono conservati diversi copioni che testimoniano le fasi in cui la scrittura cinematografica viene sottoposta a nuove stesure. Per quanto riguarda il film *La sfida*, a Torino sono presenti quattro *scripts* che portano la firma di Rosi, di Suso Cecchi d'Amico e di Enzo Provenzale e testimoniano l'arco produttivo del film. La sceneggiatura che contiene le informazioni più interessanti è la prima stesura (datata 13 aprile 1957), per l'abbondanza di annotazioni, di cancellazioni e di aggiunte che la qualificano come uno strumento *in progress*. Per il carattere transitorio e incompleto, questa sceneggiatura può essere analizzata come una delle fonti di informazioni che illustrano al meglio il processo creativo dietro la realizzazione del film³⁹⁰.

Dal punto di vista tecnico le sceneggiature de *La sfida* non si sottrae alle regole di questa forma che ha rappresentato lo standard per il cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo scorso³⁹¹. Nella sceneggiatura all'italiana la pagina è divisa in due colonne: una a sinistra per gli elementi visivi (le descrizioni) e una a destra per il sonoro (dialoghi, rumori e musica). Spesso la colonna di sinistra contiene «descrizioni» molto dettagliate che elaborano l'impianto visivo prima dell'inizio delle riprese, nella fase preliminare di scrittura della sceneggiatura. Il ricorso alla tecnica di *storyboarding* avviene solitamente in prossimità della lavorazione vera e propria, ma il carattere propriamente descrittivo della sceneggiatura all'italiana permette di intervenire in un momento iniziale, quando il copione non ha ancora assunto la sua forma definitiva³⁹².

³⁸⁹ Cfr. M. C. QUESTERBERT, *Les scénaristes italiens: 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Editions Haitier, 1988.

³⁹⁰ Per facilitare l'interpretazione tra film, disegni e scrittura farò riferimento a questa versione della stesura della sceneggiatura. Archivio Rosi, «La sfida. Sceneggiatura con appunti», Museo Nazionale del Cinema, Torino, 13 aprile 1957. Gli altri *scripts* attestano il completamento della fase di preparazione della sceneggiatura. L'ultima stesura corrisponde esattamente alla sceneggiatura pubblicata nel 2001 dal Circolo del Cinema del Comune di Mantova. Cfr. S. CECCHI D'AMICO, E. PROVENZALE, F. ROSI, *La sfida. Sceneggiatura originale dall'omonimo film di Francesco Rosi*, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova, 2001.

³⁹¹ Cfr. M. P. COMAND (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006; G. MUSCIO, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino Editore, 2009.

³⁹² È il caso della stesura di *La sfida* datata 13 aprile 1957. Archivio Rosi, «La sfida. Sceneggiatura con appunti», cit.

In questa fase iniziale della sua filmografia, Rosi solitamente accompagna i documenti di pre-produzione da disegni preparatori, come una serie di appunti con una funzione di commento alla sceneggiatura. Una delle caratteristiche dei copioni che Francesco Rosi utilizza come strumento di lavorazione, è quella di contenere molte indicazioni, modifiche, tagli, aggiunte, aldilà del materiale dattiloscritto. Il regista è solito correggere a penna molti dialoghi e situazioni fissate in fase di scrittura, modificandole nel periodo a ridosso delle riprese e la sceneggiatura di *La sfida* non rappresenta un'eccezione, come conferma egli stesso:

Quando provo un'emozione e questa diventa un'idea, quando si trasforma in una scena, quando le scene si trasformano in una sceneggiatura, ecco tutto un processo di arricchimento che si sviluppa tramite una serie di preparazioni e un lavoro di maturazione. Non credo al regista che pretende di inventare tutto quanto sul set senza alcuna preparazione. Credo invece nei cambiamenti dell'ultimo minuto, nella disponibilità che ci viene offerta, in seguito però a un lavoro preliminare di riflessione. Fare un cambiamento porta con sé un'emozione incredibile, quasi uno shock³⁹³.

La sceneggiatura di Rosi per *La sfida* è uno strumento di carattere transitorio, dimostrato dall'assenza della numerazione delle singole scene, elemento sempre presente nella sceneggiatura all'italiana, e dalla eccessiva lunghezza del dattiloscritto, che consta di 337 fogli in luogo di un canone dove la lunghezza media è tra le 160 e le 200 pagine. Molte scene vengono tagliate nella versione successiva nella fase di passaggio tra una stesura e l'altra, che prevede il consueto sfrondamento di alcune sequenze, con la conseguenza dell'adeguamento nella lunghezza della sceneggiatura e nella numerazione progressiva delle scene.

I disegni che testimoniano il ricorso allo storyboard sono presenti in due appunti manoscritti (fig. 90). Sono quelli riservati alla sequenza in cui Assunta (interpretata da Rosanna Schiaffino) segue Vito (José Suarez) nel cortile dell'abitazione. Rosi ricorre al disegno per visualizzare una breve scena di ricordo³⁹⁴, che descrive il pedinamento silenzioso di Assunta nei confronti di Vito. Una scena veloce e all'apparenza non significativa, dove prevale l'azione sul dialogo, ma importante ai fini dell'economia

³⁹³ F. ROSI in M. CIMENT *Dossier Rosi*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 82

³⁹⁴ Archivio Rosi, «La sfida. Sceneggiatura con appunti», cit., retro p. 31.

narrativa del film perché introduce il rapporto di attrazione tra i due giovani, destinato a finire tragicamente.

La vignetta che fa parte della visualizzazione della sequenza si può suddividere nettamente in due parti: la parte a sinistra si contraddistingue dall'immagine disegnata, mentre a destra sono annotati i movimenti dei personaggi e della macchina da presa³⁹⁵. La sequenza di *la sfida* è resa tramite un'immagine che visualizza la scena dove appaiono elementi grafici e testuali a corredo della vignetta. Il carattere sequenziale non è decisivo in questa fase del percorso di Rosi, tuttavia è presente attraverso il movimento interno dei personaggi di Assunta e la madre. L'immagine alla sinistra riproduce, in una sintesi prospettica, l'impianto scenografico del cortile con la madre affacciata alla finestra, mentre la figura di Assunta si trova all'interno del ballatoio, in un movimento teso ad uscire di campo a sinistra, come si può dedurre dal segno cinetico della freccia. Il vettore grafico della freccia all'interno dello storyboard è uno strumento molto potente che denota l'immediatezza nella capacità di comunicare il gesto attraverso il semplice tratteggio direzionale della linea³⁹⁶. Una forza attrattiva che, in questa sequenza, spinge la ragazza a lasciare le protettive mura di casa per avventurarsi nella strada affollata del mercato. Il disegno di Rosi restituisce chiaramente i rapporti di forze che si creano nella sequenza. Il segno grafico della freccia indica una direzione precisa e inequivocabile (verso Vito), mentre la madre di Assunta, simbolo della protezione materna agisce come resistenza in altra direzione. La freccia indica verso il basso a sinistra, mentre la finestra con la madre si trova in alto a destra: si forma quindi una diagonale di forze opposte e contrarie.

³⁹⁵ La nuova elaborazione visiva del regista, a destra del disegno, prevede la seguente descrizione: «Vito passa, esce di c., si apre la porta esce Assunta, si sente la voce della madre di Assunta, macchina panoramica su, si affaccia la madre di Assunta, Assunta viene in p.p. (se possibile) – oppure c.v. dalla madre e poi si ferma su Assunta p.p. e madre in fondo e Assunta che si gira e va via». In Archivio Rosi, «La sfida. Sceneggiatura con appunti», cit., retro p. 31.

³⁹⁶ BEGLEITER, *From word to image*, cit., p. 66

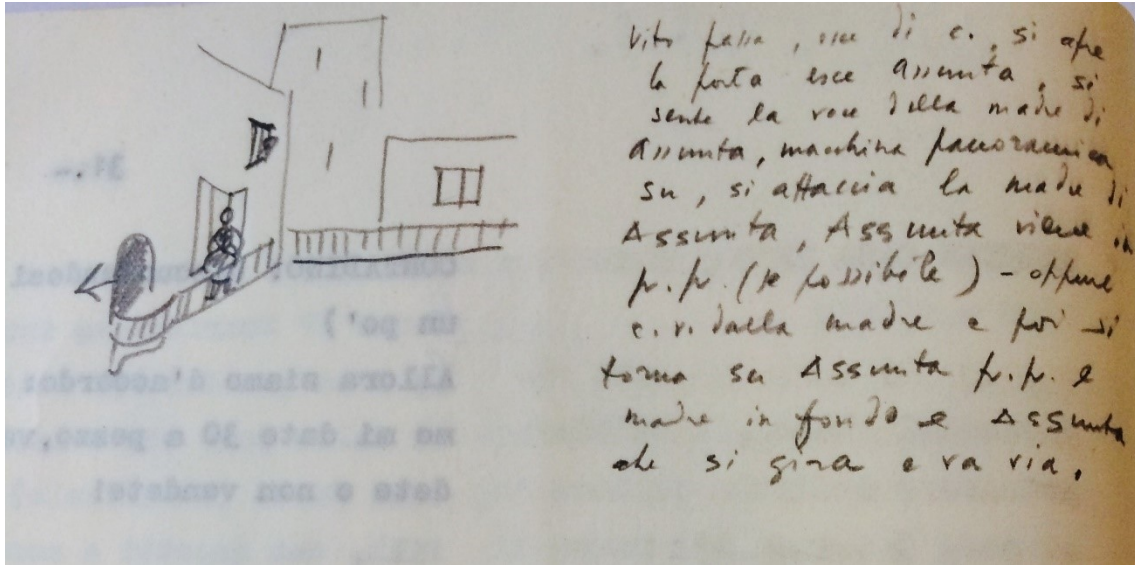


Fig. 90. Disegno di Francesco Rosi tratto della sceneggiatura de *La sfida* (1958). Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 91. Fotogramma tratto da *La sfida* (1958), regia di Francesco Rosi.

Se l'ambientazione in un contesto realistico e dettagliato come il mercato ortofrutticolo di Napoli e l'uso di una protagonista femminile forte come Rosanna Schiaffino sono chiari riferimenti alla tradizione neorealista, ma anche al melodramma del cinema italiano, non è da sottovalutare l'immaginario fornito dalla cronaca criminale³⁹⁷. Nelle idee iniziali presenti nei disegni di Rosi sono contenuti, dal punto di vista visivo, alcuni degli archetipi del *gangster film*. Innanzitutto viene introdotto l'interesse di Assunta per Vito, che rappresenta nel contesto del genere l'attrazione della «pupa» verso il «gangster». L'episodio che fornisce lo spunto per la pianificazione di questa sequenza è legato al personaggio, ispirato a un fatto di cronaca reale di Pasquale Simonetti, detto Pascalone 'e Nola, il boss del mercato ortofrutticolo di Napoli.

Tieni presente che quando dissi di farlo a Napoli, proprio in quel periodo ci fu il delitto di Pasquale di Nola [Simonetti Francesco Pasquale, soprannominato "Pascalone 'e Nola" e marito di Pupetta Maresca, rimase ucciso in uno scontro a fuoco nel luglio del 1955, *NdR*], che in un certo senso, e alla lontana, ne *La sfida* è anche richiamato ().³⁹⁸

Il contesto sociale e culturale che fornisce i dettagli per la costruzione del film deriva quindi da un fatto che riguarda la cronaca criminale dell'epoca. Le vicende del boss napoletano sono raccontate in riferimento alla sua relazione con Maria "Pupetta" Maresca, che vendicherà la morte del compagno facendosi giustizia da sola³⁹⁹. La stampa sfrutta questa vicenda per costruire un racconto di natura criminale e passionale che si sviluppa nelle cronache dei principali quotidiani. I crimini collegabili a Pascalone, focalizzati intorno agli interessi nel contrabbando delle sigarette e nel mercato

³⁹⁷ La struttura narrativa di ascesa e declino del protagonista maschile, invece, richiamano i prototipi del cinema gangsteristico americano. *La sfida* presenta un arco narrativo che si consuma rapidamente, come nei modelli classici di *Nemico Pubblico* (*Public Enemy*, W. Wellman, 1931) e *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, M. LeRoy, 1931). In questi film lo spettatore assiste, in varianti diverse, allo stesso comportamento antisociale del protagonista, si immedesima nella stessa sfida di un fuorilegge alle regole della società, alla stessa parabola di un uomo che cerca di imporre la propria volontà riscattando le umili origini. Robert Altman chiama *dual-focus* questa produzione di testi che si ripetono in varianti infinite nella stessa struttura di genere. Usando le parole di Altman, «i film di genere sembrano non essere altro che la ripetizione infinita dello stesso confronto, dello stesso scontro a fuoco, della stessa scena d'amore» R. ALTMAN, *Film/genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 42.

³⁹⁸ F. ROSI, *Io lo chiamo cinematografico. Conversazioni con Giuseppe Tornatore*, Milano, Mondadori, 2012, p. 92

³⁹⁹ La morte di Pascalone 'e Nola, ucciso da un sicario di una gang rivale, avviene il 16 luglio 1955 a Napoli, mentre l'assassinio ad opera di Pupetta Maresca di Antonio Esposito, il boss mandante dell'uccisione del compagno il 4 ottobre dello stesso anno. *Chi ha ucciso Pascalone 'e Nola?*, «Stampa Sera», 18-19 luglio 1955.

ortofrutticolo, si mescolano alle voci popolari sulle sue gesta, creando i presupposti per un immaginario gangsteristico che va aldilà dell'aderenza con i fatti reali. Il racconto della vita criminale di Pascalone non si arresta alla sua morte e la protagonista delle cronaca nera diventa la compagna Pupetta. Come nel più classico dei melodrammi, la donna cercherà giustizia nella vendetta personale. Le vicende di Pupetta si protrarranno oltre l'uccisione, con il racconto del processo seguito nelle pagine di cronaca dei principali giornali. In un articolo della «Stampa» del 1959, anno dell'inizio del processo, viene dato risalto fotografico alla protagonista femminile Pupetta con una immagine che la ritrae in posa (fig. 92). Il fatto di cronaca acquista rilevanza al di fuori dei circuiti della stampa locale, tanto da apparire come notizia nei principali quotidiani nazionali⁴⁰⁰.



Fig. 92. Una foto di Pupetta Maresca, in Crescenzo Guarino, *Una giovane donna spara tra la folla*, «La Stampa», 5 ottobre 1955.

⁴⁰⁰ Il caso ebbe risonanza anche a distanza di tempo, come dimostrano alcune riduzioni televisive: *Il caso Pupetta Maresca* (M. Malfatti e R. Tortora, 1982) è un film prodotto per la Rai e trasmesso integralmente solo nel 1994, quando il Tribunale civile di Roma stabilì che la trasmissione non dovesse subire tagli e censure perché non lesivi della reputazione della protagonista; *Pupetta - Il coraggio e la passione* (L. Odorisio, 2013) è una miniserie televisiva in quattro puntate trasmessa da Canale 5.



Fig. 93. Crescenzo Guarino, *Iniziato il processo a Pupetta Maresca in un'atmosfera di drammatica tensione*, «Stampa Sera», 31 marzo 1959.

La popolarità della notizia è dovuta anche all'avvenenza della ragazza che, secondo gli articoli del periodo, era stata premiata in un concorso di bellezza locale. La protagonista diventa una sorta di diva della cronaca nera, con tanto di fotografia in posa accanto ai titoli della notizia (fig. 93).

Ne *La sfida* non è ancora presente la struttura e la pianificazione che Rosi imprimerà ai film successivi, caratterizzati dalla complessa relazione tra cinema e politica, tema al centro di importanti studi sul regista⁴⁰¹ e in generale sul filone politico-

⁴⁰¹ Cfr. J. A. GILI, *Francesco Rosi. Cinema et pouvoir*, Paris, Editions du Cerf, 1976; C. TESTA, *Poet of Civic Courage. The films of Francesco Rosi*, Trowbridge, Flicks Books, 1996; CIMENT, *Dossier Rosi*, cit.

indiziario del cinema italiano⁴⁰², ma è già rilevabile uno sguardo alla visualità diffusa dai quotidiani. Dal punto di vista culturale e visuale l'esordio di Rosi, quindi, prende spunto da un fatto di cronaca per elaborare una struttura che deriva dal modo classico di concepire un *gangster film*. Dal punto di vista dello *storyboarding*, il regista qui si limita a tracciare pochi disegni per alcune inquadrature, tuttavia utili a delineare un bagaglio tecnico che non ignora i principali procedimenti della pratica di pre-visualizzazione.

5.4. Il crollo come immagine portante de *Le mani sulla città*

Nel percorso grafico di Francesco Rosi le illustrazioni per la visualizzazione evolvono da piccoli disegni usati per accompagnare brani della sceneggiatura all'uso autonomo dello storyboard, passando per la sperimentazione di diverse tecniche di progettazione delle riprese. Tra queste pratiche Rosi ricorre spesso all'utilizzo di dispositivi di visualizzazione che anticipano sequenze di difficile realizzazione come quelle che coinvolgono piccoli trucchi per risolvere problemi di ripresa complessi. Un esempio della modalità autonoma da parte di Rosi, nella pianificazione di una sequenza che richiede il ricorso ad effetti, è il congegno progettato per le riprese del crollo del palazzo de *Le mani della città* (1963).

Gli effetti visivi nel cinema contemporaneo sono affidati di norma a compagnie specializzate nella confezione di trucchi cinematografici. Ad esempio nel cinema americano degli anni Settanta, per venire incontro alla crescente domanda di effetti speciali nei film, vengono fondate aziende *ad hoc*, come quella di proprietà di George Lucas, la Industrial Light and Magic. Questi reparti si occupano di visualizzare le scene di particolare complessità effettistica attraverso la realizzazione di disegni, affiancando il lavoro dello *storyboard artist* impegnato nella realizzazione della sequenza narrativa. Tuttavia molte produzioni non hanno le risorse per affidarsi a gruppi di lavoro sugli effetti speciali e devono farlo attraverso l'inventiva dei registi e dei collaboratori più stretti.

⁴⁰² Cfr. C. UVA (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; A. G. MANCINO, *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2012.

Le mani sulla città, considerato il capostipite di tutta una serie di pellicole d'impegno civile, viene ricordato come una delle testimonianze del malaffare nazionale e delle amministrazioni pubbliche colluse con la criminalità organizzata, oltre che come documento capace di superare il contesto del proprio tempo, andando a prefigurare le debolezze strutturali del sistema Italia. Aldilà della sua importanza tecnica e sociologica, l'immaginario del film di Rosi trae la propria forza anche da momenti di suggestiva spettacolarità, come la suddetta scena del crollo del palazzo nel centro di Napoli, un episodio che prende spunto dalla rievocazione di alcuni casi documentati dalle cronache dei quotidiani locali e nazionali, come dimostrano le illustrazioni della «Tribuna illustrata» e «La Domenica del Corriere» (figg. 94-95)



Fig. 94. Copertina di «La Tribuna illustrata», n. 22, 29 maggio 1955.



Fig. 95. Copertina di «La Domenica del Corriere», n. 30, 22 luglio 1956.

In queste pubblicazioni settimanali a carattere di approfondimento, la pagina d'apertura solitamente è dedicata al racconto iconografico di un evento di cronaca o di costume destinato a colpire l'immaginario dei lettori. Il fatto è sintetizzato dall'immagine di copertina: una grande tavola, disposta a tutta pagina, dove il disegnatore sfrutta lo spazio per elaborare un'illustrazione a colori. L'enfasi dell'illustratore sui dettagli e sugli aspetti più realistici della composizione configura queste immagini come direttamente discendenti dal linguaggio fotografico⁴⁰³. Il

⁴⁰³ Per un approfondimento su questo tipo di pubblicazioni, in particolare su «La Domenica del Corriere», si veda: G. GINEX (a cura di), *la Domenica del Corriere*, Milano, Skira, 2007.

fotogiornalismo è quindi la principale influenza, sia per l'illustrazione popolare delle copertine della «Domenica del Corriere» che per il manifesto cinematografico. D'altronde, come dice giustamente Della Torre, «il manifesto cinematografico incrocia la sua storia e il suo linguaggio con quello delle altre arti. Pittura, illustrazione, fumetto, grafica, design. Il manifesto cinematografico, come quello pubblicitario in generale, è al centro di una convergenza di stili e forme artistiche molto diverse tra loro»⁴⁰⁴.

Le modalità realizzative di una sequenza così iconica devono la propria efficacia al lavoro dei collaboratori di Rosi che si occupano della parte tecnica della produzione. L'idea del crollo come nucleo visuale è un'idea che nasce in fase di pre-produzione del film, ma che è capace di resistere fino al momento della promozione come testimoniano i manifesti del film. Il momento della distruzione del palazzo, le persone che scappano in preda al terrore, l'indifferenza dei politici, confluiscono nella visione sintetica che deve veicolare l'immagine degli affissi e delle locandine. Nel caso del manifesto de *Le mani sulla città* realizzato da Sandro Simeoni (fig. 96), il momento del crollo è reso con una funzionalità scarna ed essenziale, che sembra evocare i rozzi schizzi dello storyboard approntato da Rosi per il film. La sperimentazione grafica si riflette in questi oggetti promozionali che attraversano negli anni Sessanta un momento di innovazione comunicativa. Secondo Della Torre si tratta di una convergenza di tradizione e innovazione:

La nuova generazione di Cartellonisti partecipa al successo del cinema italiano in Italia e nel mondo realizzando celebri manifesti in cui si incrociano stereotipi compositivi e sperimentazioni linguistiche, rigidi codici di genere e colti riferimenti. Il manifesto di questi anni si caratterizza per un'eterogeneità stilistica ed espressiva unica nella storia del manifesto italiano.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ DELLA TORRE, *Invito al cinema*, cit., p. 13.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 15.



Fig. 96. Affisso di Sandro Simeoni per *Le mani sulla città* (1963). Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Come si riflette questa sperimentazione grafica nello storyboard della sequenza del film di Rosi? La visualizzazione del crollo di *Le mani sulla città* si sviluppa attraverso la pianificazione della scena in ogni singolo dettaglio, in una versione peculiare di *storyboarding*, che si realizza attraverso la convergenza di pianificazione del set e del disegno grafico nella caratteristica ibrida tipica dello storyboard italiano (fig. 97). La realizzazione prevede perciò il crollo dal vero, senza ricorrere a nessuno degli artifici consueti del cinema come il ricorso a modellini in scala. Rosi e i suoi collaboratori elaborano un meccanismo tecnologico ad orologeria, partendo dalla

schematizzazione su carta di ogni singolo movimento all'interno delle riprese, sincronizzando tempi e ottimizzando gli spazi a disposizione.

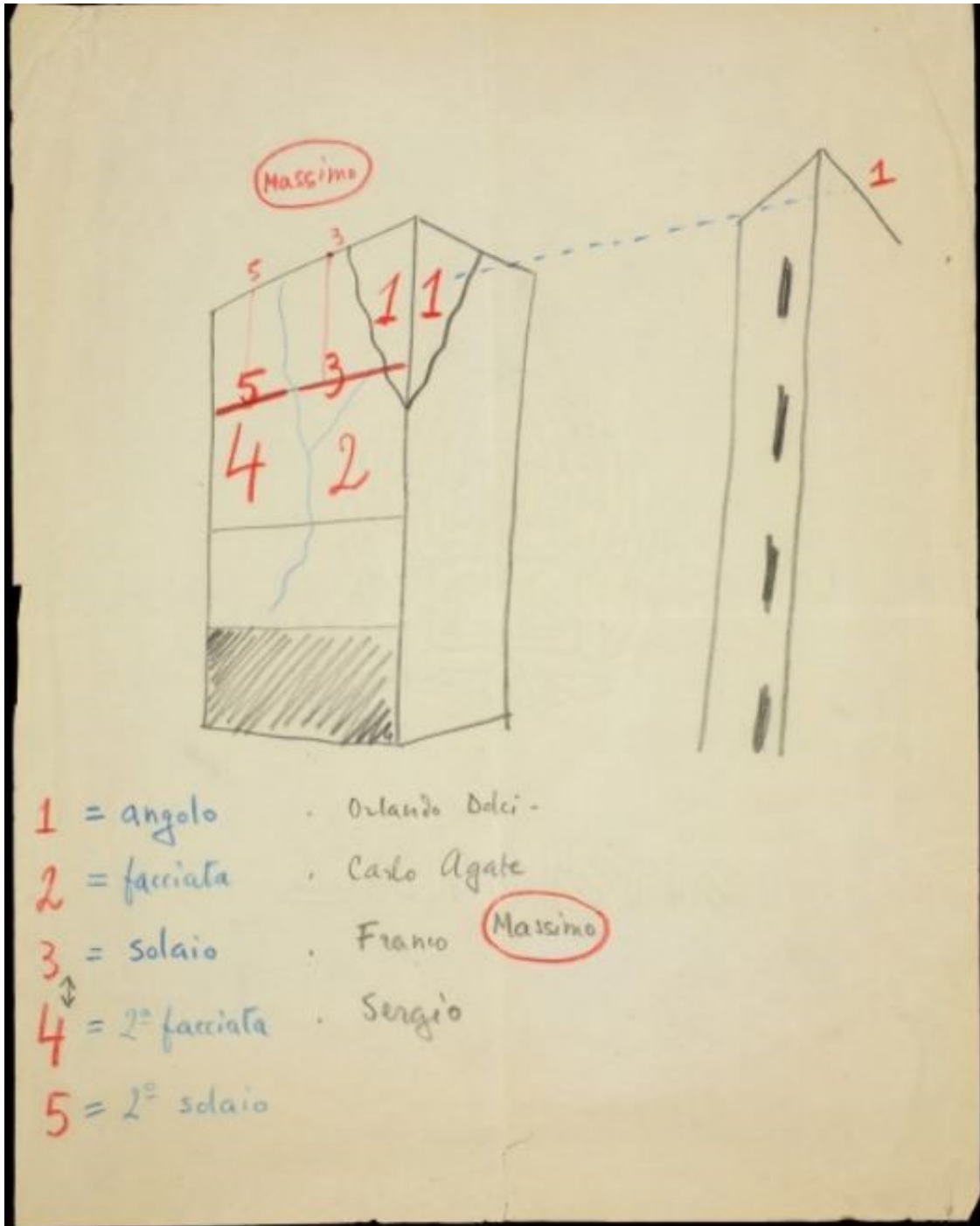


Fig. 97. Disegno di Francesco Rosi tratto da «Le mani sulla città. Scalettone film. Documenti relativi tempi crollo», Soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Rosi si affida a disegni tecnici, prospetti e proiezioni che prevedono il ricorso alle pratiche di pre-visualizzazione per la realizzazione della sequenza catastrofica. Sono disegni fondamentali per elaborare il complesso meccanismo all'interno del set, quindi ogni cosa deve essere programmata con una sincronizzazione precisa e puntuale. Questi prospetti devono contenere ogni dettaglio attraverso l'uso di «descrizioni molto tecniche che forniscono le specifiche esatte necessarie per fabbricare qualsiasi cosa sia descritta nelle illustrazione del progetto»⁴⁰⁶

Inoltre, sono pianificate in concomitanza le scene di massa che accompagnano il crollo della palazzina. La produzione prevede sia l'uso di figuranti consapevoli delle riprese, sia gli ignari abitanti del luogo, al fine di sfruttare al meglio la giusta dose di recitazione e di stupore derivata da un evento così distruttivo. Al fine di non svelare allo spettatore l'artigianalità degli effetti cinematografici, viene apportato un complesso sistema meccanico che rimane nascosto alla macchina da presa e posizionato all'interno della palazzina: un groviglio di argani, di funi, di pulegge, di ruote di legno realizzate dall'architetto del film e fratello del regista, Massimo Rosi, e dallo scenografo Sergio Canevari. Le macchine da presa nascoste sono piazzate in punti strategici e collegate da un sistema di collegamenti che utilizza ogni tecnica di comunicazione allora consentita. Dopo il crollo interviene l'abilità del direttore della fotografia, Gianni Di Venanzo, uscito allo scoperto con la macchina a mano per impressionare le reazioni a caldo. L'intervento del regista è presente per coreografare i movimenti delle comparse, a cominciare dalle riprese dei pompieri che giungono sul luogo a sirene spiegate, e per completare l'effetto di verità ricostruita.

La cronaca degli ingegnosi modi di preparazione, all'apparenza funzionale allo svelamento del dietro le quinte de *Le mani sulla città*, qualifica il film, non solo per la narrazione degli intrecci torbidi di politica e mafia, ma anche come esempio dell'audace e ingegnoso modo italiano di fare un cinema fondato sull'artigianalità. La riuscita di tale congegno tecnico e narrativo è, in definitiva, riscontrabile nel consapevole uso delle immagini preparate *ad hoc* e studiate fin nei minimi dettagli, sublimate nel montaggio a cura di Mario Serandrei, e restituite allo spettatore sul grande schermo.

I disegni di pre-visualizzazione sono, perciò, funzionali all'alimentazione del processo creativo del regista e del modo di comunicazione con i collaboratori. Tra le

⁴⁰⁶ KATZ, *Visualizzare il film*, cit., p. 17.

funzioni che vanno prese in considerazione, ci sono anche le categorie tecniche che definiscono il dispositivo di ripresa e le capacità creative e comunicative dell'oggetto. Aldilà di qualsiasi metodo personale i disegni preparatori che trasmettono le informazioni sul film attraverso il linguaggio convenzionale e culturale delle immagini. Perciò, riprendendo la definizione di Lefeuvre⁴⁰⁷, la pre-visualizzazione diventa uno strumento utile alla comunicazione tra il regista e il suo team, in particolare con la produzione e i responsabili della realizzazione della seconda unità. Permette al regista di delegare la soluzione di un problema pratico a uno specialista – ad esempio al direttore della fotografia per questioni prettamente tecniche – concentrandosi sulla recitazione degli attori, come nel caso della sequenza del crollo. Allo stesso modo, secondo Lefeuvre⁴⁰⁸, lo storyboard è uno strumento utile per risolvere problemi complessi di una scena poiché la sceneggiatura è incapace di contenere tutte quelle informazioni utili alla visualizzazione di una ripresa o di una sequenza e, talvolta, necessita di un completamento visivo per apportare soluzioni dove la parola scritta non ha le qualità intrinseche per palesarle.

5.5. L'approdo alla forma storyboard in *Lucky Luciano*

La maturazione del metodo di *storyboarding* di Francesco Rosi arriva ad un punto culminante con i disegni preparatori per *Lucky Luciano*. La scelta di mettere in scena i documenti storici e iconografici che testimoniano i particolari della vita di Lucky Luciano, privilegiando materiale inedito e meno legato alla mitologia criminale del personaggio, risente in Rosi della narrazione per mezzo di immagini fotografiche che raccontano il periodo meno noto in Italia del gangster. In un documento conservato nella sezione dedicata alla lavorazione di *Lucky Luciano*, denominato “Appunti”, Rosi enuncia le principali direttive che determineranno il carattere generale del film che si tratterà «di un film raccontato con il metodo dell'inchiesta su fatti documentati storicamente e non un film gangster»⁴⁰⁹. Il regista, per avvalersi maggiormente dell'autorevolezza della fedeltà storica, affida gli episodi dal carattere documentario alla

⁴⁰⁷ Cfr. LEFEUVRE, *Comprendre et interpréter un storyboard*, cit. pp. 10-11.

⁴⁰⁸ Ivi, cit. p. 7.

⁴⁰⁹ «Appunti – Lucky Luciano», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

consulenza di Charles Siragusa, l'agente del Narcotics Bureau che aveva dato la caccia a Luciano, impiegato anche come attore nella parte di se stesso⁴¹⁰. L'obiettivo di Rosi e del suo collaboratore alla sceneggiatura Lino Jannuzzi, all'epoca giornalista de «L'Espresso»⁴¹¹, è stato quello di portare alla luce i verbali degli interrogatori, i documenti ufficiali e le notizie che testimoniano con il supporto dell'attendibilità storica gli episodi della vita del criminale, fulcro delle sequenze portanti del film⁴¹². La scelta di affiancare la costruzione della sceneggiatura del film a un cronista come Jannuzzi, firma di uno dei più popolari periodici del giornalismo d'inchiesta, è già una prova in direzione di una visualizzazione del film improntata all'immaginario del fotoreportage.

Nel film dedicato al famoso gangster italo-americano, i disegni vengono proposti come documento autonomo, indipendente dalla sceneggiatura⁴¹³. Nei film precedenti numerosi schizzi accompagnavano in modo più o meno dettagliato alcune sporadiche sequenze, in ogni caso con la funzione accessoria di illustrazione dei brani della sceneggiatura. Invece i disegni apportati per il nuovo film acquisiscono lo *status* di documento di lavorazione a tutti gli effetti disgiunto dalla forma della sceneggiatura.

Il processo di *storyboarding* scaturisce dal metodo di lavoro flessibile di Rosi durante le riprese, che apporta idee visive con il ricorso al dispositivo, aldilà della pianificazione in fase di scrittura. Ad esempio, analizzando gli schizzi veloci e brutali su materiale cartaceo di circostanza, possiamo attribuire chiaramente la paternità dei

⁴¹⁰ I documenti presenti nel Fondo Rosi che attestano la documentazione raccolta in collaborazione con Siragusa sono i seguenti: «Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 24 febbraio 1973 », corrispondenza, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino; «Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 26 febbraio 1973», corrispondenza, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino; «Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 27 febbraio 1973 », corrispondenza, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino; «Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 23 marzo 1973», corrispondenza, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino; «Lettera di Charles Siragusa a Gino Millozza, 8 agosto 1973», corrispondenza, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

⁴¹¹ Negli «Appunti» sono menzionati anche il giornalista Mauro Calamandrei de «L'Espresso», addetto alla documentazione e alla consulenza, e lo sceneggiatore americano Jerome Chodorov, collaboratore per la versione inglese. «Appunti – Lucky Luciano», cit., p. 3.

⁴¹² Nei documenti sono presenti la raccolta di articoli di giornale consultati e i documenti dei tribunali: «Sentenza Giudice Vigneri», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino Archivio Rosi, Torino, *Lucky Luciano*, 31 gennaio 1966; «Documentazione Lucky Luciano», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino Archivio Rosi, 1972. «Raccolta elementi documentazione storica», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1972.

⁴¹³ Lo storyboard del film, con la denominazione «Disegni per riprese», si trova all'interno del fascicolo dedicato alla lavorazione di *Lucky Luciano* dove sono inoltre presenti i dati relativi alla pianificazione delle riprese che permettono di stabilire la genesi delle singole sequenze. «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

disegni allo stesso Francesco Rosi. Questo è un elemento sufficiente per affermare che la personale visione del regista è stata decisiva nell'elaborazione visuale del materiale iconografico da inserire nello storyboard. I disegni preparatori di *Lucky Luciano* non appartengono con certezza ai meccanismi industriali hollywoodiani, dove lo *storyboarding* è istituzionalizzato e inglobato nel processo di produzione. Ogni singola inquadratura del film nelle grandi produzioni americane è visualizzata e eseguita con perizia tecnica dallo *storyboard artist*, in un dialogo continuo con la produzione, il regista e tutta la componente tecnica del film. La differenza con lo standard americano è la conseguenza dell'uso peculiare dello storyboard da parte di Rosi. Il regista stesso conferma il ricorso al dispositivo nell'intervista concessa a «Positif» su *Lucky Luciano*, a proposito delle decisioni da prendere sul set:

Non credo ai registi che parlano di improvvisazione totale sul set, ma è anche vero che durante la notte si riflette sulle scene del giorno dopo, e che si può cambiare tutto all'ultimo minuto. Preparo la mia scena mentalmente, prendo appunti, faccio schizzi, perché il film è una geometria, e bisogna conservare questo metodo.⁴¹⁴

Appare evidente come il ricorso al dispositivo di storyboard da parte del regista rappresenti una scelta efficace ai fini di chiarire e velocizzare la comunicazione delle idee visive da applicare sul set. In un'intervista rilasciata a Michel Ciment nel 1974, originariamente pubblicata su «Positif»⁴¹⁵, a proposito di *Lucky Luciano*, Francesco Rosi chiarisce la struttura del film e come essa sia cambiata durante la lavorazione, ammettendo che «alcune scene sono state scritte durante le riprese [...]. Con i film che faccio sono costretto a mantenere una struttura aperta, non solo durante la lavorazione ma fino alle ultime fasi produttive. Persino all'ultimo minuto del messaggio devo avere la possibilità di aggiungere qualcosa»⁴¹⁶.

Lo storyboard di *Lucky Luciano* non è un documento unitario, sia nell'uso dei materiali che nella scelta delle sequenze da visualizzare e, a differenza delle consuetudini dell'industria hollywoodiana, non copre la totalità del film. Rosi usa lo storyboard per particolari sequenze aggiuntive che hanno il compito di fornire

⁴¹⁴ F. ROSI, in CIMENT, *Dossier Rosi*, cit., p. 127

⁴¹⁵ Ivi, pp. 117-129.

⁴¹⁶ Ivi, p. 126.

indicazioni di contesto, rispetto al racconto delle vicende principali del personaggio Lucky Luciano. Lo storyboard del film comprende il materiale visualizzato per i seguenti episodi: la scena dell'uccisione del boss dopo lo schiaffo all'ippodromo di Agnano, la sequenza ambientata a Napoli nel 1944 e quella dell'eccidio denominato "Notte dei Vespri Siciliani".

La Notte dei Vespri siciliani

Lo storyboard per la "Notte dei Vespri Siciliani" comprende cinque disegni sciolti che rimandano a cinque differenti linee d'azione⁴¹⁷: in questo caso ogni foglio contiene una sola immagine che illustra una delle linee d'azione, mentre le indicazioni tecniche sono descritte nelle note e negli appunti a penna (fig. 98). Lo storyboard per questo episodio si delinea come un caso particolare, perché si sviluppa all'interno di una serie di disegni che, più che descrivere dettagliatamente ogni inquadratura della sequenza, alludono alle scenografie e ai personaggi presenti attraverso il montaggio parallelo di uccisioni e azioni, legate insieme da una particolare musica o da un commento *over*. Begleiter afferma che la *montage sequence*⁴¹⁸ (la sequenza di montaggio), spesso muta e al rallentatore, è un caso ideale che determina l'uso dello strumento dello storyboard, poiché permette di sintetizzare al meglio e in poco tempo due o più linee d'azione che si possono svolgere in contesti diversi. Secondo il metodo di Rosi, il dispositivo dello storyboard stabilisce in fase di preparazione delle riprese la sequenzialità necessaria per evocare, attraverso il montaggio per immagini, il ritmo visivo del film.

Il ricorso allo storyboard per questo episodio è una conseguenza della scelta di riassumere le uccisioni in un'unica sequenza che alterna molte linee d'azione contemporanee ma disposte in spazi e luoghi differenti. Rosi decide di posizionare la sequenza a inizio del film⁴¹⁹, come sorta di prologo delle azioni criminose, ma anche

⁴¹⁷ Cfr. "Disegni per riprese", in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», cit., pp. 10-11 e pp. 14-16.

⁴¹⁸ BEIGLETER, *From Word to Image*, cit., p. 30.

⁴¹⁹ Nelle prime stesure della sceneggiatura il montaggio delle uccisioni non è presente, come nel «Treatment», o solo accennato: nel copione prima delle riprese è presente solo la scena al ristorante Scarpato con l'omicidio di Joe Masseria, denominata "Scena 12a Ristorante Scarpato – New York 1931", si veda: «Rosi. Italiano. A proposito di Lucky Luciano. Copione precedente le riprese», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino, cit., 46-48.

come momento strategico per liberarsi delle convenzioni del genere gangster⁴²⁰. Come si vedrà nei paragrafi seguenti, dal dopoguerra fino alla morte del capo, i periodici italiani a rotocalco illustrano massicciamente la vita da esiliato del capo mafia italoamericano in un periodo che si pone dopo la cacciata dalla nazione statunitense per seguire l'apparente grigia esistenza in Italia.

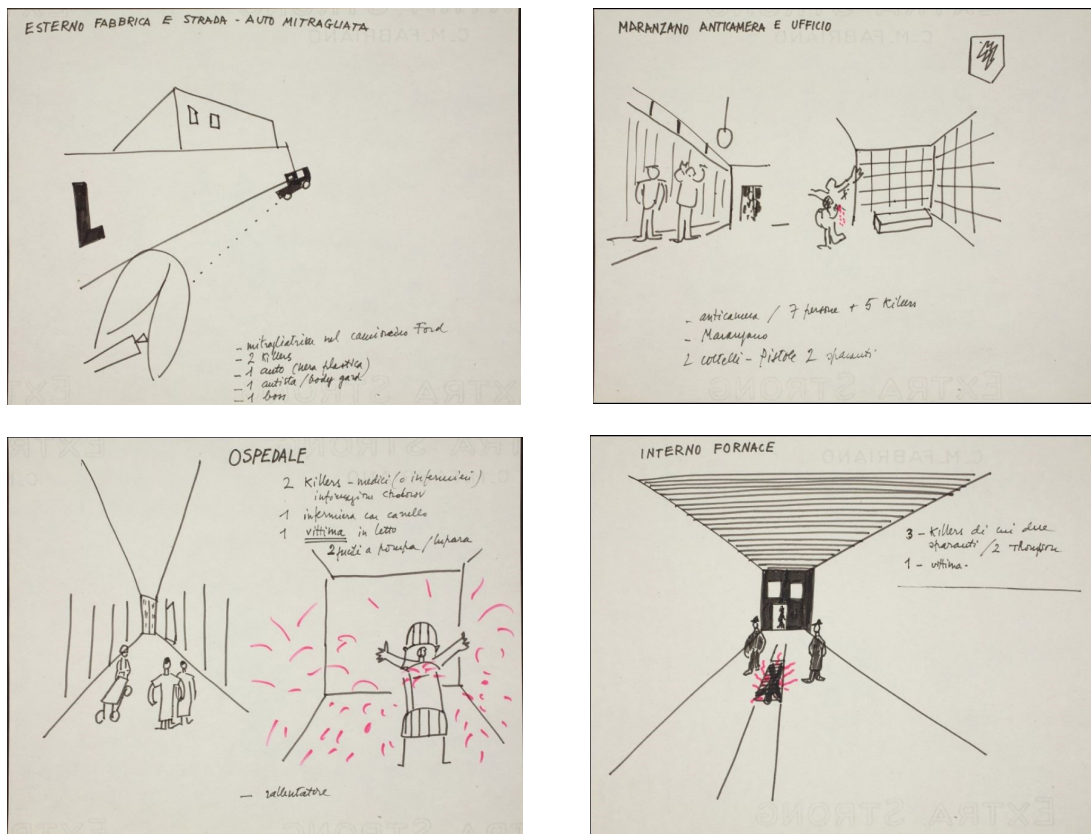


Fig. 98. “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

⁴²⁰ La scena appare per la prima volta nella stesura definitiva della sceneggiatura, il 5 settembre 1972, a ridosso delle riprese, ma in una versione ancora embrionale. Infatti, nella breve didascalia dedicata alla sequenza, il testo riporta sbrigativamente: «appaiono in rapida successione le immagini di differenti vecchi capi gangsters in differenti ambienti e situazioni, uccisi a raffiche di mitra e colpi di pistola». Si tratta di una veloce descrizione della sequenza da sviluppare per l'elenco delle uccisioni della Notte dei Vesperi Siciliani dove «titoli di giornale informano della “grande purga”, la San Bartolomeo della vecchia mafia, la fine dei “Petes moustaches”, l'undici settembre del 1911». «Lucky Luciano. Copione originale con correzioni per copisteria. Italiano», soggetti e sceneggiature 10, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino, p. 44.

La parabola epica dalla povertà della condizione di immigrato italiano fino al successo ottenuto attraverso le azioni criminali, nel classico movimento di ascesa e caduta tipica del genere gangster⁴²¹, è messa da parte in favore di rappresentazione della criminalità che ribalta le convenzioni, per avvicinarsi all'immaginario diffuso dall'attualità che fonde la dimensione storico-politica con quella di costume.

La cronaca presente nei settimanali e mensili illustrati svolge un ruolo di primo piano nella visualizzazione delle immagini antiretoriche che contribuiscono a formare l'immaginario visuale della pellicola di Rosi. Il lavoro di preparazione delle riprese con l'apporto di storyboard disegnati dal regista stesso, testimonia la relazione di affinità tra personale visione registica e contesto culturale e visuale dell'epoca. L'approccio storico e anti-spettacolare di Rosi e collaboratori non prevede l'inserimento di scene che celebrano le gesta criminali del gangster. L'unica sequenza che fa eccezione è proprio quella della Notte dei Vespri Siciliani che rimanda a un aneddoto più legato alla mitologia del personaggio che alla verità storica⁴²². Lo stesso Rosi precisa che l'intenzione di coreografare le uccisioni come un ballo tradizionale è in funzione del tono antiretorico e come ribaltamento del genere gangsteristico.

Quel film l'ho disegnato come gli altri, senza preoccuparmi troppo dell'aspetto spettacolare. Piuttosto che morti e sparatorie, preferii una specie di balletto al rallenty, in cui i killer si muovevano contrappuntati da *Sicilia Amara*, cantata dal tenore Luigi Infantino, mio caro amico. [...] Una danza macabra spezzata ogni tanto da raffiche di mitra. All'inizio, come per liberarmi subito del linguaggio tipico dei film sulla mafia. Decisi che un assassinio andava mostrato solo se necessario. [...] Era un modo di raccontare la mafia senza cadere nella retorica degli ammazzamenti brutali.⁴²³

⁴²¹ L'enfasi sulla documentazione e l'aderenza all'immaginario fotografico d'attualità, spinge *Lucky Luciano* ad allontanarsi dall'influenza dei grandi modelli americani dello stesso genere, in favore della cronaca politica e storica. Nei film del genere, invece, «la caduta del gangster è improvvisa, quando è ancora fresco il ricordo della sua ascesa, della sua vitalità». S. M. KAMINSKY, *American Film Genres*, Nelson-Hall, Chicago 1985. Tr. It. *Generi cinematografici americani*, Parma Pratiche Editrice, 1997, p. 59.

⁴²² I disegni conservati nella cartella della lavorazione per le riprese di *Lucky Luciano* raccolgono, infine, la storyboard della sequenza della "Notte dei Vespri Siciliani". La funzione dell'episodio è quello di raccontare la notte durante la quale si presume che Luciano abbia dato l'ordine di uccidere i capimafia in molte città degli Stati Uniti, il 10 settembre 1931. Cfr. L. JANNUZZI, F. ROSI, *Lucky Luciano*, Milano, Bompiani, 1973, p. XI-XXXIV.

⁴²³ ROSI, *Io lo chiamo cinematografico*, cit., p. 99.

La sequenza dei Vespri Siciliani assume durante il corso della promozione uno statuto iconico. I manifesti americani vengono scelti in funzione della potenzialità spettacolare della sequenza di montaggio, sottolineando il vorticoso senso evocato dall'accostamento della moltitudine di uccisioni (fig. 99). Il montaggio fotografico dei manifesti sfrutta ancora l'idea della sequenzialità, sviluppata nei disegni dello storyboard, come elemento essenziale nella simulazione del movimento delle immagini. Il lancio di *Lucky Luciano* negli Stati Uniti, prevede l'uso paratesti promozionali⁴²⁴ come il caso del fittizio giornale corredato da fotografie tratte dal film⁴²⁵.



Fig. 99. Manifesti per la distribuzione americana di *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973)

⁴²⁴ «Pubblicità Daily Press», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1974.

⁴²⁵ Uso qui il termine “paratesto”, usato da Gerard Genette per definire le soglie che circondano un testo letterario, per indicare il fenomeno della moltiplicazione degli oggetti che derivano dal testo principale. Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989. Lo stesso termine è usato in ambito cinematografico da DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 3.

FINAL

DAILY PRESS 3¢

PICTURE NEWSPAPER

VOL. 55, No. 346 Wednesday, September 10, 1931 WEATHER: Partly cloudy, windy and cool.

LUCKY LUCIANO NEW CRIME CZAR

Gang War Erupts 40 Crime Bosses Slain



GANGLAND SLAUGHTERS 40 NATION-WIDE! Striking swiftly from coast to coast, the hoods wiped out all opposition to the rule of "Lucky" Luciano who is now undisputed crime czar and king-pin of international narcotics trade. The cold-blooded mob killings have started a devastating crime war with "Lucky" Luciano heading F.B.I. "MOST WANTED" list. — FLASH STORY INSIDE

DAILY NEWS, FRIDAY, OCTOBER 25, 1935

GANG WARS OF NEW YORK

Killing of Schultz Begins New Struggle for Racket Rule

DAILY NEWS OCT 27 1935

This is the first of a series of articles dealing with New York gangdom as typified by the career of Dutch Schultz.

By FRED PASLEY.

1935 (Photo 1935 by Associated Press, N. Y. News Syndicate Inc.)

And so the moving trigger finger writes . . . Gangland's guns, ranging from the career of 24-year-old Arthur (Dutch Schultz) Fleckenheimer, have signaled a new offensive in the endless warfare for control of New York City's rackets.

The moving trigger finger writes, and in a hideout today somewhere in Manhattan or the Bronx, the Big Business gorillas of the underworld are in a huddle. They are planning a realignment of combines and a new cut in profits of the various criminal enterprises for which organized society pays and pays and pays.

Dutch Schultz was definitely through, even before he stopped the bullet with his name and address on it. Not so much because his organization had been listed as a mass target for his enemies, but because, as the gangster saying goes, "his number was up."

He'd outlived his time. The mysterious psychology that rules the underworld had turned against him.

It is axiomatic in the history of gangland that once the heat centers too much on a man his usefulness is ended. The newspapers keep the spotlight on him and he can't operate. Even sympathetic police have to shoo him about. That is exceedingly embarrassing for the crooked politicians sponsoring his activities.

It was newspaper publicity that helped put the quietus on among Al Capone, o. Owsay (The Immense), Madden, Waxy Gordon, Little Augie, Vincent Coll, the Baby Killer, and vainglorious Jack (Legs) Diamond. Their names are legion.

**Schultz Rise, Fall
Saga of Gangland.**

Newark saloon where Schultz and three of his lieutenants were put on the spot. The beer boss and his cohorts contributed their full share to making Manhattan "safe for murder."

X marks the spot of the Schultz trail for such gangling notables as Harry Drucker, Sam (Bo) zation if he was to succeed. So he death of Moran's sweetheart, black approached Little Augie and Sam eyed Anna Urbas. Her body was (Bo) Weinberg, in charge of found in the river. She had been

Bullets Nip Schultz Pal



Camera vividly reflects agony on face of Sammy Gold, shot when gang war flamed in Times Square barber shop. He was pal of Marly Kronpfer. Both men were shot shortly after Dutch Schultz fell in Newark.

man. Naa, slightly wounded, wedged behind a garbage can and returned the fire. Weinberg leapt back into his sedan and drove away.

Then and there the Diamond gang learned about mastermind from Schultz. Hardly had Weinberg's car got under way before machine guns from the windows of the Chateau Madrid raked the car fare and Mr. Weinberg was killed by a bullet that struck him in the neck, just above his bullet-proof vest.

It explained why Naa had been so willing to walk into what Diamond thought was a slick trap. He had appeared under cover of the Schultz gangsters. Diamond abandoned his project to muscle in on the Schultz beer business, slipping away from the Bronx, he went over to Long Island to hook up with Vannie Higgins.

Schultz was no securely entrenched in the Bronx and as immune from the law as was Capone in the heyday of his power in Chicago. He proved during prohibition—if not after—that crime pays at least in dollars and cents. Department of Justice agents, investigating his finances, estimated he had amassed a fortune of around \$10,000,000 in the fifteen years of his operations.

Like Capone he was the last of the prohibition beer shots. But the Scarface today is safe behind the gray walls of Alcatraz. Maybe Schultz wasn't so smart in beating the income tax rap.

Another article in this series will appear soon in The News.

Fig. 100. In alto, giornale "fittizio", «Publicità Daily Press», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema Torino, 1974, p. 1. In basso, uno dei giornali che hanno fornito il modello della ricostruzione, «New York Daily News», 22 ottobre 1935

L'oggetto promozionale si presenta nel formato di quotidiano di grandi dimensioni, con la titolazione della testata «Daily Press», dove è riportata la data 10 settembre 1931 che corrisponderebbe alla esecuzione dei boss statunitensi (fig. 100). Le fotografie sono presentate in successione e accompagnate dalla didascalia che commenta i fatti della vicenda, nello stile del fotogiornalismo. In prima pagina, dopo aver presentato la figura di Lucky Luciano, viene consigliato al lettore di andare all'interno del giornale dove è presente la fotostoria, termine tradotto con «*flash story*».



Fig. 101. «Pubblicità Daily Press», documenti, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema Torino, 1974, pp. 2-3.

Il linguaggio comunicativo del fotoreportage è un elemento importante di questo documento artefatto che simula la notizia, come apparirebbe in un giornale quotidiano, sotto tutti gli aspetti. All'interno sono presentati i fatti della vita di Luciano in una composizione che rimanda alla sequenzialità fotografica dei dossier iconografici (fig. 101). Il montaggio delle immagini riserva ampio spazio alle fotografie tratte dalle scene del film di Rosi, con le azioni che descrivono la Notte dei Vespri Siciliani. Si tratta delle

stesse immagini dello storyboard che, visualizzate sul dispositivo in fase di pre-produzione, ritornano in un momento avanzato della distribuzione internazionale⁴²⁶.

Le immagini pensate come parte del montaggio che illustra la sequenza dell'eccidio, vengono rimontate singolarmente in un montaggio altrettanto suggestivo che vuole omaggiare le narrazioni fotografiche delle riviste americane «Life» e «Time», mentre la prima pagina è ispirata al «New York Daily News»⁴²⁷. Sono giornali che forniscono il modello dei maggiori periodici d'attualità, anche di quelli italiani. Lo spazio per il testo è esiguo, condensato solamente nelle didascalie in calce alle fotografie, mentre l'efficacia comunicativa è impostata sul potere evocativo delle immagini.

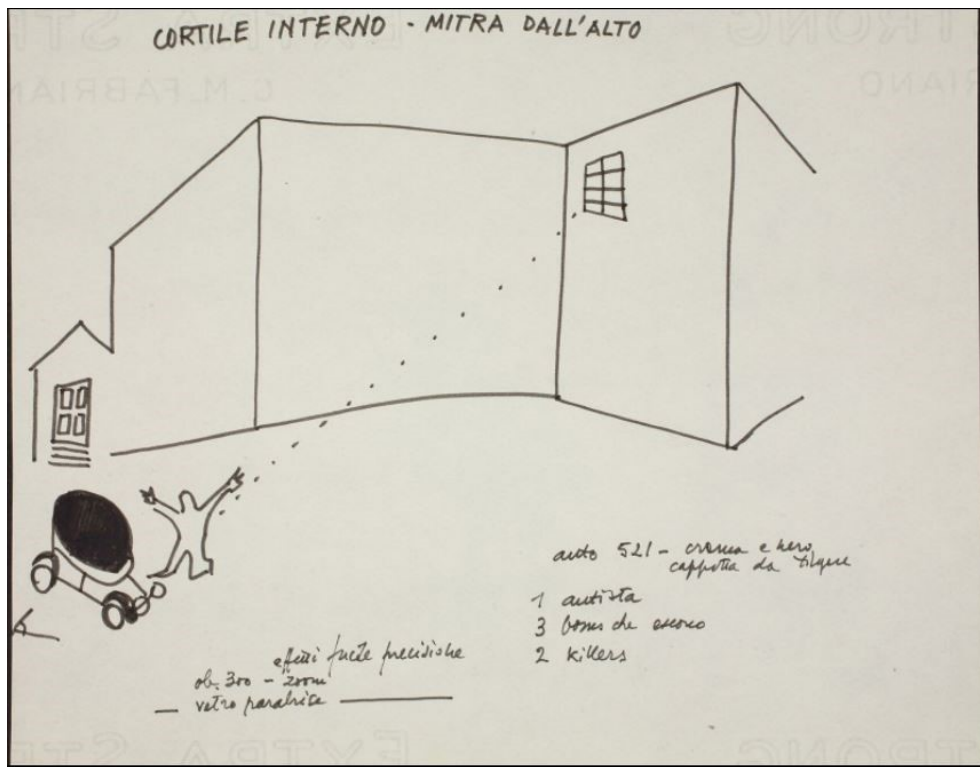


Fig. 102. “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

⁴²⁶ Il film di Rosi viene distribuito negli Stati Uniti nel novembre del 1974, un anno dopo l'uscita italiana del 19 ottobre 1973.

⁴²⁷ Rosi ha conservato i ritagli dei giornali americani che hanno fornito le basi del dossier documentario e fotografico del film e in particolare per la costruzione del fittizio giornale, vedi appendice, pp. 411-459.

Questo paratesto promozionale, che si basa sulle fotografie di scena del film di Rosi, conferma la diretta discendenza del materiale tematico del film dalle cronache criminali. Il carattere efficace e diretto della mitologia di Lucky Luciano raccontata sui quotidiani si adatta al materiale pubblicitario che stabilisce un legame familiare ai lettori-spettatori dell'industria culturale: quello tra la figura del gangster derivante dai film dello stesso genere e la narrazione fotografica dei rotocalchi d'inchiesta e dei quotidiani. Non solo gli argomenti d'attualità e scandalistici sul crimine sono riportati fedelmente, ma anche il linguaggio comunicativo di forte impatto delle fotostorie giornalistiche. Infine, le dinamiche del fotoreportage d'inchiesta dimostrano la permanenza delle immagini elaborate dal dispositivo di storyboard anche nel momento posteriore alla produzione del film.

L'ippodromo di Agnano

Rosi ricorre allo storyboard per sequenze rapide e violente, avvalendosi anche di indicazioni grafiche e vettori di direzione. La visualizzazione della sequenza dell'ippodromo di Agnano approfondisce il tema di *storyboarding* e violenza. Lo storyboard per questa sequenza consta di tre fogli recanti l'intestazione "Hotel Excelsior" di Napoli, probabilmente il luogo dove il regista soggiornava durante le riprese (fig. 103). Lo storyboard è composto da fogli sciolti che parrebbero inadeguati per un'esecuzione tecnica, essendo costituito dalle pagine di un bloc-notes. Il disegnatore-regista non ha avuto a disposizione strumenti professionali, ma del materiale di fortuna, trovato in albergo in un momento di ripensamento sulla pianificazione delle riprese. I materiali esecutivi sono tra quelli che definiscono al meglio lo storyboard, in accordo con Diane Russell⁴²⁸. Gli elementi che costituiscono il supporto per il disegno non sono da sottovalutare, anzi permettono di ricavare

⁴²⁸ L'elenco, con le variabili che circoscrivono lo studio di Diane Russell sullo storyboard, comprende: il decennio di produzione, la paternità (*art director*, regista, *production designer*, *visual consultant*, *storyboard artist*), il numero delle pagine, il numero dei disegni per pagina, il taglio delle vignette, il metodo di assemblaggio di pagine e vignette, la presenza di materiale originale o una riproduzione, le vignette a colori e in bianco e nero, le tecniche e gli utensili utilizzati, la presenza di indicazioni cinematografiche, del numero della sequenza, dei movimenti e dei nomi degli attori, la descrizione dell'azione, del piano, dei dialoghi. Cfr. RUSSELL, *Du storyboard au storyboarder*, cit., pp. 27-97.

informazioni preziose sul processo comunicativo e lavorativo di elaborazione delle sequenze. Tuttavia la qualità e la quantità dei disegni e dei supporti sono solamente una delle variabili da prendere in considerazione nell'analisi dello storyboard, aldilà di ogni valutazione estetica o professionale dell'esecuzione.

La disposizione sequenziale dello *storyboarding* si articola nella composizione di sei inquadrature, numerate progressivamente. La scena presenta l'illustrazione di un omicidio da parte di un sicario. Gli elementi che compongono la sequenza, come la presentazione dell'arma del delitto, il momento dell'atto dell'uccisione e le conseguenze sanguinose, sono visualizzati attraverso le convezioni grafiche della grammatica dello storyboard. Il ricorso alla trasposizione grafica dello zoom, alle frecce come vettori di movimento e alla colorazione dei dettagli cruenti rientrano nel contesto di velocità e di violenza (figg. 104-106). In questa direzione un elemento interessante è rappresentato dalla visualizzazione del sangue definito graficamente attraverso la colorazione rossa del pennarello. Un segno visivo che pone l'enfasi sull'effetto sanguinoso causato dal gesto di violenza.

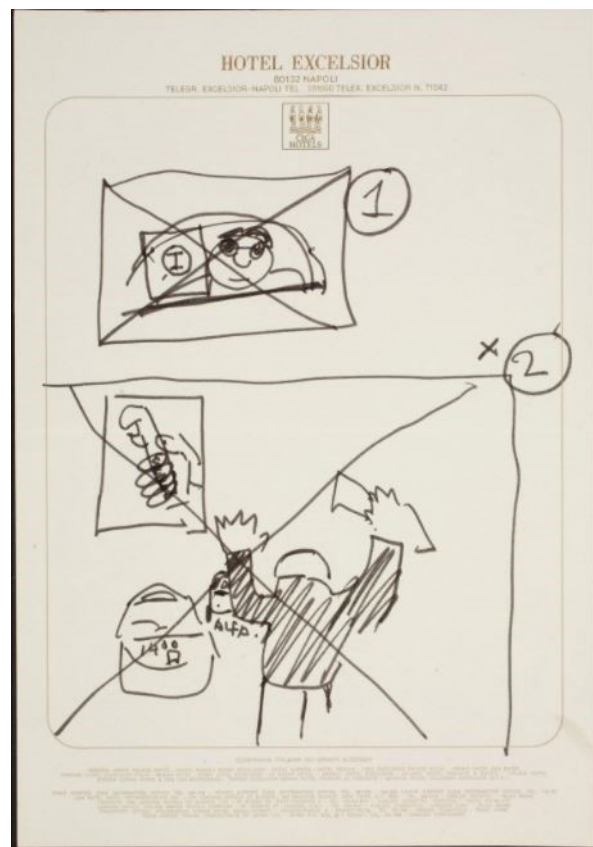


Fig. 103. “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino

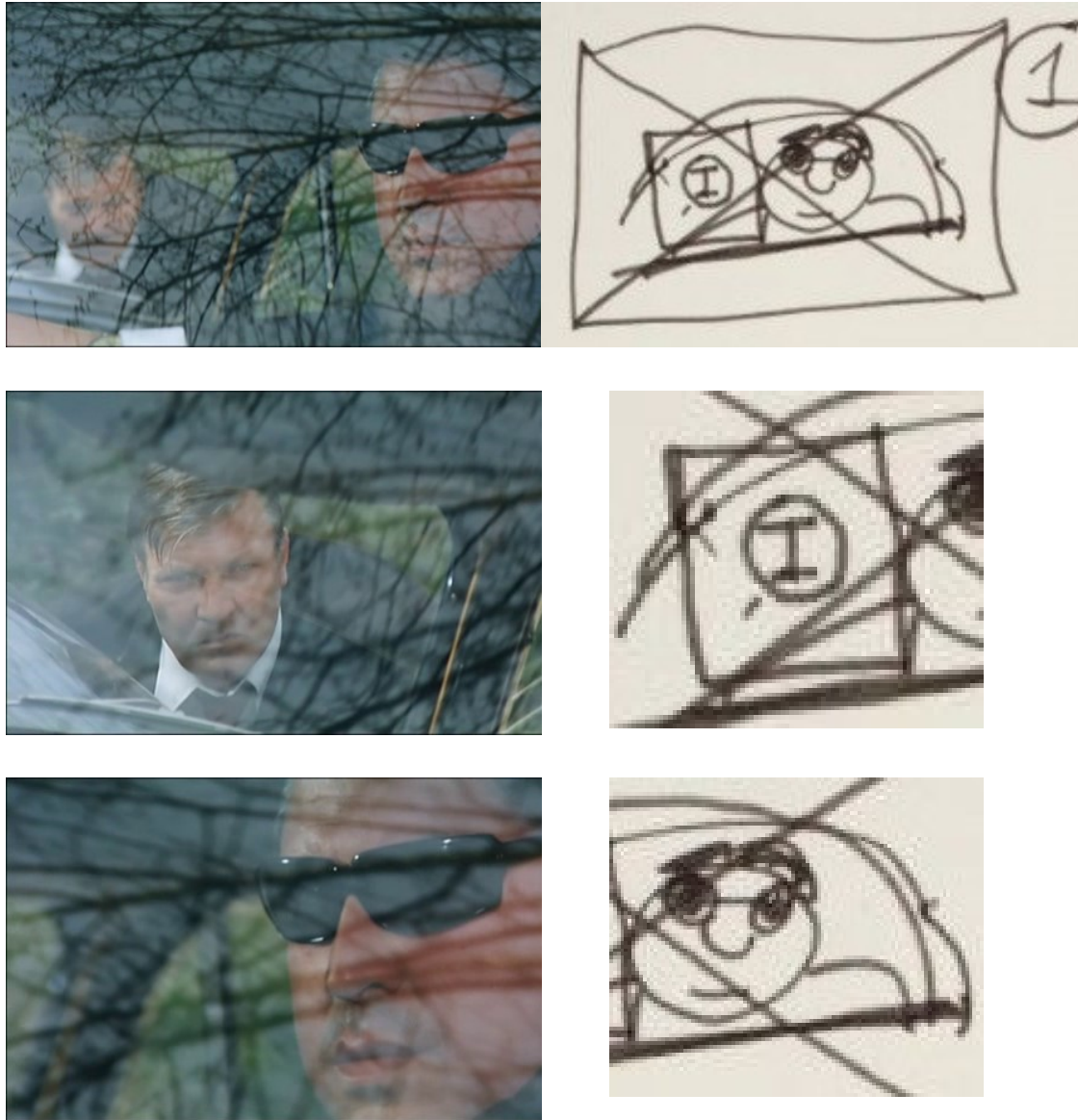


Fig. 104. Nella colonna a sinistra, immagini tratte da *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973). Nella colonna a destra, “Disegni per riprese”, in Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10, Museo Nazionale del Cinema, Torino, senza data, p. 1.

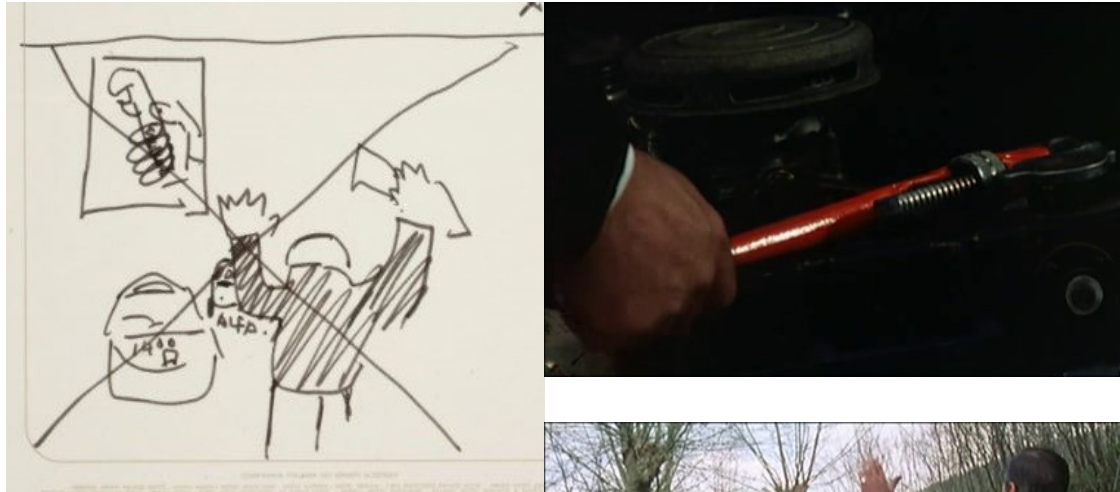


Fig. 105. A destra, fotogrammi tratti da *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973). In alto, “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», Archivio Rosi, Torino, soggetti e sceneggiature 10, senza data, p. 1.



Nella colonna a sinistra, fotogrammi tratti da *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973). Nella colonna a destra, “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», Archivio Rosi, Torino, soggetti e sceneggiature 10, senza data, p. 3.

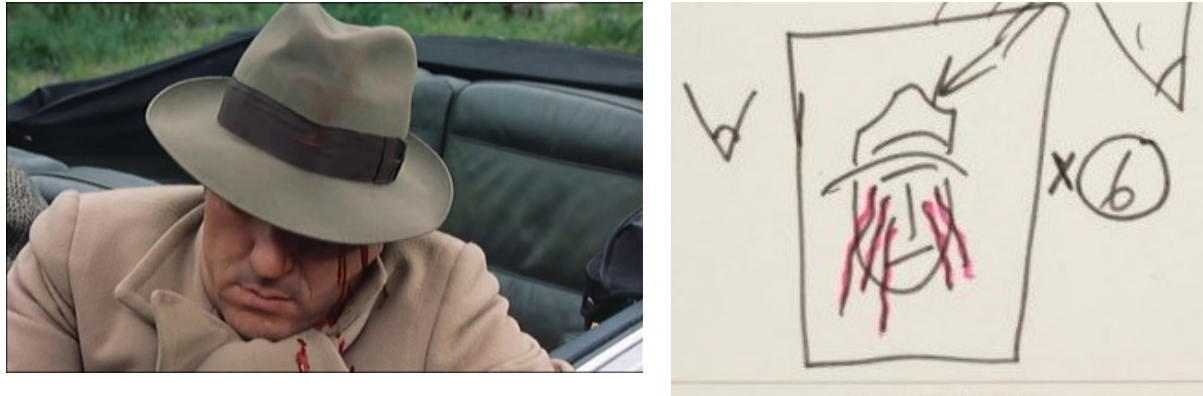


Fig. 106. Nella colonna a sinistra, fotogramma tratto da *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973). Nella colonna a destra, “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», Archivio Rosi, Torino, soggetti e sceneggiature 10, senza data, p. 3.

Il colore è un elemento importante per decifrare e anticipare l’atmosfera di un film ma anche per trasmetterla comunicativamente ai collaboratori. «There are times when these editorial boards or keyframes are also developed with color details. This process gives the director, DP, and designers an opportunity to have a conversation about the “color story” and coordinate their efforts in nonverbal narrative⁴²⁹. Allo stesso modo Rosi vuole evidenziare un particolare effetto violento ai suoi collaboratori, allo scopo di farlo risaltare nella realizzazione di questa sequenza.

Secondo Morgan Lefeuve, tra le funzioni del processo di *storyboarding*, rientra la visualizzazione di situazioni drammatiche come quelle elaborate da sequenze che prevedono azioni veloci⁴³⁰, dove si richiede una grande precisione da parte del regista e della sua *troupe* nell’esecuzione delle riprese. Uno dei motivi per il ricorso al dispositivo di storyboard riguarda innanzitutto la verifica e la pianificazione delle singole inquadrature in coerenza con l’azione presente all’interno dell’unità narrativa. L’intera ripresa deve essere precisata nei dettagli, sottolineando con chiarezza le immagini da scegliere e valutandone, anche economicamente, la quantità in un contesto di velocità d’azione. Inoltre deve essere verificata la coerenza della scenografia in rapporto ai piani delle inquadrature. Contemporaneamente lo storyboard permette di controllare il ritmo

⁴²⁹«Alcune volte queste tavole o solamente le inquadrature principali sono tratteggiate con dettagli colorati. Questo processo fornisce al regista, il direttore della fotografia e ai disegnatori l’opportunità di avere una discussione sul “colore della storia” e coordinare i loro sforzi verso una narrazione non verbale». BEIGLETER, *From word to image*, cit., p. 141.

⁴³⁰Cfr. LEFEUVRE, *Comprendre et interpréter un storyboard*, cit., pp.12-14.

dell'azione, alla luce del montaggio finale, in una sorta di anticipazione della fase di post-produzione. L'obiettivo del regista-disegnatore è la predisposizione delle scenografie e degli oggetti della scena in relazione ai movimenti delle figure all'interno delle singole inquadrature. Il lavoro di pre-visualizzazione su carta si concretizza nella fotografia dell'operatore Pasqualino De Santis e nelle scenografie di Andrea Crisanti. La pianificazione dei piani esclusivamente necessari alle riprese consente alla produzione di sfruttare economicamente al meglio le risorse del cast e dei set.

Napoli 1944

Per l'episodio di Napoli 1944, la successione delle singole vignette dello storyboard riflette il tentativo di sintesi di molte immagini in un'unica sequenza: secondo la numerazione progressiva assegnata ad ogni vignetta, è previsto l'uso di diciassette inquadrature per la definizione dell'intero episodio, disposte su otto fogli sciolti che compongono l'intero sviluppo dello *storyboarding*⁴³¹. Per la sequenza ambientata a Napoli nel 1944, Rosi utilizza i disegni dello storyboard come una lunga trasposizione in immagini dove molti personaggi si accavallano davanti alla macchina da presa. Si ricorre al dispositivo di pre-visualizzazione per evidenziare i movimenti all'interno e fuori dell'inquadratura. La ripresa che si configura come il *master shot*, prevede la presenza dentro la cornice dell'inquadratura di un numero imprecisato, ma decisamente grande, di figure in movimento. L'ambiente è talmente vasto e le figure sono talmente numerose che la macchina da presa deve muoversi su se stessa per inquadrare l'intero ambiente in una panoramica.

⁴³¹ Corrispondono esattamente alla metà del materiale iconografico conservato, che consta di 16 fogli, nella stessa cartella sul film dedicato a Lucky Luciano, intitolata: «Piano di lavorazione e disegni», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Fig. 107. “Disegni per riprese”, in «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature, Archivio Rosi, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Le molte comparse si avvicinano alla camera creando dinamismo all'interno dell'inquadratura: il gruppo degli ufficiali capitanato dal colonnello Poletti e Vito Genovese incontra delle ragazze sulle scale che portano al salone. Le indicazioni tecniche che coinvolgono lo strumento di visualizzazione denotano di nuovo i movimenti della camera attraverso carrelate e panoramiche (fig. 107). Le annotazioni completano la parte iconografica del disegno come una componente fondamentale e strutturale del dispositivo di storyboard. Questo esempio ci permette di decifrare al meglio i rapporti che intercorrono tra il linguaggio verbale e quello visivo.

Lo storyboard condensa il concetto di creazione visiva a partire da un testo, ma va oltre, portando questa definizione verso un punto più estremo nella gamma di interazioni tra parole (sceneggiatura) e immagini (storyboard). Andrea Balzola e Riccardo Pesce parlano della potenza delle immagini quando affermano che i codici (visivo, sonoro e movimenti di macchina) che compongono lo storyboard, suggeriscono le potenzialità del prodotto finale, ricombinando le informazioni linguistiche di un testo⁴³². Nel caso specifico lo storyboard di *Lucky Luciano* non apporta solamente soluzioni visive, utili a completare la sceneggiatura del film, ma sostituisce radicalmente lo strumento verbale

⁴³² Cfr. BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., pp. 114-128.

con quello dell'immagine, apportando nuove sequenze precedentemente non previste dal piano iniziale delle scene, declinando il potenziale creativo delle immagini in una sfera esclusivamente visuale, senza la mediazione delle parole. In questa prospettiva, Balzola e Pesce, affermano, a proposito dello storyboard, che:

La sua funzione è di sviluppare informazioni intuitive, soluzioni spontanee, che non possono essere approfondite adeguatamente con la sola scrittura tecnica. [...] In alcuni casi lo storyboard può rivelarsi più efficace del testo, perché visualizza con immediatezza lo stile, l'atmosfera e il ritmo visivi [...] Lo storyboard, più che una semplice visualizzazione della sceneggiatura scritta è una rimodellizzazione del testo che genera nuove immagini.⁴³³

La presenza della grammatica filmica all'interno dei disegni, per mezzo di simboli come frecce e angoli di ripresa, confermano la peculiarità dello storyboard di *Lucky Luciano*, al fine di verificarne il valore come dispositivo di visualizzazione a tutti gli effetti. Tra le cose che la sceneggiatura non può esplicitare, infatti, c'è la prospettiva di concatenazione delle immagini tra di loro. Il carattere sequenziale e progressivo, invece, è presente nell'accostamento delle singole inquadrature disegnate e numerate progressivamente dove, inoltre, appaiono elementi grafici a corredo delle singole vignette. La strategia sequenziale è un elemento che e gli essenziali disegni preparatori di *Lucky Luciano* nell'ambito della *storyboarding* cinematografico. Tuttavia questi non sono gli unici elementi che aiutano a definire il dispositivo dello storyboard come peculiare del contesto culturale e visuale italiano. I disegni di Francesco Rosi, invece di curare la resa estetica delle immagine, attraverso l'abbozzo e la semplificazione del tratto, puntano a un'efficacia comunicativa paragonabile a quella dei fotoreportage. Infatti l'obiettivo del regista è quello di comunicare visivamente i tratti essenziali del linguaggio fotografico. I piani dell'inquadratura, i movimenti e la posizione della macchina da presa, la presenza degli attori e degli oggetti nel campo visivo risultano immediatamente intuibili nella comprensione dei disegni, funzionali alla resa del dispositivo fotografico e cinematografico insito nella grammatica dello storyboard. Sottoporre gli episodi del film al processo di *storyboarding* rientra nella scelta di

⁴³³ Ivi, p. 114.

sintetizzare molto materiale, raccolto in fase di documentazione, in una sequenza che restituisca il contesto dell'epoca. La narrazione per immagini procede in maniera analoga a un approfondimento giornalistico di un periodico politico d'inchiesta.

Il montaggio fotografico dei fotosaggi e dei fototesti giornalistici italiani sono tra i principali riferimenti per l'elaborazione di una narrazione per immagini sequenziali. Gli storyboard che attestano la genesi dei film di ambientazione criminale di Rosi, come i disegni per *La sfida*, *Le mani sulla città* o *Lucky Luciano*, contengono già in fase di ideazione le dinamiche del fotoreportage d'inchiesta, soprattutto nella parte dedicata all'aspetto iconografico della pellicola. Il ricorso a segni e immagini ricorrenti nei temi legati alla ricostruzione storica della realtà è legato al contesto culturale dei servizi fotografici dei periodici. In questa prospettiva lo storyboard si configura come un contenitore di immagini culturali e sociali che influenza lo stile visivo del film, stabilendo dei canoni visuali capaci di replicarsi in altri elementi funzionali alla promozione del film.

La sequenzialità e la serialità delle immagini si riflettono nella struttura dello storyboard e del fototesto. L'attivazione degli spunti visivi ordinati in una sequenza di immagini è tra gli elementi costitutivi e fondamentali che stabiliscono il dispositivo dello storyboard e che lo accomunano al linguaggio del fotogiornalismo. In comune c'è l'idea di mettere in ordine alcuni concetti visivi che derivano dal contesto culturale che è alla base del modello di visualizzazione, oltre ad anticipare la fase di montaggio del film e fornire indicazioni sulle riprese.

Dopo aver verificato il legame tra i disegni per le riprese e il contesto visuale e culturale, è possibile constatare analogie significative tra il modo di produzione cinematografico italiano, l'industria culturale e il dispositivo di storyboard. Il nucleo visuale di un film d'inchiesta come *Lucky Luciano*, prevede il ricorso alla documentazione storica e cronachistica, che vede l'elemento iconografico legato al fotogiornalismo decisivo nell'elaborazione iniziale dell'atmosfera. Oltre alla visione personale del regista è importante, quindi, il contesto visivo e culturale di riferimento, che rientra negli elementi che permettono di visualizzare le sequenze sottoposte al processo di *storyboarding*. Le parole di Francesco Rosi in «Positif» si rilevano ancora d'aiuto quando il regista ricorda che:

Al momento di girare un dato elemento, per il posto che gli trovo di colpo nel contesto, può offrirmi la sintesi di tutto quanto credevo di dover spiegare con quattro o cinque inquadrature, può farmi giungere cioè a una chiarezza e una semplicità maggiori. Ma è il lavoro preparatorio che mi ha dato la libertà di cambiare le cose.⁴³⁴

In conclusione, la “chiarezza” e la “semplicità”, così vicine dall’immediatezza del fotogiornalismo, citate dal regista ci forniscono un ulteriore elemento per definire i rapporti tra lo storyboard e il contesto culturale di riferimento: quello che conta è il “lavoro preparatorio” di ricerca. La serie di accorgimenti comunicativi e visivi, come l’uso di semplici vettori grafici o l’utilizzo del colore attraverso l’uso di pennarelli per porre l’enfasi sull’immagine derivano dalla precisa aderenza al materiale iconografico di partenza. Costituiscono la conferma di un metodo di lavoro personale, ma dimostrano anche la consapevolezza delle convenzioni visuali legate a certe immagini legate al giornalismo dei fotoreporter italiani. Le conoscenze tecniche che circoscrivono i disegni per le riprese nell’ambito del dispositivo dello storyboard, si legano necessariamente al valore culturale delle immagini che sono anche il modello della pre-visualizzazione cinematografica.

Si può concludere, quindi, alla luce del confronto tra gli storyboard di Francesco Rosi e i casi del fotogiornalismo evidenziati, che non siamo in presenza solamente un metodo personale, piuttosto rivela in profondità un legame con la cultura visuale nazionale che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è l’elemento peculiare dei modi della risposta italiana allo *storyboarding* internazionale.

⁴³⁴ Francesco Rosi, in Ciment, *Dossier Rosi*, cit., p. 127.

Conclusioni

Forma ibrida e sequenzialità dello storyboard: la matrice visuale italiana

Nei capitoli che sono sviluppati nella parte centrale di questa tesi abbiamo seguito un percorso che associasse la tecnica di *storyboarding* ai diversi ambiti visuali: il fumetto, l'illustrazione, i rotocalchi, l'animazione, il fotoreportage. Si è cercato di evidenziare l'influenza della visualità diffusa nella formulazione di una risposta italiana, partendo da casi legati a prototipi di storyboard, passando per i legami con i processi di pre-visualizzazione, fino ad arrivare alla formulazione di uno *storyboarding* autonomo e peculiare con il caso emblematico del lavoro grafico di Francesco Rosi nel secondo dopoguerra.

Abbiamo verificato che la pratica di *storyboarding* non si attesta in Italia in modo sistematico, come succede in ambito hollywoodiano nel campo dell'animazione degli anni Trenta. Il percorso degli scambi tra lo storyboard e il contesto culturale e visuale italiano è costellato dalla frammentazione, da una parte riscontrata nell'uso da singole personalità di autori e registi, dall'altra nell'interesse a intermittenza della stampa specializzata italiana.

Nel tracciato fin qui emerso, numerose sono state le problematiche e le questioni emerse nell'approccio al materiale legato alla pre-visualizzazione italiana. La prima questione è stata capire come viene recepito in Italia il procedimento di pre-visualizzazione e come vengono distinte le pratiche legate alla pre-produzione nel rapporto con lo *storyboarding*. In base a questi risultati, stabilire il grado di consapevolezza nell'approccio a una tecnica così profondamente specifica e delineata da regole peculiari. Una seconda questione emersa è stata la difficoltà di classificare i casi italiani in una terminologia omogenea. Il termine storyboard fatica a entrare nel lessico italiano e ciò che viene riscontrato è la pluralità dei nomi associati alla tecnica di pre-visualizzazione. Nei casi esposti, infatti, abbiamo incontrato le definizioni più disparate: "sceneggiatura illustrata", "disegni per riprese", "fotogrammi disegnati" o "fototesto". Nella contestualizzazione iniziale di questo lavoro si è accennato a come l'uso della parola storyboard cominci a circolare principalmente da parte di

professionisti competenti come Paolo Morales a partire dagli anni Ottanta. Le parole di Morales sono utili a stabilire un canone temporale approssimativo ma risulta situato in un orizzonte escluso dalle limitazioni imposte dalla tesi. Inoltre, la parola *storyboard* è un termine adoperato da personalità che lo hanno sempre utilizzato, tuttavia riflettendo retrospettivamente sul proprio lavoro di visualizzazione grafica, come nel caso delle tarde dichiarazioni di Francesco Rosi sulle riviste specializzate (“a little storyboard”). D'altra parte il pluralismo terminologico è stato una delle manifestazioni della tecnica di *storyboard* per stabilire la presenza di varianti ibride nei casi italiani.

Infatti, i casi affrontati, soprattutto i modelli personali realizzati da Francesco De Robertis e Francesco Rosi, pur nella differenziazione nell'uso dello strumento e negli obiettivi prefissati, sono accumulati dal ricorso ad una concezione piuttosto libera della pre-visualizzazione. La loro versione dello *storyboarding* differisce da quella istituzionalizzata nell'industria americana per l'uso di uno spettro piuttosto ampio di tecniche pre-visualizzative. Il risultato è una concezione ibrida dello *storyboard*, dove gli elementi della visualizzazione delle scenografie si mescolano con quelle più pregnanti della grammatica sequenziale propria dello *storyboarding*.

La divisione dei ruoli tecnici di collaboratori artistici a Hollywood ha portato alla formalizzazione di un professionismo profondamente specializzato con la formazione di figure della pre-produzione come il *concept designer*, il *production designer*, l'*art director*, oltre alla definizione di una professione specifica nello *storyboard artist*. In Italia, invece, si sviluppa un modo di *storyboarding* direttamente controllato dalla personalità registica che mescola le diverse tecniche di pre-visualizzazione, facendole convergere in una peculiare versione dello *storyboard* che prevede un rapporto comunicativo molto stretto con i principali collaboratori tecnici. Le indicazioni frequenti sul modo di allestimento del set, sul montaggio, sulla fotografia e sulla posizione della macchina da presa, presenti negli *storyboard* di Camerini, De Robertis o Rosi, come la scelta di selezionare alcune sequenze da “storyboardare” rispetto ad altre, sono il risultato di precise visioni di regia che dipendono dagli obiettivi delle singole personalità autoriali.

Questa affermazione non pregiudica un rapporto stretto con l'ambito culturale e visuale dentro il quale i singoli registi si trovano a lavorare. Anzi, ogni personalità deriva il proprio modo di visualizzare su carta il film dalla propria relazione con le arti visive.

Se Federico Fellini, nell'elaborazione dei suoi bozzetti grafici, è influenzato largamente dalla vignetta umoristica e satirica per il suo passato al «Marc'Aurelio», abbiamo visto come Rosi realizzi i suoi storyboard partendo dal rapporto con i dossier fotografici dei periodici di reportage. La visualità diffusa nel contesto culturale è una prima costante che definisce lo storyboarding come peculiare del contesto italiano.

Non è da sottovalutare anche la ventata di modernizzazione apportata dalla cultura americana attraverso l'ingresso dei rotocalchi nel panorama editoriale italiano, come abbiamo visto nei capitoli terzo e quarto. I modi in cui la ricezione di una stile di vita moderno associata ai modi hollywoodiani del divismo e dell'industria cinematografica è uno dei fattori che porta alla diffusione di una visualità legata allo storyboard. Nella produzione cinematografica italiana si avrà un riflesso di questa contaminazione culturale nel dopoguerra per opera di autori isolati come nel caso di Rosi, la cui esperienza dimostra la consapevolezza dei modi di pre-visualizzazione traslati dal cinema industriale americano. Intanto, le riviste italiane di cinema degli anni Trenta sembrano interessate al recupero dei modi di produzione dell'animazione cinematografica. I riferimenti più precisi allo *storyboarding* infatti provengono dagli articoli che celebrano il liguaggio animato, specialmente quelli che si occupano dei modi di produzione di Walt Disney. Contemporaneamente alla promozione dell'animazione, si assiste al tentativo di menttere in piedi il progetto del primo lungometraggio italiano animato a colori, il *Pinocchio* di Romolo Bacchini e della CAIR. Il progetto si rivela un fallimento ma la promozione sopravvissuta sulle riviste ha consentito di ricostruire il percorso realizzativo attraverso la pubblicazione dei disegni originali. Probabilmente, se il tentativo di Bacchini e collaboratori avesse avuto successo, la storia dello storyboard cinematografico italiano avrebbe avuto un esito diverso e non si sarebbe arenata nella constatazione dell'esistenza di casi isolati, oppure non sarebbe emigrata verso altri ambiti, come la pubblicità televisiva.

Il cinema italiano, almeno fino agli anni Settanta, sarà incapace di incanalare i saperi tecnologici legati allo *storyboarding* nella formazione di un professionismo del settore, provocando la frammentazione verso altri contesti di produzione. Infatti, lo *storyboarding* si consolida come pratica soprattutto nella pubblicità e nell'animazione. Questi sono gli ambiti dove si verificano le sperimentazioni e le stabilizzazioni delle pratiche di pre-visualizzazione, come hanno dimostrato i casi analizzati delle esperienze

della Nerbini con le pubblicazioni legate all'animazione Disney e quelli che coinvolgono i tentativi di adattamento de *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. In questa direzione, l'esperienza di Carosello, specialmente nelle produzioni dei cortometraggi di animazione, è stata fondamentale per stabilire una nuova sistematizzazione delle tecniche di pre-visualizzazione e fornirà il modello per la produzione della pubblicità per la televisione.

I casi eterogenei del panorama dello storyboard italiano fin qui affrontati hanno comunque evidenziato alcune costanti fondamentali, in un'epoca precedente alla stabilizzazione nella pubblicità televisiva. Dal punto di vista formale, l'elemento della sequenzialità si è rivelato una condizione necessaria per identificare somiglianze e analogie nel ricorso alla pre-visualizzazione. La struttura dello *storyboarding* si delinea attraverso la formulazione di un linguaggio dove la sequenzialità è la matrice visuale. Si tratta di una struttura simile a una gabbia o una griglia, che presenta molte analogie a quella del fumetto, dove i disegni analizzati presentano una giustapposizione di immagini che definisce i vari momenti dell'azione o della scena da visualizzare. La sequenzialità diventa l'elemento costitutivo per cogliere un nuovo modo di pensare e realizzare le immagini in movimento.

Dal punto di vista culturale, il linguaggio utilizzato principalmente in funzione preparatoria nel processo di produzione cinematografica, deriva dal costante dialogo con la moderna concezione di visualità diffusa dall'industria dell'intrattenimento che si delinea a cavallo dell'Ottocento e del Novecento. I numerosi casi presi in analisi hanno confermato che il legame con le forme di narrazione seriale e sequenziale dell'illustrazione, del fumetto e del fotogiornalismo è decisivo nella divulgazione del sapere tecnologico e visivo dello *storyboarding*. La sequenzialità delle immagini converge nell'industria culturale come fenomeno della proliferazione di periodici illustrati, di riviste a rotocalco, insieme alla moderna affermazione della forma fotografica e cinematografica. In questa prospettiva il nuovo linguaggio dello *storyboarding* sistematizza il sapere tecnologico derivante dalla fotografia e dal cinema, ma traslato dalle forme di narrazione sequenziali come il fumetto e l'illustrazione.

Specialmente in Italia, a causa della mancanza di un'istituzionalizzazione delle pratiche di pre-visualizzazione in ambito cinematografico, si verifica una convergenza con i fenomeni della cultura visuale. La frammentazione dei saperi e delle conoscenze

vengono traslati e inglobati nelle pratiche in uso in contesti differenti da quello del cinema. L'idea della sequenzialità delle immagini si diffonde principalmente come temperie culturale, per poi riflettersi nei modi di realizzazione di alcuni registi che risentono di una educazione improntata nella circolazione delle arti e della cultura visuale. Il contesto culturale dal quale si sviluppa un metodo peculiare di affrontare lo *storyboarding*, diventa il luogo ideale dove ricostruire il processo di visualizzazione delle immagini in movimento.

In una prospettiva futura si ribadisce che il presente studio si configura come un iniziale contributo alla definizione un argomento sottovalutato, nella speranza che il lavoro di ricerca sullo *storyboarding* continui in altri contesti, magari incoraggiando l'opera di altri ricercatori interessati agli stessi temi. Per questo, dal punto di vista storico, la presente ricerca si ferma deliberatamente in un momento, gli anni Settanta del secolo scorso, dove i modi di produzione del cinema, e degli audiovisivi in genere, sono in procinto di cambiare, e dove anche i metodi di fruizione dello spettatore si modificano decisamente. Il panorama dei media subisce una svolta con il declino del dominio del cinema come fenomeno di massa in favore della diffusione della televisione. Anche nell'ambito della stampa si assiste alla progressiva scomparsa di numerosi periodici a rotocalco e quelli sopravvissuti cambiano decisamente le logiche editoriali che si riflettono anche nell'offerta di un apparato iconografico modificato, con la predominanza della fotografia sull'illustrazione disegnata.

Contemporaneamente, i modi di pre-visualizzazione e le pratiche di *storyboarding* cambiano con il progresso tecnologico, in un processo duraturo che porterà a una svolta cruciale con l'avvento del digitale. Una vera rivoluzione che ancora oggi non si è ancora arrestata, che vede la trasformazione delle abitudini produttive, non solo in ambito della pre-produzione, ma in tutto il processo di realizzazione del film. Le possibilità di manipolazione dell'immagine influenzano anche i modi di pensare l'immagine, di sviluppare le idee visuali, con il ricorso a software sempre più moderni che tengono conto delle tecnologie affermate in campo audiovisivo. Lo stesso modo di realizzare gli storyboard cambia con le possibilità di sfruttare le tecniche in programmi di computer grafica e di animazione dove, oltre a presentare modelli in 2D, si possono sperimentare

nuove combinazioni di pre-visualizzazione adottando le tecniche in 3D o prefigurando le sequenze in ambienti virtuali⁴³⁵.

Nonostante il fondamentale ruolo che la tecnologie rivestono nelle pratiche e nelle abitudini di realizzazione contemporanee, si ritiene che un approccio tendente ad indagare i fenomeni intorno al dispositivo di storyboard, non debba tuttavia sottovalutare i fattori culturali. Il percorso tracciato dall'indagine finora proposta indica che il contesto culturale e visuale influenza i modi di produzione di storyboard non meno dei decisivi passi in avanti della tecnologia. Aldilà delle analisi sui singoli casi, le sfide che attendono i nuovi contributi allo studio dello *storyboarding* devono confrontarsi con un panorama dove i processi culturali, tecnologici e spettatoriali sono profondamente mutati. Un approccio allo *storyboarding* italiano che voglia continuare il percorso tracciato da questo studio, dovrà partire necessariamente dalla consapevolezza che non si possano sottovalutare gli elementi ricorrenti della sequenzialità, dell'ibridismo e delle contaminazioni con il contesto culturale e visuale.

⁴³⁵ Alcuni Software in commercio che sviluppano modelli di *storyboarding*: Story Planner, StoryBoard Quick, StoryBoard Artist, StoryBoard Software, Ton Boom Storyboard, Frame Forge 3D Studio Max, Viz-D, CeltX, Poser. Cfr. BALZOLA, PESCE, *Storyboard*, cit., pp. 102-104.

APPENDICE 1

Documenti del Fondo Fumetto Nerbini, Biblioteca Marucelliana e Biblioteca Nazionale di Firenze.

1. «Il Piccolo cinematografo presenta»: i numeri conservati

«Il Piccolo cinematografo presenta» consiste in dieci uscite settimanali che si esauriscono tra ottobre e novembre 1923. Le caratteristiche si possono quindi riassumere nella seguente scheda di catalogazione, curata dalla Biblioteca Marucelliana: «Il Piccolo Cinematografo presenta. Periodico settimanale a colori», A. 1, n. 1 (7 ott. 1923)-a. 1, n. 10 (9 dic. 1923), Firenze: Casa editrice Nerbini, 1923-.10 numeri : ill. b/n e colori ; 27 cm. Il primo numero reca la data 7 ottobre 1923, e appare, cronologicamente, posteriore alla prima testata fumettistica della casa editrice Nerbini, rappresentata da «Il Giornale di Fortunello» di gennaio del 1920. Nel Fondo Fumetti della Nerbini della Biblioteca Marucelliana non è presente il numero 6. Di seguito i titoli delle uscite:

- 01 (07.10.23) - “Ridolini e la collana della suocera”, p. 280.
- 02 (14.10.23) - “Picrate tra le sirene”, p. 281.
- 03 (21.10.23) - “Il regno di Tulipano”, p. 282.
- 04 (28.10.23) - “Ridolini allievo guerriero”, p. 283.
- 05 (04.11.23) - “Charlot dio delle acque”, p. 284.
- 06 (11.11.23) - “Ploum fra i cannibali”, non presente.
- 07 (18.11.23) - “I tre moschettieri”, p. 285.
- 08 (25.11.23) - “Robinson Crosué”, p. 286.
- 09 (02.12.23) - "Decadenza e grandezza", p. 287.
- 10 (09.12.23) - "Amore e poesia", p. 288.

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE F.N.G. 2.5
7 Ottobre 1923 - Anno 1 - N. 1.

Abbonamenti Postali

IL PICCOLO CINEMATOGRAFO
PRESENTA:

Cent. 25 **RIDOLINI E LA COLLANA DELLA SUOCERA** (Vitagraph) Cent. 25



Ridolini, per festeggiare l'anniversario del suo matrimonio, manda un invito agli amici e conoscenti: «Siete cordialmente invitati alla soirée musicale data a profito dei colpiti dall'inondazione del Monte Bianco, dai coniugi Ridolini, il giorno dell'Ascensione».



La signora Ridolini ha indossato la sua più bella toilette: gli invitati arrivano e circondano la padrona di casa per corteggiarla. Ma essa adora suo marito, e, con un fine sorriso, dice agli invitati: — Scusatemi, signori, vado a dare un'occhiata in cucina!



Quanto la signora Ridolini è bella, altrettanto è disgustosa sua madre. Essa avvelena la vita di suo genero: è dotata di una voce così stridula che, ogni volta che parla, Ridolini finge di prenderla per un treno in partenza, e grida con voce di capostazione: — Paaartenza!



La suocera se n'è andata. Ridolini si rimbocca le maniche e si appresta a tirare il collo a un bel galletto e a spennarlo, felice della sua solitudine.



Oggi poi è insopportabile: — Come, essa urla, gl'invitati sono arrivati e non è pronto nulla! Ma chi ci ha messo fra i piedi un uomo simile, un marito che non è capace di preparare un pranzo! Mia figlia deve divorziare! - Tacete, dolce mamma, mi metto all'opera!

Lavorando, Ridolini monologa: — Passiamo in rivista gl'invitati: il conte e la contessa Rochefeauchée, il barone Entrelardée, il visconte Trottinete... Purchè mia suocera non guasti la bella festa!

Segue

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 14 Ottobre 1923 - Anno I. - N. 2

Abbonamento Postale

IL PICCOLO CINEMATOGRAFO PRESENTA:

Abbonamento Postale

Cent. 25 PICRATE TRA LE SIRENE (Fox-Fi'm) Cent. 25



Per qual miracolo il vagabondo Pierate, ordinariamente senza un soldo o una camicia da cambiarsi, è sdraiato in quel letto lussuoso? L'ha vinto al Lotto? Un soffio leggero esce dalle sue labbra beate, inizio di coscienza pura. Qual'è la chiave del mistero?



Svegliatosi e decisamente divenuto un gentiluomo, si siede alla toilette, che ha tutto l'occorrente. Però commette qualche piccolo errore: si lustra le scarpe con lo spazzolino da denti e si liscia i capelli con la spazzola da scarpe.



Sceso in sala da pranzo, siede ad una tavola riccamente imbandita. Ma chi sono gli strani invitati da lui? A trovarli di notte per la strada, ce la daremmo a gambe: invece essi dicono la preghiera prima del pasto. Il mistero s'addensa sempre più.



Ma che succede? Chi è l'individuo che passeggia sopra i vagoni, mentre il treno corre? E quel randello, che tiene in mano, a che uso serve... D'un tratto si ferma ed ascolta.



Salvo qualche offesa alla convenienza, come il mangiar colle mani, il pasto procede bene. Dopo le frutta, Pierate si mette a recitare poesie classiche, le quali sono ascoltate religiosamente dagli invitati. Non v'è dubbio: Pierate dev'essere un pescicane!

Da uno sportello rialzato, l'individuo si cala nel vagone. I convitati hanno visto l'individuo e fuggono gridando: «Pierate, salvati!» Ma è tardi. Pierate si trova sul naso il randello del sorvegliante.

Segue

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 21 Ottobre 1923 - Anno I - N. 3

Abbonamento Postale

"PICCOLO CINEMATOGRAFO"

PRESENTA:

Abbonamento Postale

Cent. 25 **IL REGNO DI TULIPANO** (Pathé-Cinema) Cent. 25




Il regno di Tulipano si trova sulla costa del Pacifico, non lontano da S. Francisco e da Hellywood. I Tulipanesi hanno tutto ciò che ci vuole per essere felici: un clima meraviglioso che fa nascere i più squisiti frutti, aria di montagna e vista del mare.



Nonostante i viaggiatori che passano di là e che chiedono ai tulipanesi se sono felici, si sentono rispondere di no, poichè il loro re, Caracan XII, li opprime con le tasse per mantenere in un lusso sfrenato sè e la sua corte.



Ma i Tulipanesi non amano il loro re, adorano la di lui figlia Norella, angelo di bellezza e di bontà che soccorre i miseri e visita i malati. Da qualche tempo si è sparsa a corte la voce che essa debba sposare il principe Razza, giovine dissoluto.



In paese tutti conoscono la sua 40 HP che passa rombando e schiacciando quanto gli capita. Da un po' di tempo questa automobile staziona dinanzi al Palace Hotel dove alloggia la famosa attrice Nanà, che tutti ritengono sia la sua amante.



Il principe Razza dà ordine allo chauffeur di attenderlo e sale dalla sua bella. Egli si dirige senza esitazione nelle stanze di lei che pare attendere.



— Oh, cattivo, come sei in ritardo - gli dice Nanà. — Mia cara, sono stato trattenuto per i miei doveri di Corte. — Oh, mi fai ridere coi tuoi salamelecchi!

50944

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 28 Ottobre 1923 - Anno I - N. 4

Abbonamento Postale

"PICCOLO CINEMATOGRAFO"

PRESENTA:

Abbonamento Postale

Cont. 25 **FRIDOLINI ALLIEVO GUERRIERO** (FOX-FILM) Cont. 25



Un giorno Fridolini, non avendo altro da fare, pensa di arruolarsi volontario nell'esercito, e, detto fatto, la sera, coricandosi in camerata, s'addormenta pensando: «Ecco risolta la crisi degli alloggi: non più affitto, non più portinaio, evviva!».



La mattina, destandosi, carica bravamente la sua pipa di radica di scopa, con una cieca racattata la sera prima, e se la fuma tranquillamente, senza preoccuparsi della sveglia, nè degli altri segnali di quartiere: «Che bella vita! che bella vita!».



Ignorava che il soldato alla sveglia deve levarsi, ed avrebbe dormito tutta la giornata se un caporale non si fosse messo a gridare a squarciagola: «Al fuoco! al fuoco! si salvi chi può!». Dopo cinque minuti Fridolini è nel cortile.



«Ah! siete voi il ritardatario? Cinque giorni di consegna!» gli grida il tenente Cannone. — «Ma, signor tenente...» — «Rispondete! allora quindici giorni!... Fissi! Siete sordo, ho detto Fissi!» — «Ma io la fissa, signor tenente!» risponde Fridolini.



«Fissi, vuol dire riunire i talloni... star dritto, composto, petto in fuori... Fuori il petto! Fridolini, fuori il petto!» — «Ma io non fo mica la balia, signor tenente!».



«Ma chi ce l'ha portato?!... Fridolini, che fa vostro padre?» — «L'insetticida» — «Cioè?...» — «Ammazza topi, cimici, pulci a domicilio... a' suoi ordini, signor tenente.»

4741

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 4 Novembre 1923 - Anno I - N. 5

Abbonamento - Postale

Abbonamento - Postale

"PICCOLO CINEMATOGRAFO"
PRESENTA:

Cent. 25 **CHARLOT DIO DELLE ACQUE** (Pathé-Cinema) Cent. 25



Charlot, eterno vagabondo, avendo lanciato una nuova marca di sigarette, fabbricate colle cicche delle medesime raccolte in terra, accusato d'avvelenatore, fallisce, e senza un quattrino s'addormenta sopra una panchina e sogna.



L'immaginazione lo trasporta a Crabe-sur-Mer, nell'epoca preistorica, quando vi regnava il re Coeù, che faceva danzare grottescamente lo schiavo Malikòkò per far divertire le proprie figliole e le loro damigelle d'onore.



Charlot, per vestirsi, era riuscito ad uccidere un orso bruno, l'aveva scuoiato e della sua pelle, conciata alla meglio, s'era fatta una specie di cappa: sicchè, specchiandosi nell'acqua, dice: «Com'è bello Charlot!».



Il re Coeù volle variare il trattamento alle figlie, e si mise a cantare a squarciagola l'inno dei Crabiani, il quale, forse, non era un capolavoro, ma, 25.000 anni avanti Cristo, poteva passare per discretoccio.



Intanto Charlot, per passare il tempo, s'era fabbricata una magnifica pipa da una radica di scopa, entusiasta del paese, dove la roba non costa nulla.



Ad un tratto scorge una delle figlie del re, vestita d'alghe e di muschi marini, con una tazza in mano, ed egli esclama: «Scommetto la pipa che quella ragazza ha sete!».

Segue

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 18 Novembre 1923 - Anno I - N. 7

LA DOCUMENTAZIONE POSTALE

AMBASCIA TO POSTALE

PICCOLO CINEMATOGRAFO

PRESENTA:

I TRE MOSCHETTIERI PARODIA DI MAX LINLER (United Artis)

font 25

font 25



In quel tempo viveva in Francia la regina Ananassa d'Austria, bruttarella anzichè, la quale, avendo avvicinato uno schiavo negro, fu punta dalla terribile mosca tsè-tsè che dà la malattia del sonno; per ciò la Regina sonnecchiava sempre sul suo trono.



Così la regina Ananassa ordinava di distrarla in ogni modo al suo seguito, che per ubbidirle faceva una musica indiatolata, chi coll'arpa, chi col tamburo, chi col trombone, chi colla grancassa, eseguendo uno chimmy indiatolato.



Il marito di Ananassa era Loulou XIII il quale aveva il naso rosso come uno zenzero, perchè si dedicava a solenni sborne. I vignaioli di Francia dovevano portargli il miglior vino, ed egli si faceva un dovere di prendere una cotta ogni giorno che Dio mandava.



Egli aveva però momenti di buon umore. Un giorno disse alla regina: « Ananassa cara ti ho fatto una sorpresa: in incognito, alla fiera del Trono, ho vinto alla tombola questo magnifico fermaglio; piglialo, piglialo e tienilo per mio ricordo ».



Il ministro del re era il cardinale Pauvreliu, crudele e ficcanaso, che aveva per segretario fra' Giuseppe, sul cui cranio eran rimasti quattro peli e questi erano il trastullo del cardinale.



Il duca di Buehingambe, ambasciatore d'Inghilterra, era adorato dal bel sesso e si vociferava che la regina Ananassa ne fosse cotta. Seguiamolo negli appartamenti di lei.

Segue

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 25 Novembre 1923 - Anno I - N. 8.

Abbonamento Pastale

IL PICCOLO CINEMATOGRAFO

PRESENTA:

Abbonamento Pastale

ROBINSON CRUSOÈ (Universal Location) Cent 25 Cent 25



Robinson Crusoe viveva felice colla sua famiglia a York. Suo padre ne voleva fare un avvocato; ma il giovane era appassionatissimo per il mare, ne subiva un'attrazione irresistibile, e passava le sue giornate in barca, a pescare.



La sera, in generale, non arrivava mai all'ora debita. La madre stava in pensiero ed il padre s'infuriava, deciso a dargli una buona lezione appena il figlio fosse tornato. Ma questi, rimesando, andava a rifugiarsi fra le braccia della madre, suo porto di salvezza.



Una sera Robinson non pote emuler occhio: il mare cantava una dolce canzone affascinante... Il giovane prese una grande risoluzione: si calò dalla finestra, corse al porto e si collocò quale mozzo sopra un vascello inglese in partenza per la Guinea. Era felice!



Il naviglio salpò la mattina dell'1 settembre 1561. Robinson pianse nel separarsi dagli esseri più cari: « Mia buona mamma, perdonami! tornerò a vederti! » Il mare era bello, i marinai simpatici, ed il giovane fuggiasco era immerso nella più deliziosa beatitudine.



Robinson aveva allora 19 anni, ed in breve imparò tutte le difficoltà del mestiere. Ma presso le isole Canarie un giorno fu segnalato un corsaro turco, e venne dato l'ordine di battaglia.



Il naviglio pirata si diresse su quello inglese, all'abbordaggio, dopo accanita battaglia se n'impadronì. Robinson s'era difeso come un leone, ed il corsaro lo volle suo schiavo.

Segue

Periodico settimanale a colori Casa Editrice NERBINI - FIRENZE 2 Dicembre 1923 - Anno I - N. 9

Abbonamento Postale

IL PICCOLO CINEMATOGRAFO
PRESENTA:

Cent. 25 **DECADENZA E GRANDEZZA** (PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA)
INTERPETRATO DA PLANCHET Cent. 25



Planchet è impiegato nella banca Krach e C. Entra alle 9; alle 9,5 cessa di scrivere cifre, per le quali sente profondo orrore, ed avendo velleità artistiche comincia a dipingere dei fiori, ch'egli modestamente giudica meravigliosi.



Giunto al suo quarantacinquesimo fiore, sente una forte scampagnellata al telefono: « Ah! non si sta un minuto tranquilli in questo tugurio! Ma che vuole, che pretende da me il principale? Io sono inappuntabile per l'orario e sono la perla degli impiegati! ».



Il signor Krach rimprovera Planchet perchè non gli ha fatto il lavoro ordinato. Planchet ritorna nel suo ufficio e vede alcune chiochiere sulla finestra: allora le prende, le mette in fila sopra una carta e vi disegna un campo di corse.



La corsa era sensazionale: le chiochiere correvano... lentamente. Planchet le eccitava ad alta voce con nomi che aveva loro imposti. Ma al momento in cui la corsa presenta interesse, avviene una catastrofe non contemplata nel programma: entra il principale!



« Ah! vi ci ho colto! prendete le mie misure ». « Per farmi un vestito? » « No, per licenziarvi su due piedi! La mia banca è onorevole: è fallita solo venti volte! ».



Planchet era calmo e non si ribellò. Nell'uscire pregò la portinaia d'andarlo ad aiutare per fare le valigie: « Tenterò la fortuna al casino da gioco di Fouilli-les-Oies! ».

FIRENZE 9 DICEMBRE 1923 - ANNO I - N. 10

"PICCOLO CINEMATOGRAFO"
PRESENTA:

AMORE E POESIA (PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA)
INTERPETRATO DA LUI

Cent. 25



Vi sono poveri e ricchi; fra i secondi v'è chi soccorre i primi, ma la ricca signora che scende dall'auto, costata 200.000 franchi, con pellicce del valore di 100.000, con gioielli che valgono il doppio, non è di buon cuore. Dov'è diretta? Seguiamola con curiosità.



S'apre una porta d'un salone pien di luce, nel quale dei *viveurs* avvinazzati gridano l'ultimo *fox-trott* di moda, versando continuamente *champagne* e non hanno fame, ma sprecano in una notte quanto basterebbe ad aiutare centinaia di persone. Così va il mondo.



Anche i non ricchi possono divertirsi onestamente. Ecco qui i locatari della Family-House, tenuta dalla rispettabile *mistress Pickson*, i quali passano bene la serata, con musicisti di buona volontà che suonano tutti i pezzi che hanno più impressionato i pubblici.



L'indomani, ahimè! è un'altra musica: scade il mensile della Family-House e bisogna pagarlo, perchè *mistress Pickson* non scherza colle scadenze: o pagare o sloggiare! E spia i locatari quando stanno per uscire dalla Pensione.



« Signorina, oggi scade il vostro mensile ». Ma l'interpellata previdente... come la cicala: guadagna bene: cava un pacchetto banconote e paga. « Ah! voi siete una perla! ».



Invece Mimi Seulette guadagna poco; ad ogni fin di mese piena di pensieri, e per andar avanti lava i suoi panni in c... nera, ciò che spesso rende furiosa la padrona...

2. *Il numero 5. Charlot dio delle acque,*

«Il Piccolo cinematografo presenta», 4 novembre 1923.

A titolo esemplificativo, si riportano degli estratti dalla rivista Nerbini «Il Piccolo cinematografo presenta» che evidenziano la comparazione tra film e fumetto: il numero 5 della rivista, infatti, vede l'adattamento di un cortometraggio di Charlie Chaplin, *His Prehistoric Past*. Le vignette ricalcano il film nella interezza tranne per una coppia di fotogrammi disegnati (8-9) che sono rielaborati. Vengono riportati, a sinistra, le singole vignette che compaiono nella prima e nell'ultima pagina a colori del giornale. A destra le immagini tratte dal film di Chaplin.



1.



2.



3.



4.



Il re Cocò volle variare il trattamento alle figlie, e si mise a cantare a squarciagola l'inno dei Crabiani, il quale, forse, non era un capolavoro, ma, 25.000 anni avanti Cristo, poteva passare per discretaccio.



5.



Intanto Charlot, per passare il tempo, s'era fabbricata una magnifica pipa da una radica di scopa, entusiasta del paese, dove la roba non costa nulla.



6.



Ad un tratto scorge una delle figlie del re, vestita d'alghie e di muschi marini, con una tazza in mano, ed egli esclama: «Scommetto la pipa che quella ragazza ha sete!».



7.



Vistosi perduto, Charlot, colto il destro, dà una formidabile spinta al re Cocò, per la quale questi precipita in un profondo burrone che s'apreva dietro alle sue spalle.



8.



« Buon viaggio, Cocò! » gli grida Charlot, e da trionfatore va a ritrovare Cocotine e tutta la corte che lo saluta re dei Crabiani! Allora li arringa:

9.



« Crabiani, miei fedeli sudditi, da oggi sono vostro re; non ho corona, ma supplirò il mio tubino. Intanto procuratemi un'automobile, un gioco di tennis ed una vasca per andare a nuotare... ».

10.



« Inoltre scelgo per regina la bella Cocotine. Si prepari tutto per una festa magnifica, rallegrata da fuochi pirotecnici non ancor mai visti! ». La corte applaude calorosamente.



11.



12.



3. «L'Illustrazione del popolo»: le strisce di “Topolino emulo di Lindbergh” e «Topolino supplemento»:

Il primo adattamento a fumetti di Mickey Mouse, tratto dal cortometraggio *Plane Crazy* (1928), è la storia conosciuta con il titolo *Mickey Mouse Lost on a Desert Island* (*Topolino nell'isola misteriosa*, 1930), per i testi di Walt Disney e i disegni di Ub Iwerks. La storia d'esordio di Mickey Mouse si sviluppa quotidianamente dal 13 gennaio 1930 al 31 marzo 1930 nei giornali americani. Tuttavia la stessa storia appare, tre mesi dopo, a puntate di una striscia per volta, a cadenza settimanale, su «L'Illustrazione del Popolo», supplemento illustrato del quotidiano torinese «La Gazzetta del Popolo», a partire dal n. 29 del 20 luglio 1930, con il titolo *Topolino emulo di Lindbergh: Avventure aviatorie*. In tutto, nel corso del 1930, vengono pubblicate solamente 32 strisce. Ub Iwerks è il disegnatore del fumetto di Topolino alle prese con l'aereo impazzito, ma è

anche il responsabile dei disegni preparatori dietro la realizzazione di *Plane Crazy*, nonché dell'animazione dei primi cortometraggi della Walt Disney almeno fino al 1930. In alcuni casi la stampa italiana afferma, addirittura, l'esclusiva appartenenza del personaggio al solo Iwerks. Ad esempio, sul numero 23 de «L'illustrazione del Popolo» del 1930, appare un articolo dedicato alla figura dell'animatore, che è considerato a tutti gli effetti il creatore di Topolino. L'avventura di Topolino aviatore avrà una ristampa a cura dell'editore Nerbini nel gennaio 1934, nel supplemento del settimanale che porta il nome della creatura di Walt Disney, con un titolo diverso, *Le audaci imprese di Topolino nell'isola misteriosa*, e un nuovo testo tradotto nei *balloons*.

«L'illustrazione del popolo», anno X, 1930

10 (30.03.30) - «Le avventure di Topolino nella giungla», p. 295.

23 (08.06.30) - «Il creatore di Topolino», p. 296.

29 (20.07.30) - «Topolino emulo di Lindbergh: avventure aviatorie»
(I capitolo), p. 297.

30 (27.07.30) - «Topolino emulo di Lindbergh: avventure aviatorie»
(II capitolo), p. 298.

31 (03.08.30) - «Topolino emulo di Lindbergh: avventure aviatorie»
(III capitolo), p. 299.

32 (10.08.30) - «Topolino emulo di Lindbergh: avventure aviatorie»
(IV capitolo), p. 300.

«Topolino Supplemento», n. 1, 21 gennaio 1934

- Prima pagina: «Il sigaro con lo scoppio», p. 301.
-
- Seconda pagina: «Le audaci imprese di Topolino nell'isola misteriosa», p. 302.

L'auto minuscola



Il proprietario: — Caro zio, devi avere la pazienza di accomodarti nella rimessa fino a quando sia giunto il meccanico per la riparazione! (Passing Show - Londra).

L'invito



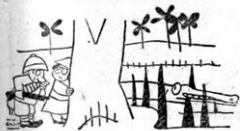
— Caro signore, contiamo anche sopra di lei per il nostro tè danzante di domani. — Grazie. Ma veramente ho già tanta difficoltà a tenere la tozza quando non danzo... (Ric et Rac - Parigi).

Distrazione



Il sereno: — Domando senza al signor barone se lo disturbo... ma c'è un ladro nella biblioteca. Il barone: — Oh! guarda!... E cosa legge di bello? (The Humorist - Londra).

Prudenza



L'esploratore: — Di' Amelia, a conti fatti, non preferiresti una borsetta di pelle di vicello? (Le Rire - Parigi).



L'episodio comico della mia vita

Gli episodi devono essere brevi e raccontati in forma brillante. Ogni episodio pubblicato sarà compensato con lire ventimilque. Alla fine di ogni trimestre si procederà alla premiazione dei tre episodi giudicati più comici fra quelli in detto periodo pubblicati, con la graduatoria seguente: 1° premio, L. 150; 2° premio, L. 100; 3° premio, L. 50. Inoltre, alla fine di ogni semestre, tre premi speciali saranno assegnati a coloro che avranno collaborato all'«Allegretto» con maggior numero di episodi.

Sordità



Era il 9 maggio 1916 quando fui chiamato alle armi (ero suddito austriaco). Appena presentatomi a Ratchersburg — dati i miei sentimenti e il mio amore per l'Italia — feci tutto il possibile per non servire la Nazione che aborrisco. E difatti, poi, riuscii nel mio intento. Dunque un mattino mi saltò il ticchio di presentarmi alla visita medica e di farmi passare per sordo. Il dottore della compagnia, non potendo stabilire la verità della mia affermazione, dopo un paio di giorni mi mandò per l' accertamento a Graz.

La visita alla visita medica sotto minacce e ingiurie del maggiore medico tedesco, che, al solo sentir parlare l'italiano, andava su tutte le furie; e il giorno dopo feci ritorno a Ratchersburg.

Una settimana dopo, appena arrivarono le carte da Graz, il dottore della compagnia mi mandò a chiamare e mi disse: — Lei, signor Penso, può chiamarsi fortunato...

— 27? — Sì, lei è proprio sordo... — Sicché andrò a casa? — esclamai giulivo. — A casa!... No... Ma non per questo è meno fortunato...

— Perché? — Perché, quando andrà al fronte, non sentirà tuonare i cannoni.

Giovanni Penso - Monfalcone.

Persino i calzoni...



Parecchi anni or sono una ditta, che commercia in argenteria, riceveva dalla Germania una cassetta contenente un servizio da tè che secondo la lettera di spedizione doveva essere di metallo argenteo, ma che la Dogana, all'atto dello edoagnamento, ritenne, va di argento puro.

A risolvere la questione la ditta inviò all'Ufficio doganale un suo elegante e simpatico commesso, perché provvedesse, in contraddittorio coi funzionari della Dogana, al saggio del metallo mediante il bicromato di potassa.

Disgraziatamente il barattolo contenente l'acido, non si sa come, sfuggì di mano a chi lo toglieva dalla scansia, precipitò a terra e s' infranse spruzzando tutti gli astanti col liquido corrosivo, che per fortuna si limitò a scampare gli abiti, risparmiando la pelle. Il più

danneggiato fu l'elegante commesso che ebbe i suoi calzoni color nocciola, nuovi fiammanti, costellati da cima a fondo di macchiaccio nere e di bruciature. Non poteva tornare a casa in quello stato e, senza dare spiegazioni, chiese per telefono al principale che provvedesse a mandargli subito un altro paio di calzoni.

— Ma come! — si udì rispondere dall'apparecchio — finia le brage a un piate in Dogana? (Ma come? persino i calzoni ti han preso in Dogana?)

Napoleone Scotto - Torino.

Lo stile



L'altro anno insegnavo nella terza classe. Una mattina venne da me una disubbidita del popolo per informarmi di un suo figliolo, mio alunno. Io la rassicurai che il ragazzo era abbastanza diligente e intelligente; solo doveva curare un po' più i suoi componimenti, perché non mi piaceva lo stile che aveva.

— Maria Vergine! — esclamò la povera donna piena di terrore. — Il mulo (ragazzo) ga un stil? E el ga anca el coraggio de portarlo a scola? Stasera, co' vien a casa su pare, ghe farò dar mi un fraso de botte de suo canto che ge passerà la voia de tignir arme. Fiol d'un can! Ara a che tempi che sono rivati! (Maria Santa! Il ragazzo ha uno stile? e ha anche il coraggio di portarlo a scuola? Questa sera, quando viene a casa suo padre, gli faccio dare tante botte da fargli passar la voglia di tenere anni. Figlio d'un cane! Ma guarda a che tempi siamo arrivati).

Emmano Gasta - Trieste.

Ingratitudine



La moglie del dottore: — Quella che è passato è il signor Giacomo. Perché non l'hai salutato?

Il dottore: — E' un mascalzone! L'ho invitato l'altro giorno al ristorante ad un pranzo così eccellente che s'è preso una bella indigestione... e lui ha chiamato un altro medico!

(The Humorist - Londra).

Da un buco all'altro



L'amatore di football che non vuole spendere è cresciuto. (Julio - New York).

La ragionevole nota



— Guarda, un operario in cucina! E come a riporre i tubi di fucina? — No, signora.

— Allora per la tubatura del gas? O per il calorifero? — No, signora, vengo semplicemente per la cucina.

(Guinestre - Parigi).

L'ultimo desiderio



Il giudice: — Siete condannato a trent'anni di reclusione. Avete qualche cosa da chiedere?

Il condannato: — Sì; vorrei dire una parola a quattr'occhi al mio avvocato.

(Judge - New York).

La proprietà letteraria ed artistica di tutti gli scritti e le illustrazioni è riservata a norma delle leggi e dei trattati internazionali.

LORENZO GIGLI, direttore responsabile.

Tipografia Società Editrice Torinese

SINOVIAT RIVALTA

La gotta, l'artrite, i reumi, la sciatica, la nevralgia e la bionevite, migliorano prontamente col SINOVIAT, che scioglie l'acido urico e in meno di mezz'ora fa cessare il dolore, scompare il gonfiore e rimette in piedi l'ammalato. Effetto garantito. Non agisce sul sistema circolatorio. Il prezzo è di lire 1,75. Spedite il vostro indirizzo a: Prof. Dott. P. RIVALTA, C. Magenta, 11 - Milano, It.

LE AVVENTURE DI TOPOLINO NELLA GIUNGLA



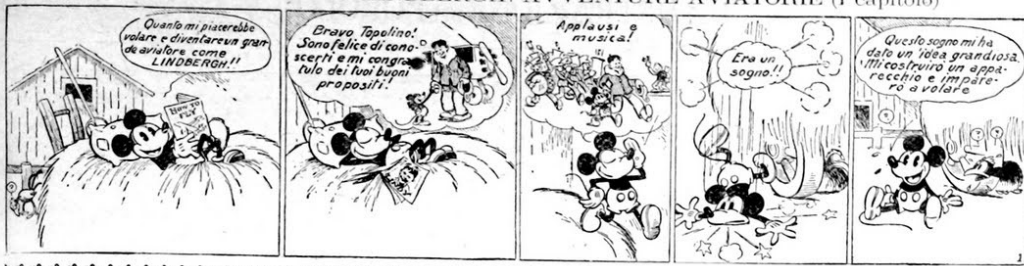
— Oh! che meraviglioso albero di cocco!

— Foh! Ecco una bellissima noce.

— Rompiamola! (Sorpresa finale).

(Una storiella di Topolino tutte le settimane)

TOPOLINO EMULO DI LINDBERGH: AVVENTURE AVIATORIE (1 capitolo)



La nuova ricca: - Questo letto Luigi M'è sarà bellissimo, mi mi pare un po' corto. Provi a farmene vedere uno Luigi M'!



Il gesto abituale
L'auto conducente l'automobile pilota un conito. (Le Rire - Parigi).



Una domanda... indiscreta
- Scusatemi, maestro: conoscete il barbiere di Siviglia? (Life - New York).

Allegretto

L'episodio comico della mia vita
Gli episodi devono essere brevi e raccontati in forma brillante. Ogni episodio pubblicato sarà compensato con lire ventimila. Alla fine di ogni trimestre si procederà alla provvisione fra tre episodi giudicati più comici fra quelli in detto periodo pubblicati, con la gradatoria seguente: 1° premio, L. 150; 2° premio, L. 100; 3° premio, L. 50. Inoltre, alla fine di ogni semestre, tre premi speciali saranno assegnati a coloro che avranno collaborato all'Allegretto con maggior numero di episodi.

«Non si può o non si deve?»



Una sera, nella mia qualità di pompiere, ero di servizio nel teatro comunale dove si rappresentava un'opera (non ricordo quale, ma per voi, lettori, fa lo stesso, è vero?) e mi trovavo dietro il polso scenico, quando vidi apparire un tale che, con tanto di sigaro in bocca, fumava tranquillamente a malgrado degli innumerevoli avvisi che tappezzavano dappertutto il teatro: «E' rigorosamente vietato fumare».

Restai dapprima inerte. Chi era costui? Forse un impresario, un direttore di scena o qualche cosa di simile? Veramente il suo vestire, il luogo in cui si trovava, e specialmente il suo libero e tranquillo modo di comportarsi lo facevano chiaramente supporre.

Ma il dovere è dovere — pensai fra me: avvicinai quell'individuo etc. — Signore, mi dispiace, ma qui non si può fumare.

E l'altro, senza scomporsi: — Come! non si può! Altro che si può! Guardi se si può!

E tirava bocciate di fumo che sembrava il Montgolfiero.

— Ma signore, le dico che non si può!

— E io le dimostro col fatto che si può!

— Non si può!

— Sì può! — e continuava a oscurare di nuvole azzurrognole le lampadine elettriche.

Allora uscii davvero dai gangheri: — Ma, caro signore, non sono mica un burattino, io! Non si può fumare, ecco. Perciò mi favorisca il suo nome e cognome.

Ma l'altro non si turbò né si scompose momentaneamente; sembrava che le mie parole fossero gettate al vento, e già stavo per scattare nuovamente, quando con raffinata lentezza mi disse: — Vede, mio caro, tu non conosci la filosofia delle parole, non ti esprimi con proprietà di linguaggio. Tu dici che non si può e io ti smentisco facendoti persuaso che in quanto a potere si può benissimo, tanto è

vero che io fumo come la bocca del Vesuvio. Dovresti dire: «Non si deve», e allora avresti ragione e — qui mi disse il suo nome e cognome — sarei pronto a obbedire, come in realtà ti obbedisco.

E gettò via il sigaro.

Io rimasi lì come un grallo.

Luigi Milesi - Fano (Pesaro).

L'amore... e la barba



A vent'anni, quando per la testa frullano tante fantasie bizzarre e così ridotti sogni di paradiso, m'ero pazzamente innamorato d'una ragazza bellissima, che aveva gli occhi dipinti da Tiziano e i capelli indorati dal tintoretto. Essa mi ricambiava con uguale slancio e, a conoscenza di questa nostra reciproca ardente passione, mi offriva, quasi tutte le sere, un delizioso e patetico convegno d'amore, che tenevamo a una finestra alquanto bassa che guardava nel retro del giardino.

Una sera, in cui la luna era oscurata da certi nuvoloni neri neri, mi recai come al solito sotto la finestra dell'amata; ma tanta era l'oscurità circostante che io non distinguevo perfettamente bene la mia bella, per quanto fossi sicuro ch'essa era presso l'inferrata.

— Oh! mia adorata... angelo mio consolatore... ecc. ecc. — le dico con tutta l'enfasi del mio cuore innamorato.

Alle dolci parole essa tace, forse conquistata dalla mia suadente eloquenza, certo soggiogata dalla solennità del momento.

Allora, fattomi audace — non sono molto spesso audaci gli innamorati? — mi sollevo quanto più posso sulla punta dei piedi e cerco di accarezzare i suoi capelli d'oro che sciolti le piovono sulle spalle.

Avevo appena toccato quel divin manto chiomato, quando sento gridare a tutto fiato: — Ah!... ah!... aiuto... mi strappa la barba!...

Immagini il lettore il resto. Le mie povere gambe emulano quelle delle legri quando le insego il cacciatore, e mi prendo, mezzo tramortito, nel cuore della notte fonda.

Evidentemente le mie amorvoli dita avevano sbagliato indirizzo. Invece della bella chioma dorata avevano graffiato l'opida barba del padre della ragazza!

Domenico Marra - Galatina (Lecce).

L'attrice sentimentale



L'ambasciatore: - Conosci in quel mobile? L'attrice ribelle: - Le mie lettere d'amore. Come vedi le ho legate con un nastro azzurro. (Passing Show - Londra).

Sguardo di desiderio



Il cliente: - Mi sapete dire perché questo cane fissa così ostinatamente il mio piatto? Il cameriere: - Perché ci hanno dato il piatto nel quale è abituato a mangiare. (Lustige Blätter - Berlino).

La proprietà letteraria ed artistica di tutti gli scritti e le illustrazioni è riservata a norma delle leggi e dei trattati internazionali.

LORENZO GIGLI, direttore responsabile.

Tipografia Società Editrice Turinese

A RATE
Apparecchi fotografici
d'ogni marca
Pagamento in 5-10-20 mesi
AN.FORA
Genova - Mira Zerbino, 18
CATALOGO 6 GRATIS

Puntini neri Colorito Vizzo!

Spariscono d'incanto con Scherk Lozione per il Viso

Campione gratis inviando questo reclame a L. 1 in francobolli alla Ditta Ludovico Martelli, Via Cavour, 56, Firenze, riceverete gratis un grazioso flacone di Scherk Lozione per il Viso. SCHERK

TOPOLINO EMULO DI LINDBERGH: AVVENTURE AVIATORIE (II capitolo)



Allegretto

L'episodio comico della mia vita

Gli episodi devono essere brevi e raccontati in forma brillante. Ogni episodio pubblicato sarà compensato con lire venticinque. Alla fine di ogni trimestre si procederà alla premiazione dei tre episodi giudicati più comici fra quelli in detto periodo pubblicati, con la graduatoria seguente: 1° premio, L. 150; 2° premio, L. 100; 3° premio, L. 50. Inoltre, alla fine di ogni semestre, tre premi speciali saranno assegnati a coloro che avranno collaborato all'«Allegretto» con maggior numero di episodi.

Io e... l'asino!



Quella mattina la carretta del lattai tardava ad arrivare ed io, stretto dalle esigenze del mio commercio di latticini, decisi di andare alla ricerca. Infilai la bicicletta e mi lanciavo sullo stradale che ogni mattina la carretta di papà Martino percorreva per portarmi i soliti due bidoni di latte. Non avevo fatto che poche centinaia di metri quando, ad una svolta, scorgo il buon vecchio che invano s'affanna a spingere il suo sgangherato veicolo, le cui ruote affondano nella melma della strada.

— Come? — gli chiedo scendendo di macchina — non ce l'avete dunque più l'asino, Martino?

— Mi è morto stamotte di vecchiaia, — mi risponde il buon uomo — e vedo se mi riesce di farne a meno.

Vista l'inefficienza del vecchio e la necessità di avere al più presto i due bidoni, mi decido a prestargli man forte.

Come Dio vuole, arriviamo al mio negozio e, mentre aiuto il buon vecchio a scaricare i due recipienti, lo sento dire a mia moglie: — E' inutile, senz'asino non posso stare. Fortuna che oggi c'era suo marito!.

Luciano Bracco - Milano.

La mia prima marsina



Ero ospite per ragioni di salute di una celebre stazione di cura. Con la raccolta non imponente ma decorosa di tutte le mie economie, ero riuscito a conciliare più di un desiderio fra il mio portafoglio e le esigenze che un simile soggiorno imponeva a chi non desiderava far sfoggio delle proprie malinconie finanziarie.

Quella sera (memorabile per un avvenimento che mi riguarda) l'elegante e cosmopolita folla, in cui mi intrufolavo anch'io da qualche giorno con una disinvoltura di cui non mi credevo capace, era invitata nel grazioso teatro a un concerto dato in onore di non so più quale personaggio.

Vi partecipai io pure, si capisce. Per i signori uomini era prescritta la marsina. Ed ecco l'avvenimento: per la prima volta (e fu l'ultima!) indossai la regolamentare divisa dell'eleganza maschile: una marsina di taglio non impeccabile, ma una marsina in piena regola. A dire il vero non mi sentivo eccessivamente in famiglia in quell'indumento, ma lo specchio mi rassicurò. La mia figura assumeva un aspetto così nuovo, che quasi non mi riconoscevo!

Mi recai a teatro, agguerrito di intendimenti dongiovanneschi (la marsina mi incoraggiava) e la sorte mi favorì, poiché una deliziosa fan-

ciulla, accompagnata da un grosso signore occhialuto, subito attirò la mia simpatia. Mi misi in marcia verso la conquista. Però, a malgrado di ogni sforzo, la mia strategia amorosa non dava alcun buon risultato.

Fu l'intervallo fra la prima e la seconda parte del programma che mi venne in aiuto. Infatti la mia bionda sirena ne approfittò per avvicinarsi, seguita dal pachiderma dagli occhiali, nei locali del buffet. Mi dissi: ecco il momento. Favendomi agilmente largo fra le altre

marine che mi precedevano, riuscii ad appostarmi nel punto più favorevole per attendere il passaggio della coppia. Questa volta la bella indifferente mi avrebbe almeno degnato d'uno sguardo! E ripensando alla mia immagine riflessa dallo specchio, pregustai la gioia della vittoria. Mi trovavo vicinissimo a una tavola ancora libera e con sommo mio gaudio vidi avvicinarsi la colomba col relativo tacchino. Radunai allora tutte le mie batterie seduttive e, non trovando al momento di meglio nel repertorio, mi precipitai a costare la sedia destinata ad accogliere il dolce peso della soave fanciulla.

Ma a precipitarmi invece da non so quale cielo in cui mi avevamo appena fatto salire le sconcertanti pupille di lei che finalmente si era accorta della mia presenza, ecco scaturire come dalla tromba di un megafono, rivolta verso di me, la voce tonante dell'ippopotamo dagli occhiali:

— Due menti, con schia.

Gli avrei dato due ceffoni, ma il riso mal represso della bella crudele annientò come per incanto ogni mia energia, compresa quella occorrente per disipare l'equivoco meno ingombrante che con una ritrattata degna di Napoleone a Mosca.

E ho venuto la marsina.

Fausta Zanca - Torino.

Strana superstizione!



La padrona (alla nuova donna di servizio): — A tavola dovete servirci dalla sinistra e tagliare i piatti dalla destra, avete capito?

La donna di servizio: — Ho sentito parlare di molte superstizioni, ma questa mi riesce proprio nuova.

(Passing Show - Londra).

La sorte del più piccolo



Il nuotatore grosso: — Ciò che mi ripugna di più è di sapere che un giorno o l'altro sarò costretto a cibarmi di carne umana!

(Rit et Rac - Parigi).

La frenata improvvisa



L'automobilista (con orgoglio): — Questi miei nuovi freni sono davvero prodigiosi!

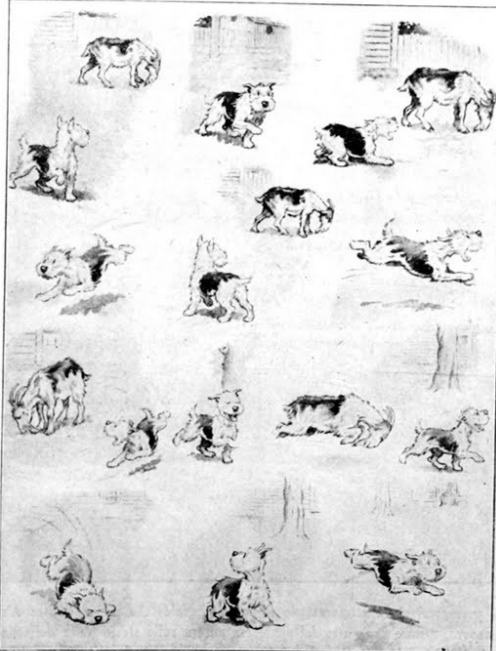
(Life - New York).

La proprietà letteraria ed artistica di tutti gli scritti e le illustrazioni è riservata a norma delle leggi e dei trattati internazionali.

LORENZO CICLI, direttore responsabile.

Tipografia Società Editrice Tortinese

Fido registra un'altra battaglia perduto



(Life - New York).

TOPOLINO EMULO DI LINDBERGH: AVVENTURE AVIATORIE (III capitolo)



"Taxi Taxi!.."



Mabel ha avuto la cattiva idea di dare al proprio cane il nome di « Taxi ».

(London Opinion - Londra).

Storia d'un pesciolino rosso...



avviso: un errore di classificazione.

(Le Rire - Parigi).

Un imitatore d'animali



Il secatore - Io sono straordinario nelle imitazioni. Sono in grado di imitare qualsiasi uccello che voi mi nominiate.

Lei - Davvero? Provate ad imitare il colombo viaggiatore... che torna a casa.

(Passing Show - Londra).

ALLEGRETTO

L'episodio comico della mia vita

Gli episodi devono essere brevi e raccontati in forma brillante. Ogni episodio pubblicato sarà compensato con lire venticinque. Alla fine di ogni trimestre si procederà alla premiazione dei tre episodi giudicati più comici fra quelli in detto periodo pubblicati, con la graduatoria seguente: 1° premio, L. 150; 2° premio, L. 100; 3° premio, L. 50. Inoltre, alla fine di ogni semestre, tre premi speciali saranno assegnati a coloro che avranno collaborato all'« Allegretto » con maggior numero di episodi.

La «sua» vita

Pochi anni prima della guerra mi trovavo per ragioni di servizio sul lago di Como. Nelle vicinanze di Monte Olimpino, un'isola scoscesa di quelli dalla penna al cappello e dalla pipa di maialica lunga mezzo metro, aveva preso pensione in una villa dove il vecchio Pipo Bernasconi, il senior dei pescatori, portava giornalmente il pesce fresco. Il professore (diceva lui) di non so quale Università, si faceva condurre a fare delle passeggiate sul lago, e preferiva le ore notturne per contemplare il cielo. Rivolgevasi a Pipo e chiedevagli: - Mi sai trovare la Chioma di Berenice, il Cinto di Orione, la via Lattea - ecc., ecc.

Signor no! - rispondeva Bernasconi che aveva un'istruzione molto limitata.

Oh, caro mio, - esclamava il professore - la tua vita non vale la metà della mia.

L'altra sera, in mezzo al lago: - Sai tu dirmi, Pipo, se conosci la radice cubica e il teorema d'Euclide? -

Oh, caro mio, - rispondeva Bernasconi, - la tua vita non vale la metà della mia.

E Bernasconi mi confidava che, una volta o l'altra, avrebbe buttato nel lago il professore con la sua pipa e la sua penna. Io ridevo e lo pregai di avere pazienza, ché forse il caso avrebbe fatto le sue vendette.

E il vado venne in suo aiuto.

Una sera, il 24 agosto, il professore volle fare la sua corsa sul lago, sebbene tutti ritraevano le barche a riva, segno di prossima tempesta. Bernasconi fu sottomissivo d'accompagnarlo, ma invece di spingersi in mezzo al lago, si tenne a poca distanza dalla terra. Dopo mezz'ora la barca minacciava di capovolgersi e il padrone si teneva con le mani e coi piedi per non finire in acqua.

Bernasconi allora: - Professore, fra Orione e la Via Lattea ha imparato a nuotare? -

Oh, caro lei, la sua vita non vale la metà della mia.

Quando addirittura i cavalloni riempirono la barca, Pipo disse pacatamente: - Professore, fra il teorema d'Euclide e la radice di gentiana ha imparato a nuotare? -

Passapoco no, caro Pipo!

Oh, caro professore, la sua vita non vale un fico a confronto della mia.

E così dicendo si butta in acqua, lanciando il professore disperato a raccomandarsi l'anima.

Dopo mezz'ora il professore era in letto nella sua pensione, salvato dal buon Bernasconi che aveva così fatto la sua vendetta da tanto tempo aspettata.

Da 24 ore il professore parli e non si fece più vedere, almeno sul lago di Como.

Alberto Girauti - Torino.

«Al ladro!»

Antonio Colombari, morto parecchi anni or sono, fu un attore per parti secondarie e venne sempre scritturato in compagnie di primissimo ordine. I torinesi lo ricordano forse per averlo applaudito lunghi anni al teatro Carignano, nella Compagnia stabile della Città di Torino; compagnia diretta da Cesare Rossi, di cui facevano parte la Duse, la Pezzana, Andò e Claudio Leigh.

Si rappresentava, oltre trent'anni fa, all'ora scomparsa « Gerlino », un dramma di Pietro De Gualletti: Les deux gosses, che venne tradotto in italiano col titolo: I due derelitti.

Erano i due derelitti due bambini che arrivarono poi al maggior fatto della scena di prosa: Lydia Bonelli e Mercedes Brignone. Era allora prima attrice della Compagnia l'indimenticabile Pia Marchi Maggi.

Antonio Colombari recitava nel dramma la parte del solitario ladro, che aveva rubato i due ragazzi, derelitti alle rispettive famiglie. Colombari era un meraviglioso attore, in quella parte soprattutto: il dramma si replicava con successo e con grande successo di manzi alle platee gremite: ed egli era diventato popolare a Torino. Un giorno bigliellonava orzando fra le baracche di Porta Palazzo: due ragazzi lo riconoscono e incominciarono a additarselo reciprocamente: - Guardati lì, l'è col ch'è 'l' l'ader.

Un'arbitradora li sente e domanda: - Quel ch'è 'l' l'ader?

Oh 'l' guarda lì.

L'arbitradora passa la voce alla mercata vicina: la mercata al venditore di nocelli, e così, come si allarga la marcia d'olio, il povero Colombari si vide, pochi minuti dopo, attorniato da una piccola folla che lo segna a dito, gridando: - A l' l'ader.

Indovina l'equivoco e cerca di sottrarsi con la foga a una dimostrazione che, per strarica le sue origini dall'ammirazione, poteva diventare pericolosa.

Peggio che mai: Colombari fugge, la folla lo insegue e si ingrossa per via: è un centinaio di persone che, senza sapere chi fosse, forse senza neppure vederlo, urla: - Al ladro! al ladro! arrestato!

Le guardie arrivano, l'attore protesta alzando la voce: non l'avevo mai fatto! Lo trascinano in questura: e lì soltanto, alla presenza dei funzionari, si chiarisce l'equivoco.

Alla sera il buon Colombari ebbe un modesto compenso dell'amarrezza patita: il pubblico, che gli voleva bene, lo acclamò calorosamente al teatro.

Teresa Bonini - Genova-Voltri.

Le fortune dei mariti



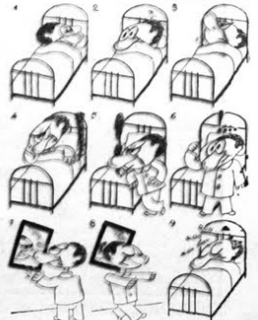
La moglie: - Puoi considerarti fortunato, caro. Il marito: - Perché? La moglie: - Nel negozio c'erano corpiolini da cinquecento e seicento lire. E io ho scelto questo, che ne costa soltanto trecento! (Passing Show - Londra).

SOSTA...



- Dunque, Mariuccia, hai finito di piangere? - No. No. Mi riposo un poco. (Rire et Rac - Parigi).

L'ipnotizzatore che soffre d'insonnia



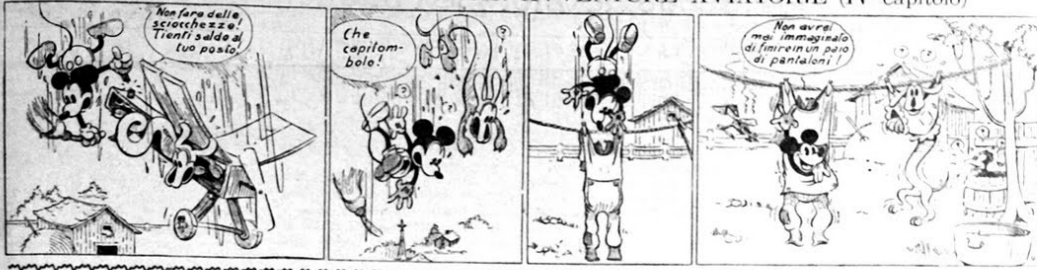
(Le Rire - Parigi).

La proprietà letteraria ed artistica di tutti gli scritti e le illustrazioni è riservata a norma delle leggi e dei trattati internazionali.

LORENZO GIGLI, direttore responsabile.

Tipografia Società Editrice Tornese

TOPOLINO EMULO DI LINDBERGH: AVVENTURE AVIATORIE (IV capitolo)



Una domanda troppo cara



La moglie: — Non mi ami più! Quando mi vedi piangere, non me ne domandi neanche la ragione!
Il marito: — Ti chiedo infinite scuse; ma coltata domanda mi è già costata un sacco di denari!
(Passing Show - Londra)

L'impresario entusiasta



L'impresario: — Che artista! Non me ne separerò mai! Con quel che gli tirano in faccia, si è almeno sicuri di mangiare tutti i giorni.
(Gripoire - Parigi)

Per la pace domestica



La signora (alla modista): — Non ti dispiacerebbe di mandarmi il costo una volta all'anno? Sono stanca di bisbetizzare ogni mese con mio marito!
(Passing Show - Londra)

Advertisement for Aspirin. Text: 'Rapido sollievo contro ogni dolore! COMPRESSE di ASPIRINA'. Bayer logo. 'Pubblicità autorizzata Prefettura Milano N. 11250'.

ALLEGRETTO

L'episodio comico della mia vita

Gli episodi devono essere brevi e raccontati in forma brillante. Ogni episodio pubblicato sarà compensato con lire ventimila. Alla fine di ogni trimestre si procederà alla premiazione dei tre episodi giudicati più comici tra quelli in detto periodo pubblicati, con la graduatoria seguente: 1° premio, L. 150; 2° premio, L. 100; 3° premio, L. 50. Inoltre, alla fine di ogni semestre, tre premi speciali saranno assegnati a coloro che avranno collaborato all'Allegretto con maggior numero di episodi.

«Morte e resurrezione».

Mio nipote, studente nei tempi che l'allegria si conchiava spensieratamente con la bolletta, a un mio rifiuto di... soccorso, si appropriò di un Crocifisso d'avorio che stava appeso sopra il mio letto e gli fece ascendere il Monte... profano! Poiché era la vigilia di Pasqua quel peggioro pensò bene di mitigare il mal fatto con l'appendere la polizza dell'avvenuto pegno al chiodo da cui aveva staccato il Crocifisso, scrivendole sopra a matita: Gesù Cristo è morto!



Risi a denti stretti e, con quella parafilofofia che mai va disgiunta dai casi della mia vita, andai a disimpegnare il Cristo e, tanto per non essere da meno dell'allegro nipote, nel riappenderlo aggiunsi questa scritta: Gesù Cristo è risuscitato!
Il giorno dopo al posto del Crocifisso c'era solo più questo cartellino: Gesù Cristo è salito al cielo per mai più ridiscendere!
Quel birbante l'aveva venduto!
Enrico Ricci - Torino.

Caccia alla lepre

Un bel mattino di ottobre, in compagnia di alcuni amici, si combinò una partita di caccia alla lepre. Ma appena ebbi percorso qualche centinaio di passi nel bosco prescelto, l'amico Meo, che aveva la debolezza di credermi il più abile di tutti, esclamò:



— Cari ragazzi, con voi non concluderò nulla, perciò voglio battere da solo quest'altra parte: resta inteso che ci ritroveremo presso la cappella che sorge al limitare del bosco.
E così ci separammo.
Fatti pochi passi noi, rimasti uniti, c'imbattemmo in un contadino che aveva ucciso una magnifica lepre e subito mi balzò l'idea di fare uno scherzo al buon Meo. Tutti d'accordo si acquistò, a caro prezzo, la lepre dal contadino, ma col patto ch'egli dovesse raggiungere Meo e venderla una seconda volta a lui a qualsiasi prezzo; e il contadino, ben lieto del duplice guadagno, seppe recitare la sua parte a meraviglia.
Infatti, mentre stavamo per arrivare al punto di ritrovo, Meo, giunovi in anticipo, ci venne incontro e, agitando in alto la lepre, tutto trionfante andava gridando: — Ecco, signori, come si caccia; guardate e ammirate!
E poi in coro: — Bravo! bene! Quanto l'hai pagata?
Ed egli a rispondere con disinvoltura, cercando di illustrare il bel colpo fatto. Così dopo repliche e controrepliche di: «Sì, l'hai comprata»; «No, l'ho uccisa»; «No, io dissi:

«Ebbene, per risolvere la questione, interpelliamo la lepre. Su Meo, aprile la bocca. Ma sì, che sciocchezze! — e nel contempo esegui l'atto. Allora vide che la lepre aveva conficcato nella gola un involtino di carta (messosi da me a suo tempo) e apertolo lesse: «Il signor Meo mi ha comperata poco fa da un contadino.»
È facile immaginare la sorpresa del caro Meo, il quale lì per lì si sentì alquanto indispettito, ma poi accettò subito lo scherzo con una risata. E il lieto fine della partita fu una allegria cena con polenta e lepre, annaffiata da abbondanti e prelibate bottiglie offerte da Meo.
Adolfo Florio - Cassala (Bella).

Il candelabro antico

Mia moglie non riusciva a perdonarsi che, per poca vigilanza da parte sua, fosse andato perso, o addirittura rubato, durante il trasloco, uno dei due magnifici candelabri antichi che formavano il vanto della nostra sala da pranzo. Inutilmente aveva visitato tutti gli antiquari della città e consultato i migliori fonditori del genere; un candelabro identico non si poteva trovare né eseguire senza andar incontro a una spesa favolosa. Per questa ragione mia moglie si mise in pace e io un bel giorno finii col non vedere più neanche il candelabro superstiti, il quale, a dire il vero, dava, così spaiato, un senso di vuoto e di tristezza all'immensità della grande credenza di palissandro.



leri però, lieto di una gratificazione straordinaria ricevuta dal mio principale, e pensando di fare una gradita sorpresa a mia moglie, divisi di passare da un certo antiquario, presso il quale da qualche giorno avevo notato un candelabro consimile a quello che ancora ci restava, e di acquistarlo a qualunque costo. Infatti, dopo lungo patteggiare e dopo essermi alleggerito di due bei biglietti da cento, m'avvisò verso casa serzando nel pugno trionfalmente il prezioso candelabro. Mia moglie, alla vista di quella che io le avevo preannunciato per «una bella sorpresa», m'investì aspramente:
— Cosa t'è saltato in mente di andarlo a ricomprare?
— A ricomprare? — balbettò stordito.
— Proprio così — replica la mia metà. — Disperando di trovare il compagno, ho venduto il candelabro a un rigattiere che me l'ha pagato trentadue lire!
Mi appoggiai per non cadere...
E. Bietti - Milano.
La proprietà letteraria ed artistica di tutti gli scritti e le illustrazioni è riservata a norma delle leggi e dei trattati internazionali.
LORENZO CICLI, direttore responsabile.

PASTIGLIE DI FORMITROL

Il Formitrol è fra tutti i compagni di viaggio il più desiderato ed il più utile, inquantochè è sempre pronto a preservarvi da ogni possibilità di contagio per le vie respiratorie. Usare le pastiglie di Formitrol allorchè siete in ambienti inquinati, equivale a tutelare la vostra salute contro ogni minaccia d'infezione.

In vendita in tutte le Farmacie in botti da L. 2,80 e da L. 4,50. Chiedete nominando questo giornale e compilate gratis alla Ditta Dr. A. WANDER S. A. - Milano



Advertisement for Hauff film. Text: 'DILETTANTI FOTOGRAFII La pellicola che non conosce insuccessi, che con qualunque esposizione assicura un buon negativo. PROVA LA PELLICOLA HAUFF la troverete presso ogni buon rivenditore. Rappresentante Generale per l'Italia: GUIDO NONINI MILANO - Viale Mattei, 15'.

Firenze, 21 Gennaio 1934 - XIII. Supplemento di Granata a Topolino.



TOPOLINO

CASA EDITRICE NERBINI
FIRENZE

Direttore: MARIO NERBINI
Prezzo Cent. 30

IL SIGARO CON LO SCOPPIO

 <p>UNO SCHERZO MARAVIGLIOSO! QUESTO OTTIMO SIGARO AD UN CERTO PUNTO SCOPPIA E... BENE! BENE! LO CONFERMO!</p>	 <p>AH-AH!! COME VOGLIO RIDERE!</p>	 <p>SALVE ORAZIO! ACCETTI UN BUON SIGARO? OH! GRAZIE! SEI UN VERO AMICO!</p>		
<p>Topolino è un burlescone, vuol scherzar con le persone.</p>	<p>se un bel tiro gli riesce il suo spirito s'accresce.</p>	<p>Con quel sigaro esplosivo burlerà, di positivo,</p>	<p>qualche amico o conoscente a cui far potrà un presente.</p>	<p>Ecco: Orazio è capitato, e lui pur, quel dono accetta par che Dio l'abbia mandato, come grazia benedetta.</p>
 <p>CONOSCO (PUFF, PUFF) QUESTI SIGARI... E LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO! (PUFF, PUFF)</p>	 <p>AH!! CHE FELICITÀ CHE FORSE C'È IN QUESTA CASA!! MI DARE D'ESSERE UN PADRINETTO!!!</p>	 <p>CREDIMI TOPOLINO, IN CASA MIA, CON QUELLA BENEDETTA CLARABELLA NON SI RESPIRA!! BASTICIA CON TUTTI DA PAGARE A SERA.</p>		
<p>Era un pezzo che il moschino non fumava un così fino</p>	<p>e bel sigaro per niente! Topolino il presente</p>	<p>sta aspettando con passione l'avvenir dell'esplosione...</p>	<p>Lui, per essere contento vuol lo scoppio assai violento.</p>	<p>Già il bel sigaro è a metà e non s'ode il pa-tà-tà, alla vita ansiosa attesa or succede la sorpresa.</p>
 <p>OH! MA IO ME NE INFISCHIO! QUANDO SONO STANCO DI SENTIRLA BRONTOLARE INFILLO IL SIGO E MENE VO A SPASSO!</p>	 <p>MA QUESTO SIGARO È DAVVERO ECCELLENTE!</p>	 <p>TU! ORA CHE MI DEDDO, BISOGNA CHE VADA AD ACCOMPAGNARE CLARABELLA DALLA SARTA. (ADDIVVEDERSI, TOPOLINO!!!)</p>		
<p>Fra sé dice Topolino: M'ha imbrogliato quell'omino</p>	<p>che il bel sigaro ha venduto, ed io, stolto, gli ho creduto!</p>	<p>Se non scoppia, però, aspetta che trarrò la mia vendetta...</p>	<p>0 mi rende il mio denaro, o lo accoppo, quel somaro.</p>	<p>Anche il caso ci si frega, parto Orazio all'improvviso ch'è lasciando il la ricca, per voler esser preciso.</p>
 <p>ACCIDEMMI!! QUELL'IMBECILLONE MI HA FATTO CREDERE CHE SCOPPIAVA E INV...</p>	 <p>BOOM!</p>	 <p>Or coniato perbenino Mickey corre dall'omino</p>	 <p>PEZZO D'ANIMO! IO NON VOLEVO UN SIGARO CHE SCOPPIASSE SOLO DOPO UN ORO! OH! OH! DEFF!!</p>	
<p>Topolin sta esaminando quella ricca, proprio quando</p>	<p>ecco avviene di sorpresa l'esplosione tanto attesa!</p>	<p>per spiegarli... a scappacioni che non tocca a quei... furboni, di restar... poi corbellati.</p>	<p>che i suoi scherzi hanno pagati, di restar... poi corbellati.</p>	

Le grandi avventure di Topolino Aviatore

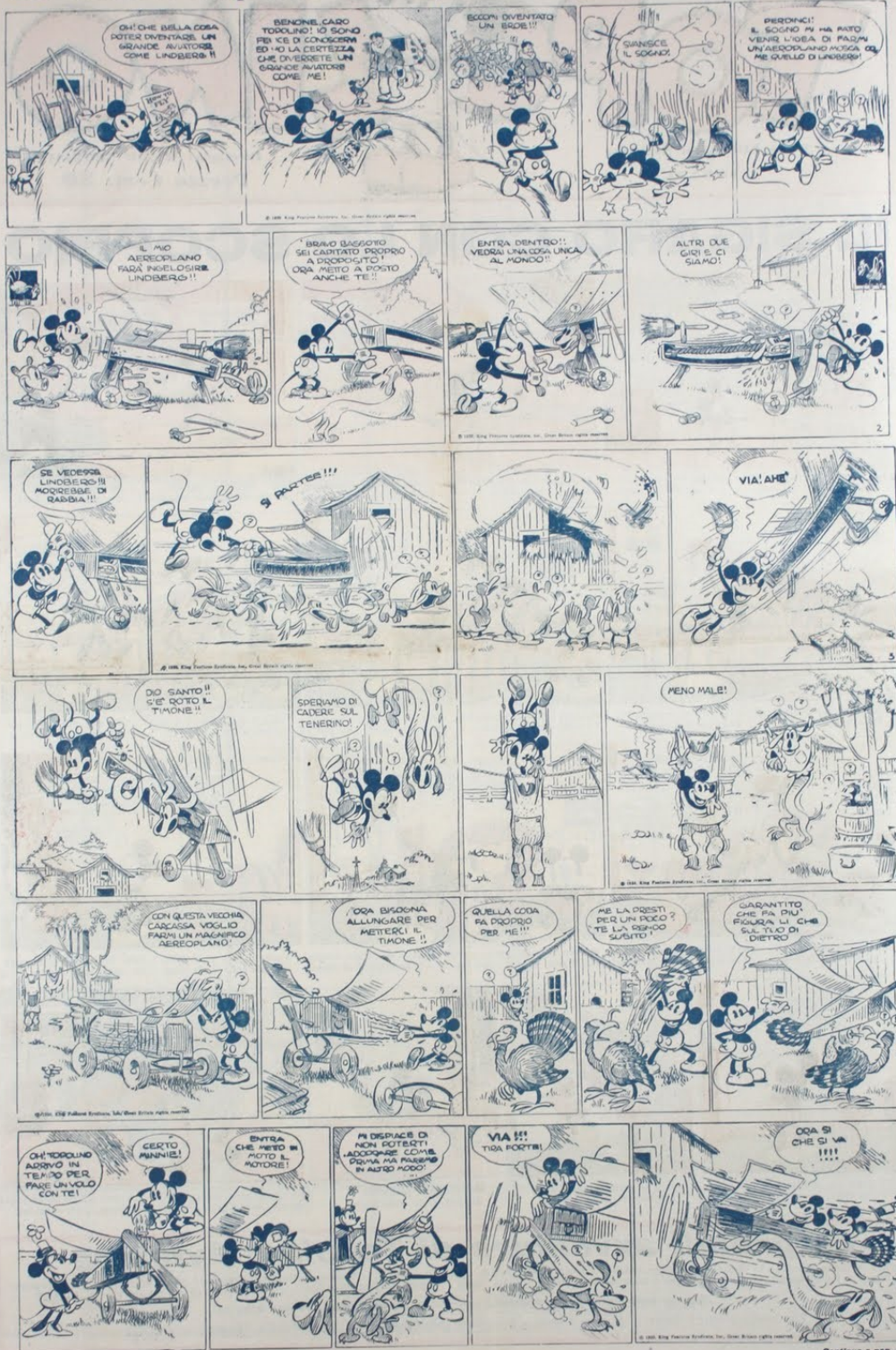
Topolino aviatore postale - La posta deve sempre arrivare - I pirati dell'aria alla caccia dei velivoli - Topolino catturato, derubato e tratto prigioniero nel Dirigibile Fantasma - Emozionanti avventure senza fine a 5000 metri di altezza - Lotta eroica - Vittoria finale di Topolino. - 600 quadretti del celebre WALT DISNEY

Elegante pubblicazione con coperta a colori - 24 grandi pagine - Prezzo Cent. 70

È in vendita in tutte le Edicole - Si spedisce anche a domicilio includendo l'imposta alla CASA EDITRICE NERBINI - FIRENZE.

«Topolino supplemento», n. 10, 21 gennaio 1934, p. 1.

Le audaci imprese di Topolino nell'Isola Misteriosa



«Topolino supplemento», n. 1, 21 gennaio 1934, p. 2.










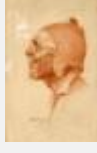
APPENDICE 2








Documenti dell'Archivio Storico Giunti Editore, Firenze.

1. *Illustrazioni originali di Mussino, conservate all'Archivio Giunti.*








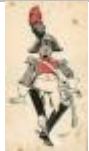
- Le immagini delle illustrazioni delle edizioni di *Pinocchio*, in appendice e nel testo, sono tratte da Capti Visual Culture: Contemporary Arts Archives Periodicals Text Illustrations (www.capti.it)







		<i>Le avventure di Pinocchio</i>			
		<i>Editore: Bemporad</i>			
		<i>Data di edizione: 1911</i>			
		<i>Autore: Carlo Lorenzini (C. Collodi)</i>			
		<i>Disegni: Attilio Mussino (Attilio)</i>			
		<i>Collocazione: Archivio Storico Giunti Editore, Firenze</i>			
		<i>Segnatura: Pin. 13</i>			
	Capitolo	Misure (cm)	Tecnica Disegno	Tipo Illustrazione	
1				<i>Copertina</i>	
2		<i>16,5 x 27</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su carta</i>	<i>Colophon</i>	

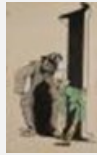



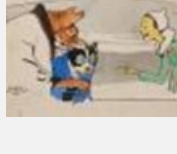
3		32 x 23,5	Biacca, inchiostro di china su carta	Anteporta	
4		32 x 20,5	Acquerello, inchiostro di china su carta	Frontespizio	
5	I	41 x 29	Acquerello, inchiostro di china, tempera su carta	Frontespizio di capitolo	
6		21 x 20	Acquerello, inchiostro di china su carta	Capolettera	
7		24 x 13	Inchiostro di china su carta	Infratesto	
8		21,7 x 9,6	Inchiostro di china su carta	Infratesto	
9		19 x 18	Inchiostro di china su carta	Infratesto	
10		20,5 x 8	Acquerello, inchiostro di china su carta	Infratesto	
11		23,5 x 11,2	Inchiostro di china su carta	Infratesto	
12		45 x 26,4	Acquerello, biacca,	Tavola fuori testo	







			<i>grafite, matita su carta</i>		
13		<i>19,5 x 15,6</i>	<i>Inchiostro di china su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
14		<i>16,5 x 24,7</i>	<i>Inchiostro di china su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
15		<i>16,7 x 22</i>	<i>Inchiostro di china su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
16	<i>II</i>	<i>34 x 22</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su carta</i>	<i>Frontespizio di capitolo</i>	
17		<i>28,5 x 14,3</i>	<i>Acquerello, biacca, inchiostro di china su carta</i>	<i>Capolettera</i>	
18		<i>27 x 28</i>	<i>Acquerello, biacca, inchiostro di china su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
19		<i>28,3 x 25, 4</i>	<i>Acquerello, biacca, matita su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
20		<i>27,7 x 33</i>	<i>Acquarello, biacca, grafite su carta</i>	<i>Infratesto</i>	







21		53,2 x 28,7	Grafite, pastello su carta	Tavola fuori testo	
22		28,3 x 20,1	Acquarello, biacca, matita su carta	Infratesto	
23		27,6 x 14,3	Acquarello, biacca, matita su carta	Infratesto	
24	III	34,5 x 24,7	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Frontespizio di capitolo	
25		30,1 x 21,1	Acquarello, inchiostro di china su carta	Capolettera	
26		27 x 10,3	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
27		18 x 13,7	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
28		17 x 12	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
29		15 x 12,7	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	

30		17 x 12	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
31		19 x 14	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
32		15,5 x 14,5	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
33		18 x 16	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
34		35 x 57,3	Acquarello, inchiostro di china, tempera su carta	Tavola fuori testo	
35		17 x 15,5	Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta	Infratesto	
36		23,9 x 26	Acquerello, inchiostro di china su carta	Infratesto	
37		31,1 x 16,7	Acquerello, inchiostro di china,	Infratesto	

			<i>tempera su carta</i>		
38		<i>31 x 22</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, tempera su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
39		<i>23,7 x 22,7</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, tempera su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
40		<i>27,2 x 34,8</i>	<i>Inchiostro di china, tempera su carta</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
41		<i>31,6 x 17</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, tempera su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
42		<i>29 x 21,4</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita, tempera su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
114	<i>XII</i>	<i>46,5 x 32,5</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Frontespizio</i>	




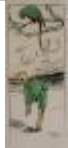




115		32,5 x 20	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Capolettera</i>	
116		21,3 x 20,5	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
117		22 x 26	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
118		15,4 x 23,4	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
119		15 x 23,4	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Bas de page</i>	








120		22 x 22	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
121		14 x 21,5	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
122		15 x 21,5	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
123		18 x 13	<i>Acquarello, biacca, inchiostro di china su carta</i>	<i>Infratesto</i>	
124		14,7 x 22,3	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Bas de page</i>	
125		28 x 21	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china,</i>	<i>Finale</i>	




			<i>tempera su cartoncino</i>		
134	<i>XIV</i>	<i>53,5 x 36</i>	<i>Acquerello, biacca, inchiostro di china,</i>	<i>Frontespizio</i>	
135		<i>20 x 20,2</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Capolettera</i>	
136		<i>17,5 x 24,1</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
137		<i>17,2 x 16,7</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
138		<i>16 x 18,5</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
139		<i>14 x 19,2</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
140		<i>14,2 x 19</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	

141		<i>13 x 24</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
142		<i>46,5 x 20,3</i>	<i>Acquarello inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
143		<i>13,7 x 24,5</i>	<i>Acquarello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
144		<i>32 x 19</i>	<i>Acquarello, biacca, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
145	<i>XV</i>	<i>47,5 x 34,5</i>	<i>Biacca, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Frontespizio</i>	
146		<i>29 x 17</i>	<i>Inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Capolettera</i>	
147		<i>29,5 x 18,8</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	

148		<i>25,7 x 20,7</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
149		<i>29,5 x 18,8</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
150		<i>17,7 x 21,5</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Haut de page</i>	
151		<i>32,5 x 17,5</i>	<i>Acquarello, biacca, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
152		<i>22,5 x 17</i>	<i>Acquarello, biacca, inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
153		<i>23,5 x 12</i>	<i>Acquarello inchiostro di china su cartoncino</i>	<i>Finale</i>	
180	<i>XIX</i>	<i>47 x 33,5</i>	<i>Biacca, inchiostro su china, tempera su cartoncino</i>	<i>Frontespizio</i>	

181		<i>23 x 16,2</i>	<i>Grafite, inchiostro su china, tempera su cartoncino</i>	<i>Capolettera</i>	
182		<i>17,6 x 15</i>	<i>Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
183		<i>17 x 11,2</i>	<i>Grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
184		<i>28,5 x 11,5</i>	<i>Acquarello, grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
185		<i>21,3 x 12,2</i>	<i>Grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
186		<i>10 x 9,5</i>	<i>Grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	
187		<i>10,1 x 18,8</i>	<i>Acquarello, grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Bas de page</i>	
188		<i>21 x 23,8</i>	<i>Grafite, tempera su cartoncino</i>	<i>Infratesto</i>	

189		21,5 x 16	Biacca, inchiostro di china, tempera su cartoncino	Infratesto	
190		21 x 17	Biacca, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino	Infratesto	
191		14 x 11	Acquarello, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino	Infratesto	
192		20 x 21,7	Biacca, grafite, inchiostro di china, tempera su cartoncino	Finale	
382	XXXVI	18,1 x 22,6	Acquerello, penna su cartoncino	Haut de page	
383		20,7 x 13,3	Acquerello, penna su cartoncino	Bas de page	
384		20,5 x 18	Acquarello, biacca,	Bas de page	

			<i>tempera su cartoncino</i>		
385		<i>27,5 x 19</i>	<i>Acquarello, biacca, tempera su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
386		<i>24 x 21,5</i>	<i>Biacca, inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Finale</i>	
387		<i>24 x 32,7</i>	<i>Inchiostro di china, tempera su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	

		<i>Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo</i>			
		<i>Editore: Bemporad</i>			
		<i>Collana: Collezione azzurra</i>			
		<i>Data di edizione: 1908</i>			
		<i>Autore: Augusto Piccioni</i>			
		<i>Disegni: Attilio Mussino (Attilio)</i>			
		<i>Collocazione: Archivio Storico Giunti Editore, Firenze</i>			
		<i>Segnatura: Fascicolo 538</i>			
	<i>Capitolo</i>	<i>Misure (cm)</i>	<i>Tecnica Disegno</i>	<i>Tipo Illustrazione</i>	
<i>1</i>	<i>I</i>	<i>33,2 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
<i>2</i>	<i>II</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
<i>3</i>	<i>III</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
<i>4</i>	<i>IV</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	

5	<i>V</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
6	<i>VI</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
7	<i>VII</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
8	<i>VIII</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
9	<i>IX</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Acquerello, inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	
11	<i>X</i>	<i>34 x 25</i>	<i>Inchiostro di china, matita su cartoncino</i>	<i>Tavola fuori testo</i>	

2. “*Pinocchio*” di Antamoro: elenco delle sequenze

Di seguito la lista delle sequenze di *Pinocchio*⁴³⁶. La copia visionata del film di Antamoro è quella conservata alla Mediateca Toscana di Firenze, di cui riporto la scheda tecnica:

- *Pinocchio* (Italia, 1911) regia di Giulio Antamoro, prod. Cines, S.P.E.C., 40 min., b.n., muto. Edizione restaurata a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale e della Cineteca italiana (Milano), ottobre 1994. Didascalie in italiano. Tratto dall'omonimo romanzo di Collodi. Polidor (Ferdinand Guillaume) – VHS - Altri formati: DIGI. - Altri formati: DVD.

<i>Seqq.</i>	<i>Descrizione</i>
<i>I</i>	Ferdinand Guillame si presenta sul palcoscenico in smoking, compie una capriola nel corso della quale si trasforma in Pinocchio. Chiama sul palco Augusto Mastripietri già nei panni di Geppetto e i due si allontanano abbracciati.
<i>II</i>	Didascalia. Geppetto entra nella sua bottega e da un pezzo di legno costruisce un burattino. Didascalia. Il burattino si anima, getta lo scompiglio per la bottega e quindi scappa in strada.
<i>III</i>	In strada, il burattino compie un disastro dietro l'altro e viene bloccato da una folla inferocita. Didascalia. Non potendo arrestare un burattino è Geppetto ad essere messo in prigione.
<i>IV</i>	Pinocchio torna nella casa di Geppetto. Si mette davanti al fuoco per riscaldare i piedi e si addormenta. Quando si risveglia i piedi sono bruciati, ma Geppetto torna giusto in tempo per fabbricargliene un paio nuovo.

⁴³⁶ Per la divisione in sequenze mi sono avvalso del lavoro compiuto da Giacomo Manzoli e Roy Menarini. Si veda MANZOLI, MENARINI, *Pinocchio comico muto*, cit., pp. 219-221.

- V* Pinocchio ora è in strada dove gioca con altri ragazzini. Questi lo convincono a salire su un albero per cogliere dei frutti. Arriva il contadino che arresta Pinocchio e lo mette nella cuccia al posto del cane da guardia.
- VI* Scende la sera. Dei ladri si introducono nella fattoria, ma Pinocchio, abbaiando, li fa fuggire. Il contadino per riconoscenza lo lascia libero. Didascalìa.
- VII* Pinocchio cerca di tornare a casa, ma viene fermato dai due banditi mascherati che avevano cercato di assalire la fattoria e che, per vendetta, lo impiccano. Pinocchio viene salvato da una fatina che gli regala anche delle monete d'oro. Didascalìa.
- VIII* Sulla strada del ritorno, Pinocchio viene intercettato dal Gatto e dalla Volpe che lo conducono nel paese di Acchiappacitrulli, popolato da animali antropomorfi. Didascalìa. Quindi lo conducono al campo dove si trova l'albero che moltiplicherà le sue monete. Didascalìa. Seppelliscono le monete e annaffiano. Di notte il Gatto e la Volpe rubano i soldi. Didascalìa. Al mattino Pinocchio si accorge del furto (didascalìa) e si dispera. Didascalìa.
- IX* Tornato in paese vede il gatto e la Volpe al ristorante. Didascalìa. Entra per reclamare giustizia ma viene arrestato. Condotta in tribunale, viene condannato per essere stato derubato delle 4 monete d'oro. Didascalìa.
- X* Pinocchio fugge dal carcere. Didascalìa. A nuoto si avvia verso il mare aperto. Didascalìa (che introduce semplicemente l'episodio seguente: "Pinocchio e la balena"). Didascalìa.

Pinocchio ha attraversato l'oceano ed è arrivato al paese degli indiani. Ma prima che possa toccare la riva avvista una balena. Didascalìa.

XI Didascalìa. Gli indiani accorrono in soccorso di Pinocchio ma arrivano quando questi è già stato inghiottito. Didascalìa. Pinocchio è nel ventre della balena, ma nel frattempo gli indiani catturano la balena. Didascalìa. Pinocchio incontra Geppetto (didascalìa). I due si riabbracciano ed escono dalla scomoda posizione in cui si trovano, ma solo per essere fatti prigionieri dagli indiani. Didascalìa.

XII Didascalìa. Gli indiani fanno di Pinocchio un dio, ma mettono arrosto Geppetto. Pinocchio ordina di liberarlo. Didascalìa. Geppetto non vuol lasciare solo Pinocchio ma questi lo spinge ad andarsene. Didascalìa.

XIII Didascalìa. Pinocchio fugge di notte ed è inseguito dall'intera tribù. Il burattino trova rifugio nel campo delle Giubbe Rosse. Didascalìa. I soldati canadesi, con l'aiuto del burattino, scacciano gli indiani. Quindi, per riconoscenza, rispediscono Pinocchio a casa sparandolo sopra una palla di cannone.

XIV Geppetto è nella sua bottega, solitario, che piange il figliolo scomparso. Didascalìa. Pinocchio gli piomba in casa. Commozione.

XV Ora Pinocchio si intrufola in un teatro di burattini. Didascalìa. Qui incontra altri simili e fraternizza. Didascalìa. Ancora una volta Pinocchio fugge (didascalìa) e torna dal padre. Didascalìa.

- XVI* Il padre lo bastona e Pinocchio, pentito, decide di diventare un bravo ragazzo. Didascalìa.
- XVII* Didascalìa (“Pinocchio nel paese dei balocchi”). Pinocchio ora lavora. Didascalìa. Ma lucignolo lo invita con sé al paese dei balocchi. Didascalìa. Pinocchio, di notte, raggiunge l’amico. Didascalìa. Qui vengono accolti da orde di ragazzini festanti. Didascalìa. L’asilo è pieno di bambini con orecchie d’asino ma Pinocchio e Lucignolo sono troppo assorbiti dai loro giochi per farci caso. Didascalìa. Dopo dieci giorni, il burattino si sveglia e scopre di avere anche lui enormi orecchie d’asino. Didascalìa. Per non farsi riconoscere da Lucignolo indossa un lungo cappello. Didascalìa. Anche Lucignolo ha lo stesso cappello, sicché i due capiscono di essere stati colpiti dallo stesso male. Quando il conducente della diligenza entra nella stanza, i due sono ormai stati tramutati in somari. Così vengono portati nella stalla.
- XVIII* Didascalìa. Nella stalla compare la fatina che consente a Pinocchio di tornare burattino.
- XIX* Didascalìa. Ora Pinocchio è veramente pentito. Torna da Geppetto e, in ginocchio gli chiede perdono. Geppetto lo perdona e lo accoglie in casa. Didascalìa. In casa Pinocchio finalmente si guadagna il pane col proprio lavoro. Giunge la fata e lo trasforma in un bambino in carne e ossa, mentre il corpo del burattino resta afflosciato su una sedia. Anche gli abiti e la casa di Geppetto compiono una fulminea trasformazione, divenendo decisamente lussuosi. Padre e figlio, commossi, si abbracciano.

APPENDICE 3

Articoli sullo storyboarding e sull'animazione

1. Gastone Bosio, *Pinocchio sullo schermo*, in «La Stampa», a. XIII, 12 Febbraio 1935, p. 6.

Gastone Bosio riporta il racconto dell'incontro con il disegnatore Mameli Barbara, abituale collaboratore del quotidiano torinese «La Stampa», e descrive il viaggio verso gli stabilimenti della CAIR, sottolineando il cambiamento di status lavorativo dell'illustratore, da semplice disegnatore a cineasta effettivo:

Macchine da presa, microfoni e proiettori sono divenuti per lui ormai oggetti famigliari tante sono le volte che ha dovuto ritrarli. Finora non s'era manifestato nel nostro amico nessun sintomo di morbo cineastico. Ma ieri sera, mentre uscivamo dagli studi della Cines [...] – come il giovinetto che mostra all'amico influente il primo copione – estrae da una busta due foto e ce le porge. Le guardiamo. Sono gli ingrandimenti di due fotogrammi, ma di due fotogrammi di un disegno animato. Guardiamo meglio: la bottega di un falegname, un vecchietto che sta lavorando attorno a un burattino, [...] ma naturale! È Pinocchio e il falegname è il caro e buon maestro Geppetto. [...] Circa quattro anni fa all'inaugurazione della Caesar-Film rinnovata, l'onorevole Barattolo aveva annunciato un Pinocchio da girarsi con attori in carne ed ossa, ma con costumi e ambienti sapientemente stilizzati. [...] La sceneggiatura dovuta, se non erriamo a Febo Mari ci dissero che era piena di gustose trovate. Gran parte degli attori erano stati scelti, Mario Pompei aveva disegnato le scene, i mobili e i costumi, il tutto veramente con molto buon gusto e sapore. Anzi il giorno dell'inaugurazione in un teatro trovammo alcuni ambienti già montati, ma poi, come capitò spesso a questa Casa, tutto andò a monte e gli ambienti montati servirono, convenientemente truccati, ad Amleto Palermi per girare alcuni quadri del primo film di Emma Gramatica: La vecchia signora!

CINE-STAR

L'uomo che "produce"



In alto e a destra, due inquadrature di Pinocchio.

Pinocchio sullo schermo

Si è costituita una Casa Editrice italiana per disegni animati - 110.000 disegni per un film di 2000 metri che rievcherà le avventure di Pinocchio

Roma, 13 notte. Oggi dunque narveremo del caso, non certo pittoresco, capitato al nostro amico Barbera. Da un anno circa, il lettore fedele avrà più volte visto i suoi schizzi su questa pagina: Barbera ci segue spesso e volentieri con carta e matita nei nostri vagonbondogli per i visitatori romantici: macchine da presa, microfoni e protettori sono diventati per lui ormai oggetti familiari tante sono le volte che ha dovuto ritrarli. Finora non s'era manifestato nel nostro amico nessuna sintomatologia di morbo cinematografico. Ma ieri sera, mentre scrivevamo dagli studi della Cinecittà dove avevamo assistito ad una incantevole, appena sotto la macchina, con una certa aria di mistero e un pizzico di titubanza — come il giornalista che mostra all'amico influente il



Sagome di Barbara per Pinocchio

primo copione — estrae da una busta due foto e or le porge. Le guardiamo, sono gli ingrandimenti di due fotogrammi, ma di due fotogrammi di un disegno animato. Guardiamo meglio: la bottega di un falegname, un vecchietto che sta lavorando attorno ad un tavolino, ma quel naso del burattino è un po' troppo lungo e quel suo profilo fin dai tempi non troppo lontani della nostra tenera età ci sono ben noti: non naturalista è Pinocchio e il vecchio falegname è il caro e buon maestro Geppetto.

Così il mistero viene presto spiegato. Da venti giorni, in gran segretezza, si sta giuocando a Roma per conto di una nuova Casa Le avventure di Pinocchio. C'era quattro anni fa all'inaugurazione della Casuar-Piùa rinnovata, Fonorevole Baruffello aveva annunciato un Pinocchio da girarsi con attori in carne e ossa, ma con costumi e ambienti sapientemente stilizzati. L'idea era ottima. La sceneggiatura dovuta, se non eravamo, a Febo Mari ci dissero che era piena di giuste trovate. Gran parte degli attori erano stati scelti, Maria Pompei aveva disegnato le scene, i mobili e i costumi, il tutto veramente con molto buon gusto e supporto. A ciò il giorno dell'inaugurazione degli stabilimenti in un teatro trionfavano alcuni ambienti già montati, ma poi, come capitò spesso a questa Casa, tutto andò a monte e gli ambienti montati scivolarono, convenientemente truccati, ad Anacleto Palermi per girare alcuni quadri del primo film di Emma Gramatica: La vecchia signora! E l'anno scorso una Casa,

VIENNA, febbraio. — Senti, Geza, mi venuta un'idea. Geza Herzog mi squadra un po' ironico e un po' diffidente, quasi volesse lasciare capire che le idee possono venire soltanto a lui. — M'è venuta l'idea di farti raccontare come mai ai signori di Hollywood sia venuta l'idea di venire in Europa, per chiamarti a produrre idee a Hollywood. E' chiaro? Deve essere chiaro, perché Geza risponde: — Il racconto durerà più a lungo di quanto non sia durata la conclusione del mio contratto, perfezio-

stanno facendo sparire l'abitudine di compensare il lavoro intellettuale, Hollywood invece la conserva. — Bei mestieri: fornire idee. Come vengono le idee? e quali sono le buone? — Le idee buone per il teatro sono le giornalistiche e queste soltanto hanno successo. Il produrre idee per il teatro è una funzione giornalistica. Il Wunder Bar è stato un successo mondano, non per le sue qualità letterarie e poetiche, ma perché risuava con occhio giornalistico l'epoca da noi vissuta dell'inflazione, con le sue conseguenze morali, con le sue influenze sulla vita d'



nato in cinque minuti. A Hollywood c'è la consuetudine di rinnovare sempre i collaboratori, anche questo anno il capo del personale della Metro Goldwyn, Rufus de la Maire, e il celebre sceneggiatore Ray Coetz sono venuti in Europa per scritturare gente nuova. Tra gli altri hanno preso René Clair, quello, lo sai... — Lo so, del «Tetti di Parigi...», musicisti che lavorano soltanto assieme. Trevandt in Europa, sono andati pure a Budapest. Rufus de la Maire aveva visto il Wunder-Bar e sentito di altre mie cose, e sapendomi ungherese mi cercava logicamente, a Budapest. Ma a Budapest gli hanno detto che ero a Vienna e lui è venuto qui. In un giornale di Budapest lo avevo semplicemente letto che Rufus de la Maire volesse scritturare a Vienna un commediografo ungherese e avevo pensato a Molnar o a Fodor o a Bus Feheto. Alle 6 del pomeriggio una telefonata m'invitava a recarmi al Bristol: vede, e nel bar mi trovo alla presenza di due signori che bevono un cocktail.

famiglia. L'idea che ha conquistato il mondo ha costituito nell'aver portato il pubblico sulla scena e nell'aver fatto recitare in mezzo al pubblico. Né il pubblico s'è accorto che era lui a recitare e non gli attori. Preso il Wunder Bar come modello, se ne deduce non essere l'idea altro che la funzione giornalistica del cervello dell'adattatore all'epoca, cioè che è, in senso lato, attuale.

— Che cocktail? — Un Oha. Dice uno dei signori: «Lei ha delle buone idee. Le piacerebbe venire a Hollywood?». Dice l'altro: «Mi piacerebbe». Dice lui: «Io parlo al 17 di ottobre da Villafranca; non vorrebbe accompagnarvi?». «Verrò dico io, ma non posso, perché sto terminando dei lavori». «Che lavori?». «Una grande operetta dico io, L'impresario Giacobbe», messa in musica da Kalman, un'altra operetta ricavata dalla Bolshoi, di Lengyel, con musiche di Michele Kraus, e una commedia Fregoli, musicata da Robert Katscher. «Fregoli? riprende il signore, un buon titolo. E qual è l'idea?». — Quell'ha detta? — Quell'ha detta. L'idea è che un grande trasformista, che per anni ha stupito il mondo, si vale della sua arte nella vita privata.

— E lui? — Magnifico, ha esclamato lui, che poi avrebbe Rufus de la Maire, e s'è rivolto a Ray Coetz, e come se lo fossi stato assente, o si fosse trattato di un cavillo, ha ricariato: *That is the new for Hollywood*. Preso un pozzo di carta grande come un biglietto da visita ha scritto le condizioni per cinque anni: paga settimanale iniziale dollari 90, paga settimanale dell'ultimo periodo dollari 600. Viaggio pagato. Siccome dovevo andare all'Opera, mi ha stretto da mano e mi ha detto: «Arrivederci a Hollywood». La stretta di mano significava che mi ero venduto per cinque anni.

— Rallegramenti. Ma che farai a Hollywood? — Non vado per scrivere libretti o soggetti, ma per dare delle idee a scrivere e a accettare provvedendo degli specialisti. La produzione cinematografica americana ha assunto proporzioni talmente gigantesche, da dare un'organizzazione tecnica anche al lavoro intellettuale. Hollywood è una struttura inattuabile di trovate, di musica, di tutto quello che il cervello umano può produrre. Nell'Europa centrale in questo punto Geza sospira, pensando che deve staccarsi da Vienna e dell'Ungheria le condizioni economiche



Gastone Bosio, Pinocchio sullo schermo. «La Stampa», 12 Febbraio 1935.

2. Gabo, *Le avventure di Pinocchio sullo schermo*, in «Cinema Illustrazione», a. X, n. 9, 27 febbraio 1935, p. 12.

La presentazione del progetto sulla stampa quotidiana nazionale è solo il preambolo di una serie di articoli che pubblicizzano l'avvento del film d'animazione sui periodici specializzati in cinema. Poche settimane dopo l'articolo su «La Stampa», appare un pezzo, sostanzialmente identico, su «Cinema Illustrazione» dove vengono elaborate le informazioni già presenti nell'articolo sul quotidiano torinese. Il tono riprende analogamente il carattere promozionale del precedente, riportando quantitativamente le stesse cifre (110.000 disegni, 300 al giorno), confermando la previsione di uscita nell'autunno successivo, e sottolineando ancora una volta l'unicità dell'evento. Il pezzo porta la firma "Gabo", cioè la contrazione di Gastone Bosio, l'autore dell'articolo su stampa quotidiana. Le immagini usate a corredo dell'articolo provengono dallo stesso articolo, con i medesimi bozzetti dei protagonisti e le due immagini già presentate. La vera novità è la presenza di due disegni inediti: nel primo Geppetto che stringe la mano di Pinocchio appena creato, nel secondo il burattino vaga per il villaggio combinando una delle molte monellerie:

Pare che quest'anno l'Italia si prepari a dimostrare chiaramente che non solo il mirabile autore del celeberrimo Topolino, Walt Disney, e gli altri suoi compagni di Hollywood sono maestri dell'arte del cartone animato. È vero che l'America ha oggi, si può dire, il monopolio del cartone animato. Merito questo di una indiscussa abilità di due o tre mirabili disegnatori unita ad una perfetta organizzazione industriale e commerciale che permette ai produttori di sfruttare questi filmetti in tutto il mondo. [...] Ad animare questo burattino ed i suoi compagni d'avventure il Bacchini ha chiamato una giovane triade di disegnatori del *Marc'Aurelio*: Barbara, Verdini e Attalo. Mentre il compito di Attalo è quello di ideare gli ambienti dove man mano si svolgono le varie scene, il compito di Barbara e di Verdini consiste in quello capitale, per la produzione di un cartone animato che si rispetti, di disegnare i vari personaggi e, quello che è più difficile ancora, di realizzare graficamente i vari loro movimenti.



LE AVVENTURE DI PINOCCCHIO SULLO SCHERMO

Pare che l'Italia quest'anno si prepari a dimostrare chiaramente che non solo il mirabile autore del celeberrimo Topolino, Walt Disney, e gli altri suoi compagni di Hollywood sono maestri nell'arte del cartone animato. È vero che l'America ha oggi, si può dire, il monopolio del cartone animato. Merito questo di una indiscussa abilità di due o tre mirabili disegnatori unitamente ad una perfetta organizzazione industriale e commerciale che permette ai produttori di sfruttare questi filmetti in tutto il mondo. E questo gioco meraviglioso ogni giorno si complica: all'elemento sonoro si aggiunge ora quello del colore, sorgono nuove impensate combinazioni. In questi ultimi tempi varie *Silly Symphonies* a colori di Disney, assurde e spassose odissee di bestie e di piante stilizzate e deformate con raffinata abilità fino all'esasperazione, hanno mandato in visibilibo spettatori grandi e piccoli di tutto il mondo. Chi non conosce oggi le gaie avventure dei *Tre porcellini* e del cattivo lupo mannaro?

Ma quest'anno dunque in Italia si è in-

lebre burattino scaturito dalla fantasia del buco Colodi, sono ormai note in tutto il mondo; non per nulla il libro è stato, e sempre con successo, tradotto in trenta lingue circa.

Ad animare questo burattino ed i suoi compagni d'avventure il Bacchini ha chiamato una giovane triade di disegnatori del *Marc' Aurelio*: Barbara, Verdini e Attalo. Mentre il compito di Attalo è quello di ideare gli ambienti dove man mano si svolgono



le varie scene, il compito di Barbara e di Verdini consiste in quello capitale, per la produzione di un cartone animato che si rispetti, di disegnare i vari personaggi e, quello che è più difficile ancora, di realizzare graficamente i vari loro movimenti. Il tentativo è senza dubbio interessante, e la passione del produttore e la buona volontà e l'abilità di questi tre disegnatori, a cui certo non dovrebbe mancare quella giusta sensibilità umoristica, danno bene a sperare. Da venti giorni si stanno girando le

3. Carlo Bassoli, *Mentre si gira "Pinocchio"*, «Eco del cinema», n. 144, novembre 1935, pp. 9-10.

Nell'articolo presente su «L'Eco del cinema» n. 144, in sieme ad un'intervista a Romolo Bacchini, comprensiva di ritratto fotografico, è confermata la messa in produzione della pellicola di animazione su Pinocchio. Vengono smentite categoricamente dall'intervistato le speculazioni su un interessamento da parte di Walt Disney e l'esistenza, mai dimostrata, di una versione giapponese

Nella fotografia in alto a sinistra, accanto al ritratto di Bacchini, vediamo quattro disegnatori (Verdini, Barbara, Ranelli e Bacchini figlio, da sinistra verso destra, secondo la didascalia) al lavoro su alcune tavole. Sulle pareti della stanza sono presenti le gigantografie di alcuni personaggi principali dell'opera di Collodi: Mangiafuoco, il Pescatore Verde, il Carabiniere, Pinocchio, Geppetto e il Grillo Parlante. Sono le rappresentazioni illustrate rese famose dalla matita di Mussino per l'edizione del 1911 delle *Avventure di Pinocchio*.

Giornali e riviste parlano insistentemente della realizzazione di questo grande capolavoro italiano del Collodi in cinematografia per mezzo di disegni animati e sono corse pure delle voci che venisse eseguito da Walt Disney o da una importante casa giapponese, ciò che mi ha indotto a recarmi nella sede della C. A. I. R. o meglio ai suoi laboratori per appurare la verità dei fatti.

Mentre si gira "Pinocchio",



Verdini, Barbara, Ranelli, e Bacchini jun. al lavoro



Cav. Romolo Bacchini

Giornali e riviste parlano insistentemente della realizzazione di questo grande capolavoro italiano del Collodi in cinematografia a mezzo di disegni animati e sono corse pure delle voci che venisse eseguito da Walt Disney o da una importante casa giapponese, ciò che mi ha indotto a recarmi alla sede della C. A. I. R. o meglio ai suoi laboratori per appurare la verità dei fatti.

Appena entrato mi si è fatto innanzi, con quella cordialità affettuosa che lo distingue, il Cav. Bacchini, antica mia conoscenza. Io credo che sia uno dei più antichi cinematografisti italiani, poiché prese parte alla fondazione della « Cines » insieme al Comm. Alberini. La vecchia ami-

cia si è rinnovellata ed Egli si è messo subito a mia disposizione per darmi tutti quei ragguagli che desideravo. Dopo una rapida visita ai laboratori ove vari giovani lavorano di buona lena, ci siamo ritirati nel suo ufficio ed io ho abbordato subito la questione.

— Che cosa c'è di vero nelle varie dicerie che corrono?

— Tutto quanto tu mi dici è completamente infondato. **Pinocchio** si sta facendo, questa è l'unica cosa vera e reale; ma in Italia o meglio qui, dove tu ti trovi, con artisti italiani, capitali italiani, procedimenti italiani, come italiano fu l'autore del celeberrimo libro, il Collodi.

Dalla Casa Editrice Bemporad, proprie-

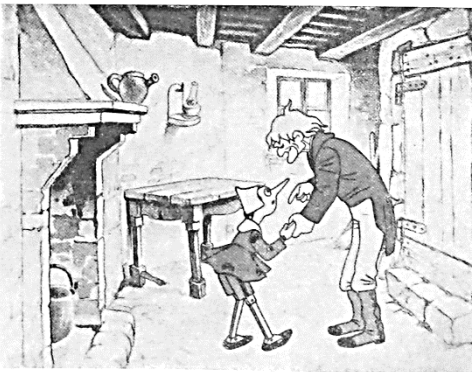
taria assoluta con e per gli eredi del Collodi, di **Pinocchio**, Luigi De Vecchi, che tu conosci bene per quel dinamico ed intraprendente cinematografista, acquistò tutti i diritti del libro per qualunque edizione o riduzione cinematografica in tutto il mondo, per conto di un gruppo finanziario italiano, e, sotto gli auspicci della C. A. I. R. si sta realizzando.

— Ma a che punto siamo con la lavorazione? Poiché mi è sembrato che l'amico De Vecchi ne prometta la première per le feste natalizie.

— Caro Bassoli, a te meglio che ad ogni altro è facile comprendere quale miracolo stiamo operando. In dodici mesi eseguire una tale mole di lavoro è cosa



Mastro Ci tiegia pialla il ceppo dal quale uscirà poi Pinocchio



Geppetto insegna a Pinocchio il modo di camminare

4. Anonimo, *Un esperimento italiano*, in «Intercine», n. 12, dicembre 1935, pp. 16-17.

In un articolo, senza firma, apparso sulle pagine centrali di «Intercine», a proposito del Pinocchio della CAIR, ci si concentra sulla presunta lunghezza da primato per un film d'animazione a colori (2.200 metri) e sull'apporto tecnico dei realizzatori, rivelando che il maestro Giordano è stato sostituito alle musiche dallo stesso produttore e regista della CAIR:

In primo luogo il maestro Romolo Bacchini che ne ha diretto l'esecuzione tecnica e ne ha composto il commento musicale [...]; il decoratore Attalo, i disegnatori Verdini, Barbara e Ramalli ed, infine, Catalucci cui si debbono i procedimenti di colore (e le macchine per applicarli) usati nel film. [...] Il creatore delle prime pellicole disegnate proiettate nell'Esposizione di Parigi del 1888, vide nella cinefotografie la morte di quella che egli considerava «la sua arte». Ma, senza l'ammirabile invenzione di Louis Lumière, che non cercava l'arte ma il documento, e senza i suoi sviluppi tecnici, l'arte di Emile Reynaud non conoscerebbe la via trionfale raggiunta dalle deliziose Silly Symphonies di Walt Disney.



Anonimo, *Un esperimento italiano*, in «Intercine», n. 12, dicembre 1935.

5. Raffaello Patuelli, *Fantasie sullo schermo: da Fortunello ai Porcellini*, in «Lo Schermo», a. I, n. 5, dicembre 1935, pp. 31-32.

Appare sulla rivista, «Lo Schermo», legata a una divulgazione dal taglio tecnico, un approfondimento sullo sviluppo del linguaggio d'animazione, a cura di Raffaello Patuelli. Ancora una volta vengono introdotti disegni inediti tratti dall'imminente cartone animato su Pinocchio della CAIR. Sono immagini che rimandano agli episodi chiave del burattino malato visitato dai dottori dalla fisionomia bestiale e antropomorfa, e a quello del processo allo stesso Pinocchio. Entrambi i quadri portano l'indicazione «da «Le avventure di Pinocchio» di Barbara e Verdini. C.A.I.R.», generando confusione sulla reale attribuzione della pellicola ai disegnatori, in luogo del titolare della regia, Romolo Bacchini:

In un primo tempo i cartoni animati portarono sullo schermo gli eroi che riempiono delle loro gesta quotidiane a continuazione: le «strips», le strisce di vignette dell'ultima pagine dei giornali. Erano personaggi popolari amati da piccoli e da grandi, alcuni noti anche fra noi (facevano parte della famiglia di Fortunello, Ciccio, Arcibaldo e Petronilla, Mio Mao, ecc.) e il loro avvento al cinema fu accolto dal pubblico col più grande interesse. [...]

Nato dalle vignette umoristiche, sviluppato sulle fiabe di tutto il mondo, il cartone animato raccolse l'eredità del cinema comico morente. Il desiderio di evadere, di sbrigliare la fantasia in gesti che trascendono le possibilità fisiche del mondo che ci circonda, fu già espresso già nei primi film comici-clownistici italiani di Cri-Cri e Polidor, fatti di piatti ingoiati, di uomini che volano per un calcio, di movimenti rapidissimi e di marcie indietro.

Fantasie dello schermo

Da Fortunello ai Porcellini

In un primo tempo i cartoni animati portarono sullo schermo gli eroi che riempiono delle loro gesta quotidiane a comicità le «strips», le strisce di vignette dell'ultima pagina dei giornali.

Erano personaggi popolari, amati dai piccoli e dai grandi, alcuni noti anche tra noi (facevano parte della famiglia di Fortunello, Grotto, Archibaldo e Piramella, The Mac, ecc.) e il loro avvenire al cinema fu deciso dal pubblico col più grande interesse.

In seguito, dai personaggi delle «strips» i cartoni si passarono a quelli delle favole e delle leggende che avevano una storia più antica e una vitalità più radicata nella fantasia degli spettatori.

Il cartone fece allora un passo gigantesco: fumarono diventò poesia, Betty Boop, Popeye, The Little King, Mickey Mouse, tutti i personaggi dell'ultima pagina dei quotidiani, lasciarono il posto a Capricorno Rosso, al Fliberto magico, ai tre Porcellini, a Wippo Van Winkle, a Cenerentola, ad Ali Babà e a cento altri personaggi e vicende create dalla fantasia dei cartoonisti sui temi offerti dal mondo mitologico, leggendario, storico, fiabesco: animali di ogni genere, giarretti, stregoni, folletti, Eolo e Nettuno, Enchiridion, alberi e fiori, poesie della primavera, della campagna e della raccolta.

Vennero i colori. La musica non era più un accompagnamento, ma doveva aderire perfettamente alla visione, veniva creata dall'autore contemporaneamente alla visione.

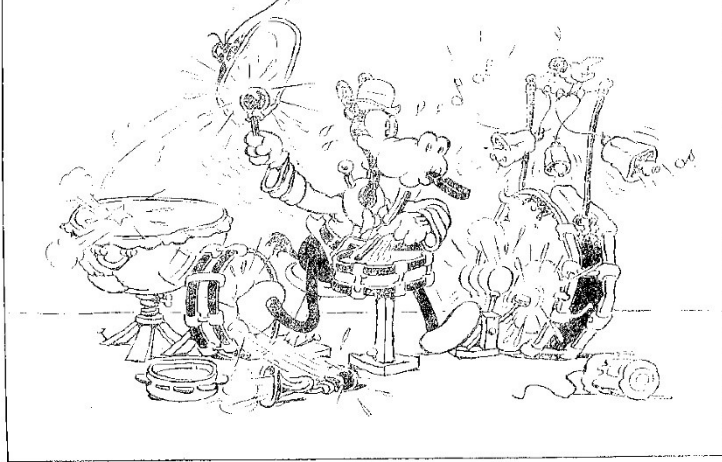
Il cartone animato raggiungeva così tutte le possibilità espressive della danza classica. Il cartone animato primitivo, con le sue figure animate sul ritmo di una musica che si muovevano e agivano sincronamente e faticosa trattavano di esprimere lo spirito della musica attraverso il movimento, gli atteggiamenti e le composizioni, era stata anche per il pubblico più rozzo e insensibile, una educazione alla comprensione della danza classica nei suoi aspetti più elementari.

Quando i cartoni fiabeschi, fantastici che seguono, presentano al pubblico queste pellicole in cui la gioia dei colori e l'armonia delle composizioni si fondevano con la musica si dà tornare una unità inseparabile plasticamente, il gusto del pubblico si era già educato ed orientato verso questa forma di spettacolo che aveva in sé gli elementi della coreografia più pura e della danza. Lo sviluppo successivo del cartone verso la danza è stato più accentuato. Mentre prima il soggetto era costituito dalla fiaba, dalla leggenda, su cui la musica veniva composta, adattata, oggi vediamo certi cartoni il cui soggetto primo, l'idea, è data da un tema musicale, da un pezzo (esempio è la leggenda del bozzetto viennese di Strauss) su cui viene costruita o ricostruita la leggenda plastica così come si monta un balletto.

Nel cartone animato di oggi, l'umorismo, la trovata, che costituiscono tutta l'essenza del cartone primitivo, non sono più che brevi aspetti gioiosi di un'opera d'arte.

Abituato lo spettatore al cartone animato egli lo cerca oggi come appendice poetica, gioiosa, musicale. Le fantasie fiabesche fanno rivivere tutto il mondo della sua infanzia, dei suoi affetti familiari, in una lieve esaltazione delle tradizioni e delle leggende in cui è stato allevato.

Da «La leggenda del bosco viennese» di Hannu e Ising.



Il cartone animato americano non è soltanto educativo, mondo di quella morale semplice che arriva al cuore della bolla; ma è soprattutto, come tutto il cinema americano, spudicamente nazionale. Tutte le leggende e le fiabe sono quelle che gli americani hanno conosciute nella fanciullezza, mentre quelle di importazione vengono nazionalizzate nell'ambiente e nel carattere dei personaggi. Il lupo che va a battere alla porta di Cappuccetto Rosso, si traveste da «Arachman»; il venditore di spazzole, scaturito perpetuo, mentre la storia dei tre porcellini è tratta dalla favola che tutte le mamme raccontano ai loro bimbi per addormentarli.

Ma se Disney ha questo modo, molti dei suoi imitatori non hanno saputo conservare il suo tono di ingenuità e di fede. Essi hanno dato alle leggende ingenui, rudi che sapevano di bosco e di musica, un tono romantico-operettistico così come la stessa ingenuità ha trasformato i maestosi castelli fiabeschi in una musica tenue e rusa da coreografia teatrale. E le leggende secolari, i miti, nati fra i fulmini di Giove e le grotte

delle sibille dei popoli millenari, le narrative e paucose fantasie piene di incertezze e di esperienze, sono state presentate con un umorismo di uomini che fra il crederle e il non crederle se la cavano raccontandole col beneficio di inventario di un sorriso e di una satira.

Nato dalle vignette umoristiche, sviluppatosi sulle fiabe di tutto il mondo, il cartone animato toccò l'apice del cinema comico moderno.

Il desiderio di evadere dalla realtà, di brigliare la fantasia in gesti che trascendono le possibilità fisiche del mondo che ci circonda, fu espresso già nei primi film comico-fantastici italiani di Trialdi e Polidori, fatti di piatti incrociati, di uomini che volano per un calcio, di movimenti rapidissimi e di marce indietre.

Quando Bibolini arrivava a certe situazioni impossibili, dopo un succedersi di eventi dinastici, stampati, si scaltava che la soluzione non poteva essere che quella e che la necessità di evadere dalla realtà portava di forza a tutta la comicità irreali delle sue conclusioni. Non era soltanto fantasia ma anche qualcosa di più profondo che



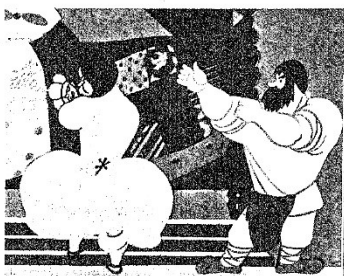
6. G. S. *Il disegno animato compie 30 anni*, «Cinema Illustrazione», n. 40, 30 settembre 1936.

Le immagini del Pinocchio della CAIR si inseriscono in un contesto didattico e divulgativo in un articolo di «Cinema Illustrazione» con la presentazione di una serie di vignette che forniscono un riferimento visuale, a proposito dell'uso dei fondali. Le immagini della Fata Turchina che appare in sogno a Pinocchio, sono poste in sequenza nel fondo dell'articolo, partendo dal fondale di scena, passando per l'inserimento dei due personaggi che si muovono all'interno di esso, fino al risultato finale. Una sistemazione progressiva simile a quella della lavagna della fotografia posta in alto con Walt Disney e i collaboratori colti in una sessione di lavoro di *storyboarding*. Infine, i riferimenti alla produzione CAIR ripetono e insistono nelle caratteristiche di italianità del progetto: .

Walt Disney, che ha portato i “cartoni” al successo, e che è un po’ il padre del disegno animato, colto al lavoro tra i suoi collaboratori. [...] Le fasi del primo “cartone” italiano a spettacolo intero “Le avventure di Pinocchio” [...] per ogni film si disegnano da venti a trenta fondali, o scene, che sono gli sfondi su cui si muovono i personaggi. Questi vengono disegnati a parte, su carta trasparente, tante volte quante ne occorrono perché il personaggio passi da un'azione all'altra. [...] Di nuovo, c'è da constatare che il momento della pre-visualizzazione non viene esplicitato nel testo dell'articolo, ma solo come riferimento visuale a corredo della consueta descrizione dei processi di lavorazione del cartone animato.



Ecco il primissimo antenato del "cartone": de "Fantasmagorie" di Emile Cohl, fatto nel 1907.



Tra la seria produzione europea: Walt Disney, che ha portato i "cartoni" al successo, e che è un po' il padre del disegno animato, col racconto dello zar Durandul.



Secondo una normale convenzione, quest'anno i "cartoni animati" compiono i loro trentenni. E così infatti è se non si vuol proprio essere rigorosamente esatti. Ma in realtà, Mickey Mouse ha degli antenati molto più rispettabili ed anziani di quelli che gli attribuiscono, e un albero genealogico che affonda le sue radici fin nei primordi del cinema. Anzi, si potrebbe dire che è nato prima: è "disegno animato" che la "fotografia animata" detta cinema.

Saracche. L'Europa, che aveva dato per prima l'idea del "cartone", quando esso trionfò in America, non seppe più superare la grande concorrenza. Vi furono dei tentativi in Svezia, con la creazione di un romantico Adamson, e in Germania, la quale però non produsse che due pellicole. In Russia, i primi disegni animati sono del 1924 e sono d'indole, naturalmente, propagandistica. Kulešov provò « Quaranta eunani » e con l'aiuto di un'allieva del Flet-

liero ideale per creare il nostro primo « cartone » a spettacolo intero, alle « Avventure di Pinocchio » di Collioli. Tre disegnatori, Boriani, Attalo e Verdini, hanno realizzato per lo schermo questo celebre romanzo che perfino una casa giapponese voleva tradurre in disegni. Per questo « cartone » che si può definire veramente grandioso, dato che è della lunghezza di un film da spettacolo normale, sono state necessarie di New York. Il successo fu stupendo e da allora la gloria ha iniziato ininterrottamente a Disney e alle sue creazioni tra cui le « Silly Simphonies », che lo hanno fatto battere a « L'Espresso moderno ».

1906

lywood e a presentarsi il suo Mortimer, divenuto Mickey Mouse, al « Colony Theatre » di New York. Il successo fu stupendo e da allora la gloria ha iniziato ininterrottamente a Disney e alle sue creazioni tra cui le « Silly Simphonies », che lo hanno fatto battere a « L'Espresso moderno ».

magini disegnato. In genere, però, per ogni « cartone » vengono disegnati da 10 a 15.000 immagini, dato che le 16 immagini sono soltanto il minimo occorrente per realizzare il movimento!

Per ogni film si disegnano da venti a trenta fondali, o scene, che sono gli sfondi sui cui si muovono i personaggi. Questi vengono disegnati a parte, su carta trasparente, tante volte quante ne occorrono perché il personaggio passi da un'azione all'altra. Queste immagini vengono poi passate al reparto calco, dove dozzine di ragazze ricalcano all'inchiodato di china i disegni, e poi agli inchiostriatori che riempiono di inchiostro certe superficie stabilite. E poi, questi 10, 15.000 disegni così completati, vengono fotografati uno per uno, con un lavoro da cartinaio che dura in media 15 giorni! G. S.

Preistoria e storia

La preistoria del vispo Topolino è questa. Prima, molto prima di Lumière e del suo « cinematographe », un fisico belga, Plateau, aveva inventato un apparecchio per cui, guardando da una gemma, si vedevano dei disegni muoversi per la durata di pochi secondi. Quest'apparecchio, il genchisticopio, è ritenuto uno dei capostipiti del cinema, ma si può ritenere anche, e forse a maggior ragione, l'antenato del disegno animato. Più tardi, basato sempre sullo stesso principio del primo e con disegni che si muovevano, vennero realizzati altri apparecchi consimili, lo zootropio e il prussinoscopio e questa appartiene alla preistoria. La storia comincia invece con Emile Cohl, e da lui si data la nascita del vero e proprio cartone animato. Emile Cohl, nel 1906, si metteva al lavoro per conto della Gaumont e creava il primo e organico disegno animato: « Fantasmagorie ».

IL DISEGNO ANIMATO COMPIE 30 ANNI

Questo « cartone », era lungo 99 metri, consisteva di 3500 disegni e la sua proiezione durava meno di 3 minuti! Ad ogni modo, quando la sera del 27 agosto 1908 venne presentato a Parigi, fu un vero successo e con tale presentazione era ufficialmente riconosciuta la nascita del « cartone ». Dopo « Fantasmagorie », Cohl fece molti altri disegni animati, tra cui i più importanti furono « Cauchemar de fantôme » e « Les joeux microbes ». Poi vi fu un periodo di stasi, dovuto anche alle tremende difficoltà tecniche che era necessario superare per realizzare un « cartone », e in America fu solo nel 1914 che vennero conosciuti i disegni animati. Ad ogni modo tra le attività più salienti del primo periodo, vi fu, dopo il Cohl, il danese Bergström con le « Avventure del Capitano Grogg »; l'inglese Bud Fischer con « Mutt and Jeff » e Max Fleischer, tedesco che poi passò in America, creando « Koko », l'uomo che nasceva da una macchina d'inchiestro, e altri personaggi come « Bimbo » e « Betty Boop ». Dopo il Fleischer, ecco un australiano, Pat Sullivan, creatore del famoso « Mio-Mio » e di un personaggio acre e un po' cinico,

sheer, Lucilla Janner, vennero realizzati i lavori migliori, come « Storia di Zar Berenuef » di Tschekovskij e « Mutt and Jeff » di Max Fleischer, tedesco che poi passò in America, creando « Koko », l'uomo che nasceva da una macchina d'inchiestro, e altri personaggi come « Bimbo » e « Betty Boop ». Dopo il Fleischer, ecco un australiano, Pat Sullivan, creatore del famoso « Mio-Mio » e di un personaggio acre e un po' cinico, ci si è ispirati ad un

Un capitolo a parte merita Disney, che può ritenersi come il moderno fondatore del disegno animato. Disney, come è noto, non cominciò con Mickey Mouse. Cominciò, a vero dire, con molta miseria e molta volontà, insieme a suo fratello Roy. La sua prima realizzazione fu Alice, donna grazia e spiritosa. Ma per quanto arzilla e spiritosa fosse, Disney era tormentato dall'idea di creare un personaggio animato, e il tormento sembrò placarsi un poco con la creazione di « Oswald », coniglietto allegro. Ma la cosa non durò molto. Disney sognava un topino e un « cartone » con protagonista un topino fu creato, nell'autorimessa di Disney, da questi e dai suoi fedeli collaboratori. Si chiamò Mortimer, era muto, e non ebbe troppo successo, perché allora (1927) la gente accorrevva a sentire Al Jolson cantare « Skinny boy ». Ma venne il giorno lieto. Disney riuscì a costituire una società ad Hol-

Come si realizza un "cartone"?

Una piccola ma chiarissima idea di che cosa voglia dire realizzare un « cartone » ve la dà questa semplice frase: per ogni secondo di proiezione occorrono 16 disegni. Vale a dire che un « Topolino » che vi ha rallegrato per dieci minuti, consta di 9600 immagini.

1936



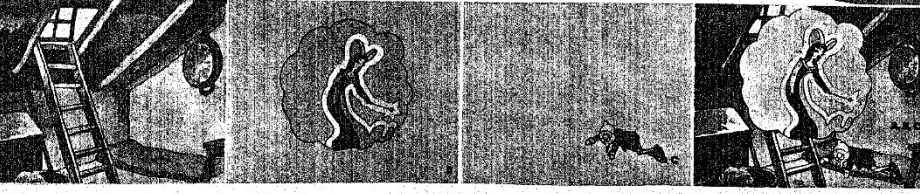
Mentre il disegno animato compie 30 anni, Topolino ne compie 8. Il mondo, come vedete, gli fa auguramenti i suoi auguri.

« Durante la lavorazione del film « Il corsaro nero », il noto operatore Vachlav Visk, stava riprendendo una scena di battaglia navale, quando una cannonata tirata da uno dei cannoni sottostanti al bordo dove egli era seduto lanciava centinaia di schegge di legno e una di queste andava a colpire in un occhio il lavoro operatore. Fortunatamente l'incidente non ha avuto le conseguenze che poteva avere, e presto Visk è tornato alla sua preziosa camera ».



Gli "interpreti" principali del "cartone" di Barbara, Attalo e Verdini.

Le fasi del primo "cartone" italiano a spettacolo intero « La sventura di Pinocchio »: il fondale e il disegno della feta e di Pinocchio, che vengono poi accorpato nel nido sfonda.



7. Ferruccio Bonfiglio, *Topolino ha otto anni*, «Lo Schermo», n. 11, novembre 1936, pp. 19-22.

Il personaggio di Topolino si delinea come il personaggio d'animazione più famoso secondo l'articolo di «Lo Schermo». Al centro dell'articolo ci sono i modi di lavorazione della Walt Disney Studios, con l'esposizione del metodo di lavoro e si discute sulle tecniche di animazione e dell'uso dei disegni-chiave, chiamati "key drawings".

Sono appena due anni che l'enciclopedia britannica, monumento e museo della serietà anglosassone, anzi della serietà «tout court», ha accolto con tutti gli onori un nuovo immortale, che allora compiva i sei anni e che oggi, compie niente meno che gli otto. Chi sia costui, non ci vuol molto a indovinare: Mickey Mouse, «vulgo» Topolino, capintesta autorizzato e autorevole della varia tribù degli eroi all'inchiostro di china. Tribù varia, quanto antica. Che è capace di risalir a qualche centinaio di anni addietro e di riconoscersi nelle cosiddette ombre cinesi, importate in Europa intorno al '700 ma già note da secoli agli orientali. [...] Ogni quindici giorni Disney raccoglie attorno a se i propri aiuti, specialisti di primo ordine designati col nome collettivo «ub Triweks» [sic], e con loro discute i cosiddetti disegni-chiave, «key drawings» che dovranno illustrare una musicetta scelta in precedenza. Trovati e perfezionati gli episodi comici, «gags», è «shots». [...] Due categorie di artigiani si mettono al lavoro: gli «animatori» cui spetta sviluppare i «gags», ma che si limitano a tracciarne le prime e le ultime scene: gli «intermediari» i quali si impadroniscono di questi abbozzi e disegnano i cambiamenti gradualmente che, succedendosi rapidi, daranno alla retina l'impressione del movimento



Topolino ha otto anni

Son appena due anni che l'Enciclopedia Britannica, monumento e museo della serietà anglosassone, anzi della serietà «tout court», ha accolto con tutti gli onori un nuovo immortale, che allora compiva i sei anni e che, oggi, compie nientedimeno gli otto. Chi sia costui, non ci vuol molto a indovinare: Mickey Mouse, «vulgo» Topolino, capintesta autorizzato e autorevole della varia tribù degli eroi all'inchiestro di china.

Tribù varia, quanto antica. Che è capace di risalir a qualche centinaio di anni addietro e di riconoscersi nelle cosiddette ombre cinesi, importate in Europa intorno al '700 ma già note da secoli agli orientali. Il teatro d'ombra del Palais Royal sarebbe la forma di spettacolo da cui discende in linea diretta l'odierno disegno animato? C'è chi l'afferma, non senza qualche argomento. Ciò, s'intende, a non tener conto delle paternità morali, che con un po' di buona volontà — ma, tutto sommato, neanche troppa — taluno scoprirebbe anni addietro nelle sculture etrusche di villa Giulia... Nel fenatiscopio (1883) del bolga Plateau — disco di cartone forato in corrispondenza di certe fasi di un determinato movimento — è visto comunque un chiaro principio. Tale

principio il teatro ottico (1892) di Reynaud concreterà in modo più che convincente, riuscendo a girare su 50 metri di nastro una scena comica a tre personaggi composta di 700 immagini e svolgibili in una dozzina di minuti. Reynaud, solita storia, è morto pezzente nel '24; e un disegno animato — un Disney-cartoon, per esempio — poteva rendere sino a qualche anno addietro anche 50.000 dollari di utile netto. Innumeri le creazioni uscite dai laboratori artigiani prima, dai grandi studi poi. Il giornalista francese Emilio Cohl sostiene di aver edito nel '908, al teatro Gynnasie di Parigi, il primissimo disegno animato vero e proprio (36 metri di pellicola, un totale di 1872 immagini). Comunque sia, tre anni di lavoro conducono Windsor Mac Cay a *Gertie*, mentre Max Fleischer si aggiudica la paternità del clown Kokò e del cane Fido. Matù, il gatto splenetico, si riconosce nella duplice paternità di Manny Gould e di Benn Harrison. Pat Sullivan crea il celeberrimo Felix, gattino allegro e fantastico pattinatore; mentre Paul Perry si dà d'attorno a tradurre Esopo. Più che frequenti e incoraggianti, insomma, le prime tappe di qualche rilievo. Avviata, la produzione non tarderà ad

assumere oltre Atlantico il ritmo accelerato di una qualunque attività industriale; e farà intanto la sua comparsa il papà di Topolino, quello spilungone di Disney.

Come tutti sanno, pare che il nostro Disney, amico delle bestie, lo sia sempre stato. Oscuro impiegatuccio nel casermone capitalista di New York, Walter passa le ore libere a combinare col fratello Roy pupazzi su pupazzi, senza fortuna. Alla fine, dai pupazzi gli riesce di passare a un disegno animato, che è venduto — confezionato alla meglio in pellicola — per 300 dollari. I 300 dollari servono ai due fratelli per andarsi a stabilire a Hollywood, dove un modestissimo laboratorio è messo in piedi dai due; e nasce Oswald, l'allegro coniglio. Il successo c'è e non c'è. I noleggiatori poco si interessano e molto esigono; e il pubblico risponde sì e no. Il solito bel giorno, Dio sa come, nasce Mickey. Coll'aiuto di qualche amico Disney s'ingrandisce un po', favorito anche da qualche successo. Siamo intanto all'avvento del parlato. Occorre a ogni costo una musica, si esigono delle voci: è un grosso problema. Superato lo scoglio della sonorizzazione e l'altro non meno grave di trovar sale disposte a

Ferruccio Bonfiglio, *Topolino ha otto anni*, in «Lo Schermo», n. 11, novembre 1936.

8. Lo Duca, *Emile Cohl, Disegni 1908-1938*, in «Cinema», a. III, n. 41, 10 marzo 1938, p. 152.

L'incipit dell'articolo firmato da Giuseppe Lo Duca su «Cinema», a. III, n. 41, 10 marzo 1938, riporta il parallelo tra i cineasti francesi, Georges Méliès e Emile Cohl, considerati i padri dei rispettivi linguaggi cinematografici, del cinema fantastico e di quello di animazione⁴³⁷. La prospettiva della rivista sfrutta ancora il carattere pionieristico delle personalità del cinema delle origini per evidenziare, in modo revisionistico, i modi di produzione, concentrandosi sulle pratiche e le tecniche, in particolare di pre-visualizzazione.

I due pionieri, scomparsi recentemente a qualche ora l'uno dall'altro, Emile Cohl, l'inventore del disegno animato, e Georges Méliès, di cui si pubblicano in altra parte di «Cinema» le memorie, e va considerato il creatore dello spettacolo cinematografico, non si erano mai visti fino a quel giorno di primavera del 1936 in cui organizzai il loro incontro. Andai a Orly, con Emile Cohl che mi aveva atteso sulla strada di Vincennes [...] Nessuno pensa più a contestare a Emile Cohl la sua invenzione; può darsi che essa si sia ispirata ai giocattoli precedenti, come il taumatropio (1843), il fenachistiscopio (1831) e il prassinoscopio di Reynaud (1977), ma su questa via è agevole finire allo scudo di Achille.

⁴³⁷ LO DUCA, *Emile Cohl, Disegni 1908-1938*, in «Cinema», a. III, n. 41, 10 marzo 1938, p. 152.

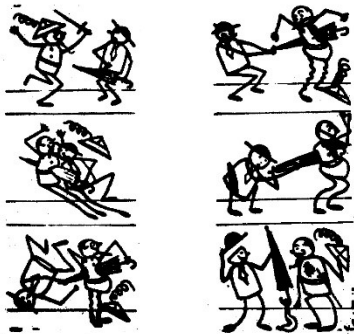
EMILE COHL

I DUE PIONIERI, scomparsi recentemente a qualche ora l'uno dall'altro, Emile Cohl, l'inventore del disegno animato, e Georges Méliès, di cui si pubblicano in altra parte di "Cinema" le memorie, e che va considerato come il creatore dello spettacolo cinematografico, non si erano mai visti fino a quel giorno - primavera del 1936 - in cui organizzò il loro incontro.

Andai ad Orly, con Emile Cohl che mi aveva atteso sulla strada di Vincennes, al *Château du Cinéma*, come si compiaceva di chiamarlo Méliès sorridendo del suo destino che l'aveva fatto finire in un ospizio; non che il suo soggiorno fosse sgradevole; al contrario, la *Mutuelle du Cinéma* aveva voluto riconoscerlo, ospitandolo nella casa destinata ai suoi vecchi, le sue qualità di pioniere e di fondatore della Camera sindacale degli Editori di film. Ma Méliès pensava naturalmente ai primi tempi della sua attività, ai suoi successi artistici e industriali: *Castello*, dunque, suonava bene. L'inverno aveva lasciato nel parco di Orly una leggera bruma; sparsi tra gli alberi, i fotografi che avevo mobilitato fissavano gli angoli più pittoreschi del luogo. Nella corte, Cohl e Méliès si guardavano, scambiavano delle arguzie, calcolavano la loro età con civetteria e rievocavano i loro ricordi.

I periodi più importanti della loro attività spiegavano il perché del mancato incontro; per Méliès la fortuna brillò dal 1896 al 1914, col suo culmine tra il 1902 e 1908; Cohl ebbe il suo periodo di successi tra il 1910 e il 1912, passati in gran parte agli Stati Uniti. Può anche darsi che una somiglianza spirituale li avesse allontanati l'uno dall'altro. A Orly, essi non erano più che due vecchi maestri in cerca di aneddoti che si accordavano su un solo punto: e cioè che gli autori della loro rovina erano stati gli Americani, gli "invasori" del primo quarto di questo secolo.

Emile Cohl, al secolo Emile Courter, nacque a Parigi il 4 gennaio 1857. Aveva trascorso la sua infanzia a Lilas, ove aveva conosciuto Paul de Kock, vecchissimo, e che certo contribuì a sviluppare nel fanciullo il senso del grottesco. Nel 1878, dopo aver assistito alla *Commune* ed essersi iniziato all'arte di Robert Houdin - punto comune con Méliès - Cohl diventa l'allievo d'André Gill, re dei caricaturisti del suo tempo. Una pleiade di riviste si aprì al giovane disegnatore: *La nouvelle lune*, *Les Hommes d'aujourd'hui*, *Le Charivari*, *L'Hydropathe*, *Les Chambres comiques*, *L'Esprit Gaulois*, *Le Courrier français*, ecc. Nel 1899 Emile Cohl aveva già diritto a un numero speciale degli *Hommes d'aujourd'hui*, e alla relativa caricatura



"Mille grazie, signore, ma sareste molto gentile a restituirmi il mio stomaco ch'è rimasto impigliato nel manico del vostro ombrello". (Da *Le cauchemar du Pantoche* di Emile Cohl)



Emile Cohl come l'ha raffigurato Usès nel 1899 per il numero speciale degli *'Hommes d'aujourd'hui'*

d'Usès come le celebrità dell'epoca. Cohl resterà sopra tutto legato alla creazione del disegno animato su pellicola (*cartoon*, parola inglese usata per «caricatura», derivata dal nostro «cartone», metonimia d'abbozzo o schizzo). Il suo primo disegno animato, *FANTASMAGORIE*, di 36 m. di lunghezza (1' 57" di proiezione), fu proiettato a Parigi, al Teatro del Gymnase, il 17 agosto 1908. Nessuno pensa più a contestare a Emile Cohl la sua invenzione; può darsi che essa si sia ispirata a giocattoli precedenti, come il taumatropio (1843), il fenachistoscopio (1831) e il prassinoscopio di Reynaud (1877); ma su questa via è agevole finire allo scudo d'Achille. D'altro lato l'idea d'Emile Cohl non fu solo un'intuizione, ma il principio d'un'arte che egli spinse alle conseguenze più lontane, secondo i mezzi dell'epoca, cioè senza l'aiuto del colore e del suono, e al ritmo di 16 immagini al secondo. I film di Cohl furono conosciuti negli Stati Uniti - Gaumont aveva allora uno studio a Flushing (N. Y.) - e diedero origine ai «cartoni» di Windsor Mac Cay antenati dell'industria dei Fleischer e di Disney. Il secondo film di Cohl fu *LE CAUCHEMAR DU FANTOCHE* (1908, 80 m.); dal 1908 al 1918 realizzò circa quattrocento disegni animati, di cui oltre metà in America. La sua tecnica era ridotta al minimo e i suoi disegni nettamente schematici, dato che Cohl lavorava solo e non poteva permettersi il lusso dei particolari non essenziali; comunque, i migliori dei suoi disegni animati possono compararsi con quelli del dopoguerra, sia per l'animazione, sia per le trovate che li arricchiscono (galline che fanno l'uovo sotto forma di sveglie, signori che volano in aria servendosi delle code della loro marsina, ecc.): *JOYEUX MICROBES* (102 m.), *AVENTURES DU BARON DE CRAC* (1910, 102 m.), *RIEN N'EST IMPOSSIBLE À L'HOMME* (1912, 110 m.), *PIEDS NICKELÉS* (1918, 116 m.), ecc. Come Disney e Fleischer, anch'egli ebbe i suoi perso-

1908 DISEGNI

naggi tipici: il *Pantoche* (1908-1910) e *Snoohams* (1912-1914), quest'ultimo realizzato con l'americano George Mac Manus e che fu chiamato in Europa *Zozor* e da noi... *Civiltino*. Dinanzi a quest'opera che fa di lui il creatore della poesia cinematografica, le altre attività di Cohl diventano secondarie; precisiamo, comunque, che durante 60 anni egli tenne in vari giornali le rubriche dei giochi, rebus, indovinelli, ecc., in voga tra la giovinezza del suo tempo aliena da ogni attività fisica. Forse questo non è estraneo all'allenamento in cui il suo spirito si mantenne, dandogli un ritmo comparabile al ritmo del disegno animato.

Emile Cohl è morto nella miseria. Non riuscì a ottenere nemmeno la famosa «Legion d'onore», riservata a ben altri contatti.

LO DUCA



L'ultima fotografia di Emile Cohl

*St. Mandé (Seine)
14 rue de l'Éclaircie Courbet.*

Monsieur Le Duc
J'accepte avec beaucoup d'enthousiasme l'idée d'aller, en bonne compagnie, tenir la main de notre chat Miliès à Orly - j'espère que ce sera bientôt. C'attendons je vous serra la main d'assiette - Si vous pouvez me donner un rendez vous pour m'y convier, ce serait parfait. Avec d'excelsives salutations et merci de cette bonne journée

Emile Cohl

Lettera autografa con cui Emile Cohl accetta di incontrare Méliès

9. Emilio Ceretti, *Storia e preistoria di Pinocchio*, in «Cinema», a. V, n. 86, 25 gennaio 1940, pp. 50-52.

Il progetto di un film italiano tratto da *Pinocchio* attraversa tutti gli anni Trenta, fino a concludersi con l'acquisizione dei diritti da parte di Walt Disney e l'uscita del film animato del 1940. In un articolo apparso su «Cinema», quando è imminente l'uscita in tutto il mondo del *Pinocchio* disneyano, l'autore, Emilio Ceretti, sfrutta l'occasione della distribuzione del lungometraggio animato per fare il punto dei rapporti intermediali tra il libro di Collodi e le sue trasposizioni filmiche. L'incipit è obbligatoriamente legato al primo tentativo della Cines nel 1911, con la pellicola diretta da Antamoro e interpretata da Polidor, della cui rivelanza abbiamo parlato nel capitolo precedente. Ceretti però non entra nei particolari della produzione, adducendo come causa l'impossibilità di valutarla per la perdita della pellicola, dopo un periodo breve ma molto fortunato durante il quale è stata proiettata nei cinema di tutta Italia. Il metro della perdita di importanza del *Pinocchio* animato successivo della CAIR, si riflette in questo tardo articolo, dove al tentativo fallimentare viene dedicato qualche sporadico e vago accenno:

Dopo il *Pinocchio* preistorico della Cines, per lunghi anni il bellissimo libro è stato dimenticato dal cinematografo, lasciato a dormire nella libreria. Il secondo tentativo italiano per dare forma cinematografica al simpatico burattino è stato fatto pochi anni fa da alcuni umoristi del *Marc'Aurelio*, ma anche di questo esperimento non abbiamo notizie precise, né conosciamole ragioni per cui la pellicola non è stata mai presentata al pubblico. [...] Il *Pinocchio* di Walt Disney correrà allegramente per il mondo, ridarà fama e splendore alla impareggiabile storia inventata, quasi per scherzo, da Collodi; ma certo in Italia la proiezione del film darà luogo a parecchie discussioni. Per esempio, una cosa che gli spettatori non sapranno perdonare al *Pinocchio* di Disney è l'eccessiva discrezione del naso. [...] Un nasetto all'insù, che non è quello di *Pinocchio*, ma potrebbe essere quello di Cucciolo o anche di Mirna Loy. [...]. Ma nel racconto di Collodi e nei disegni di Attilio Mussino che lo hanno fissato nel nostro ricordo, *Pinocchio* aveva il naso lungo anche quando non diceva le bugie; e gli italiani, per lunga tradizione, si sono abituati a vedere sulla faccia del burattino quel divertente peduncolo.



STORIA E PREISTORIA DI PINOCCHIO

LA storia cinematografica di Pinocchio ha avuto inizio nella primavera del 1911, quando la « Cines » si è accinta a cavare dal famosissimo libro la prima pellicola. Non sappiamo con precisione quali furono i « connotati » della produzione, quali le sue attrattive o caratteristiche. Non abbiamo mai visto quella pellicola, nè abbiamo incontrato qualcuno in grado di darcene informazioni attendibili. Sappiamo solo, dalle riviste cinematografiche di quel periodo, che l'avvenimento suscitò molto scalpore e notevole dose di curiosità nel nostro ambiente cinematografico. Sappiamo pure che il film, presentato nell'autunno del 1911, tenne cartello per diversi giorni consecutivi nelle varie città; e che i ragazzi di tutta Italia accorsero ad applaudirlo. Una ingenua pubblicità, travestita da resoconto, annunciava dalle colonne dell'*Illustrazione cinematografica* di quel periodo: « L'entusiasmo fu tanto che tra la massa degli spettatori piccini convenuti allo spettacolo nacque il primo giorno un vero tafferuglio. Nella confusione — dice l'anonimo cronista — il pianista ruppe una corda e l'operatore dalla cabina fuggì via spaventato con lo

stesso mezzo con cui Pinocchio andò... a Tripoli, cioè su una palla di cannone ».

Tralasciando queste eccessive « testimonianze » e venendo a documenti più attendibili, è invece interessante rileggere l'articolo pubblicato da Guido Biagi sul *Mur-zocco* del gennaio 1912, celebrante l'avvento di Pinocchio nel cinematografo. L'articolo si intitola *Quel che Collodi non aveva preveduto* e, tra le altre cose, ci offre alcune curiose rivelazioni sul modo in cui Collodi ha scritto il suo capolavoro. « *Le avventure di Pinocchio* — racconta il Biagi — videro primamente la luce nel *Giornale per i bambini*, fondato a Roma da Ferdinando Martini e compilato da me nel 1881. La pigrizia del Collodi, che era stato invitato a collaborare, fu vinta dalle mie amichevoli punzecchiature, e finalmente un bel giorno, quando stavo preparando il primo numero del giornale, mi vidi arrivare un mucchietto di cartelle intitolate *La storia di un duratino* con una lettera che diceva: " *Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma se la stampi, pagamela bene per farmi venir la voglia di seguirla* ". La " *bambinata* " erano le *Avventure di Pi-*

nocchio, il cui seguito mi costò molte lettere e molte premure; perchè i lettori piccini non volevano restare in asso e tempestarono di lettere la " *piccola posta* " raccomandandosi al direttore e al signor Collodi. E il Collodi, quando se ne ricordava, spediva qualche altro capitolo, senza nemmeno rileggere quelli pubblicati, e mi scriveva: " *Ti raccomando le correzioni tipografiche, ortografiche e grammaticali, non escluse quelle di un relativo (molto relativo!) senso comune. Nello scrivere in fretta, mi accorgo che io lascio o ripeto cacofonosamente molte parole. Provedi tu a queste malefatte e che Dio fra 1500 anni te ne renda merito in Paradiso!* " ».

Dopo il Pinocchio preistorico della Cines, per lunghi anni il bellissimo libro è stato dimenticato dal cinematografo, lasciato a dormire nella libreria. Il secondo tentativo italiano per dare forma cinematografica al simpatico burattino è stato fatto pochi anni fa da alcuni umoristi del *Marc'Aurelio*, ma anche di questo esperimento non abbiamo notizie precise, nè conosciamo le ragioni per cui la pellicola non è stata mai presentata al pubblico.

APPENDICE 4

Lo storyboard di “Alfa tau” di Francesco De Robertis

1. *Alfa tau* di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 38-42.

Nel settembre 1942 sulla rubrica «Bianco e nero», *Saggi e sceneggiature*, è pubblicato un brano della sceneggiatura di Francesco De Robertis del film *Alfa tau!*, presentato alla X Mostra Internazionale di Venezia. Viene riportata la comparazione tra i disegni pubblicati su «Bianco e nero», n. 9, settembre 1942 e le immagini tratte dal film:

- Inq 120. MPP del Comandante del gruppo, p. 341.
- Inq 121. Dettaglio del tavolo visto dall'alto, p. 342.
- Inq 122. PP Un marinaio del Nereo, p. 343.
- Inq 123. MPP del Comandante del gruppo che ascolta Santi, p. 344.
- Inq 124. MPP di Santi, p. 345.
- Inq 125. MPP del Comandante visto di spalle, p. 346.
- Inq 126. Dettaglio delle mani di Santi, p. 347.
- Inq 127. MPP di Santi, tagliata.
- Inq 128. MPP del Comandante del gruppo, p. 348.
- Inq 129. MCL della scena, p. 349.
- Inq 131. MCL de Comandante del gruppo e di Santi, p. 350.
- Inq 132. Controcampo, p. 351.

SAGGI DI SCENEGGIATURE

120 - (M.P.P.) del Comandante del Gruppo:

COM.TE DEL GRUPPO:
— No... Niente!... Continua!



Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942.



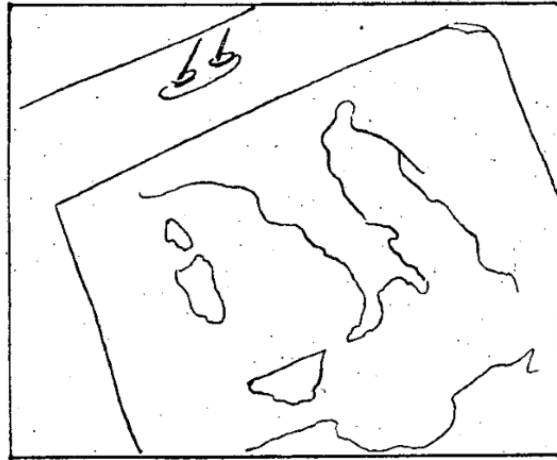
Inq. 120.

La sequenza si apre con il Comandante che volge il proprio sguardo verso Santi. Il disegno corrispondente visualizza la posizione del busto, in un profilo a tre quarti. Nella didascalia a sinistra, si può ricavare l'indicazione di una inquadratura piuttosto ravvicinata, un primo piano medio (è presente l'acronimo M.P.P.). In alto a destra compare una nota a penna: «come la 119», dove si indica il numero dell'inquadratura di riferimento per visualizzare quella successiva. Il regista e i collaboratori seguono fedelmente lo storyboard e replicano una ripresa del tutto identica (inq. 120).

121 - (*Dettaglio*) del tavolo visto dall'alto: la carta nautica sotto il vetro del tavolo del Comandante del Gruppo:

SANTI (f. c.):

— *Dopo il passaggio dell'« X 9 », per altri otto giorni... niente!! Al tramonto del 24° giorno ho avuto l'incontro col caccia inglese.*



Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 39.



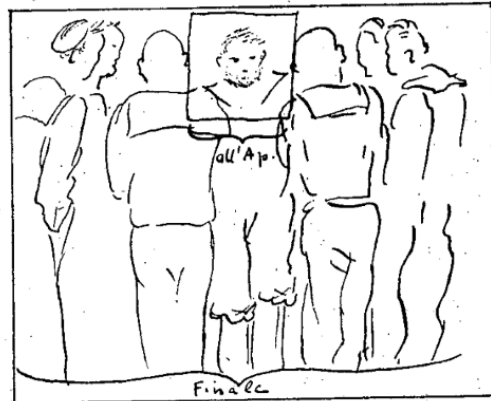
Inq. 121.

Il disegno che illustra l'inquadratura successiva, vede la simulazione di una ripresa dall'alto sul tavolo, dove è raffigurata la carta nautica del Comandante. Santi inizia il suo resoconto, ma non è presente nell'inquadratura (si trova fuori campo), e il suo dialogo è riportato sotto la didascalia. Se confrontiamo il disegno con l'inquadratura corrispondente (inq. 121), notiamo una importante modifica in fase di riprese. Infatti, il fotogramma tratto dal film presenta un campo totale della stanza dove i due protagonisti sono uno di fronte all'altro, impegnati nel dialogo. Rispetto alla scena pensata sulla carta, si tratta di una inquadratura piuttosto convenzionale, che si configura però come il *master shot* dell'intera sequenza, ovvero l'inquadratura principale dalla quale scaturiscono le altre che si uniscono tramite il montaggio, a cominciare dal campo-controcampo tra i due ufficiali.

122 - (P.P.) (1). Un marinaio del « Nereo ». Ha le spalle contro la parete del corridoio. Sta nar-
rando l'avventura del « Nereo ». Carr. indietro fino a inquadrare
il gruppo delle 5 ordinanze che fa cerchio intorno al marinaio e
ascolta attentamente.

MARINAIO DEL « NEREO »:

— *Alla terza salva gli abbiamo
« sgnaccato » tutti e due i colpi
a bordo. Il caccia ha sbandato
forte ma non « mollava ».
Spàrava come un dannato con
tutti i pezzi e le mitragliere.*



(1) A questo punto in sede di ripresa sono stati girati due dettagli: del ripostiere sulla
porta che pulisce i piatti e del cuoco che mescola qualche cosa in una pentola ed ascolta.

Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 39.



L'azione si sposta nel corridoio dove un marinaio racconta l'attacco del caccia inglese ai colleghi, in un montaggio alternato con il dialogo principale. L'immagine presenta un gruppo di sagome di marinai che stanno accerchiando il narratore. All'interno della cornice principale, vi è un riquadro più piccolo che evidenzia la testa del marinaio che racconta i fatti avvenuti. Il dispositivo filmico, quindi, è ben evidenziato in questa immagine, tramite il ricorso alle convenzioni grafiche dello storyboard. In sede di ripresa (inq. 122), De Robertis replica i movimenti visualizzati sulla carta, con l'eccezione di una modifica nell'inserimento di due dettagli: «del ripostiere sulla porta che pulisce i piatti e del cuoco che mescola qualche cosa in una pentola ed ascolta».



123 - (M.P.P.) del Comandante del Gruppo che ascolta Santi.

SANTI (f. c.):

— *Io avevo già quattro feriti in coperta... quando... il Guardiamarina Alessi... m'è caduto ai piedi. Non c'era più niente da fare.*

Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 40.



Inq. 123

Il processo di storyboarding prosegue con l'elaborazione di un'immagine che è esattamente la replica dell'inquadratura 120, il primo piano del comandante rivolto a Santi. Quest'ultimo, come si può dedurre dalla parte testuale a destra, è presente nel dialogo fuori campo, mentre prosegue con il suo resoconto.



124 - (M.P.P.) di Santi.

SANTI:

— Quando mi sono girato... il « caccia » stava andando a picco (deciso), in mezzo a una nuvola di fumo. È stato allora che — da dietro al fumo — m'è sbucato un altro « C.T. ».

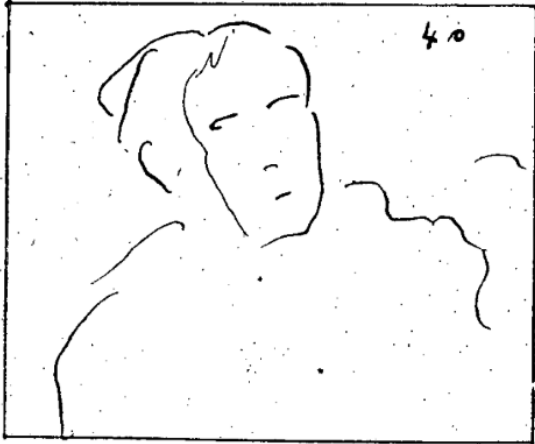
Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 40.



Inq. 124.

Il disegno successivo raffigura il controcampo nel dialogo tra i due ufficiali, durante il quale Santi, in primo piano, sta gesticolando per riprodurre l'azione di cui è stato testimone. In alto a sinistra del disegno, è presente il valore numerico 50, che non si riferisce al numero dell'inquadratura, ma bensì alla distanza focale dell'obiettivo da usare per l'inquadratura. L'indicazione tecnica del dispositivo ottico rappresenta anche un'informazione necessaria per dialogare con il direttore della fotografia Giuseppe

Caracciolo, che ripropone tale e quale la composizione del disegno durante l'esecuzione della ripresa (inq. 124).



125 - (M.P.P.) del Comandante del Gruppo visto di spalle (viso di profilo).

SANTI (f. c.):

— Veniva avanti a tutta forza, dritto a spaccarmi... Ho ordinato la rapida immersione.

— 40 —

Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 40.



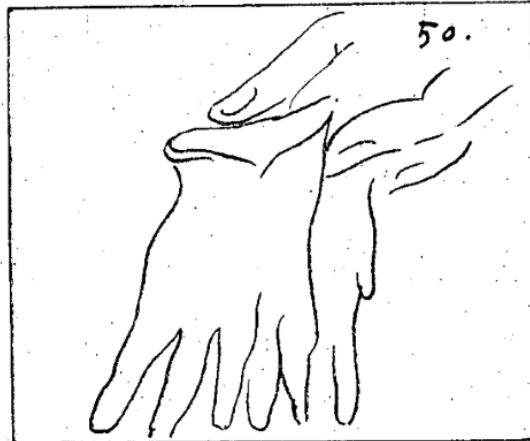
Inq. 125

Il dialogo in campo-controcampo continua con una nuova immagine del Comandante. Questa volta la posizione dell'uomo sembra diversa, tanto che la didascalia recita «visto di spalle (viso di profilo)»; anche la distanza focale prevede un valore diverso, 40 secondo ciò che riportato all'interno del disegno. Tuttavia, alla prova della ripresa poi effettuata, il regista decide per l'inserimento della stessa inquadratura del comandante che abbiamo analizzato più volte (inq. 125).

126 - (Dettaglio) delle mani di Santi che — maneggiando nervosamente i guanti — esprimono lo stato d'animo del narratore.

SANTI (f. c.):

— *Per i feriti... ce l'abbiamo fatta a portarli giù. Ma... per il corpo di Alessi... non c'era più il tempo.*



. *Alfa tau* di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 41.



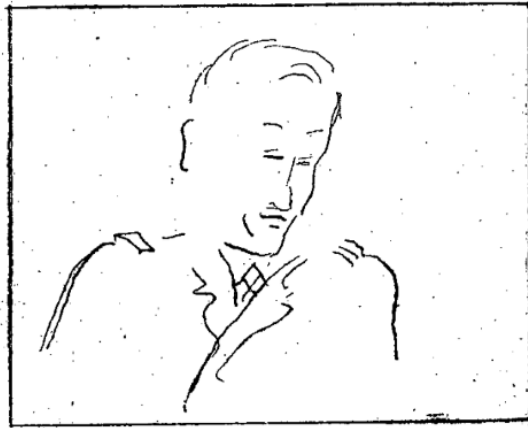
Inq. 126.

L'immagine successiva è dedicata al dettaglio delle mani di Santi, che si muovono nervosamente, stropicciando i propri guanti, ai fini di rendere psicologicamente il travaglio dell'ufficiale. De Robertis toglie momentaneamente lo sguardo dai volti dei protagonisti per concentrarsi su un elemento solo all'apparenza marginale. Il racconto della morte di Alessi provoca la reazione emotiva di Santi, sottolineata dallo storyboard in fase di pre-visualizzazione e confermata nel momento delle riprese come una scelta registica sottile e delicata (inq. 126).

128 - (M.P.P.) del Comandante del Gruppo: Carr. indietro unisce la 119.

SANTI (f. c.):

— *E l'ho dovuto abbandonare in coperta!*



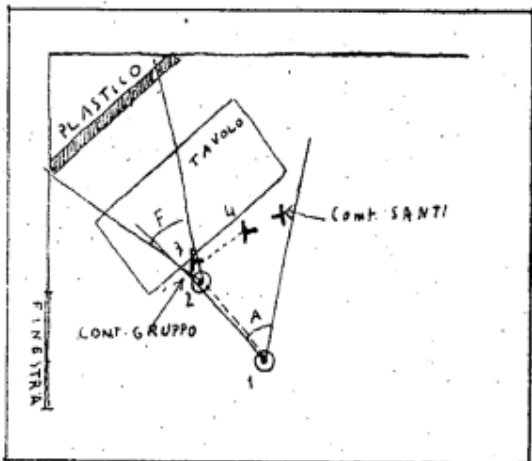
— 41 —

Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 41.



Inq. 128.

La successiva immagine dello storyboard risulta scartata in fase di montaggio, mentre viene mantenuta quella sul comandante (inq. 128), già incontrata più volte, che costituisce il perno su quale si snoda tutta la sequenza. La stessa didascalia a sinistra della figura, conferma la continuità con le precedenti riprese specificando che una «carr. indietro unisce la 119». Il movimento della macchina da presa riporta al punto di partenza, ovvero l'inizio della sequenza, con la presentazione della figura rassicurante del comandante.



129 - (M.C.L.) della scena A. Santi rimane un attimo col capo chino. Poi — come se fosse un movimento sentito all'unisono dai due ufficiali — tutti e due si alzano in piedi e rimangono sull'attenti, uno di fronte all'altro. Dopo questa breve pausa di silenzio il Com.te Gruppo si avvicina a Santi (dalla posizione 3 alla 4) e gli pone affettuosamente una mano sulla spalla:

COM.TE DEL GRUPPO:

— No, Santi!... Non potevi fare altro!... Non l'hai « abbandonato »! (pausa).



Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 42.

Inq. 129

La vignetta dello storyboard del saluto tra il comandante e l'ufficiale Santi. Si tratta di una sezione dall'alto della scena dove si sta svolgendo il dialogo tra i due ufficiali. All'interno sono localizzati i due protagonisti della sequenza, , che si trovano al centro, tra il tavolo

e la macchina da presa. La camera deve attuare un movimento attraverso una carrellata, spostandosi dal punto 1 al punto 2, contrassegnati dal segno grafico dell'angolo di ripresa.



131 (1) - (M.C.L.) del Comandante del Gruppo e di Santi. Sono in piedi in atteggiamento di separarsi:

Com.te Gruppo di fronte.

Com.te Santi di spalle.

COM.TE DEL GRUPPO:

— Beh! Hai bisogno di nulla, adesso?

SANTI:

— Grazie, Comadante, solo... notizie da casa e...

Il Com.te Gruppo, sorride, prevenendolo:

COM.TE DEL GRUPPO:

— ...e un buon bagno caldo!

(1) L'inquadratura 130 risulta tagliata dal copione.

— 42 —

Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 42.

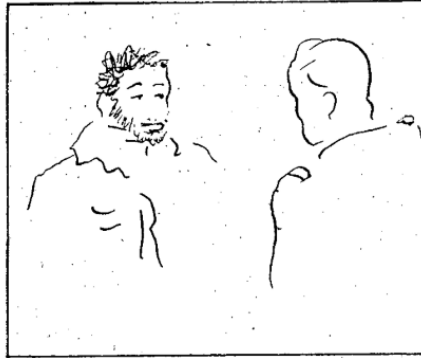


Inq. 131.

SAGGI DI SCENEGGIATURE

132 - (Controcampo da C. M.) dei due. Santi, abbozza un sorriso:

SANTI:
— Giù!... I due più grandi desideri di chi ritorna!!



Alfa tau di Francesco De Robertis, «Bianco e Nero», a. VI, n. 9, settembre 1942, p. 43.



Inq. 132.

Il momento del commiato tra i due ufficiali è rappresentato tramite una coppia di inquadrature (inqq. 131-132) che formano nuovamente una figura di campo-controcampo, dove adesso il comandante e Santi si trovano, faccia a faccia, in posizione più ravvicinata. Il comandante (di fronte), rassicura il collega (di spalle), porgendogli la mano sul braccio e congedandolo con una battuta. A suggello della sequenza, c'è il controcampo con Santi che risponde argutamente alla sollecitazione del comandante.

Documenti dell'Archivio Rosi del Museo Nazionale del Cinema di Torino

Il materiale che attesta il lavoro grafico di Rosi è presente nel fondo a nome dello stesso regista nell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, copre l'intera filmografia del regista, partendo dai disegni a corredo della sceneggiatura del film d'esordio, *La sfida* (1958) fino all'ultimo film, *la Tregua* (1997). Per quanto riguarda i documenti, a Torino si rileva cospicuo il materiale su tutta l'attività di Rosi, soprattutto quello che attesta il procedimento creativo del regista: appunti, scalette, soggetti e sceneggiature, storyboard, dossier di corrispondenza, rassegne stampa, interviste e scritti di Rosi sono presenti in quantità numerosa, ulteriore testimonianza della completezza del fondo. I documenti che riguardano il processo di *storyboarding* sono particolarmente rilevanti per il film *Lucky Luciano* con la conservazione di numeroso materiale di pre-visualizzazione che culmina con la raccolta dei disegni per le riprese.

La collocazione dei documenti rispetta, anche per *Lucky Luciano*, la sequenza cronologica: all'iniziale soggetto, si passa al trattamento, proseguendo per le varie stesure della sceneggiatura, fino alla lista dei dialoghi tratti dal montaggio per le versioni internazionali. In questo ultimo caso sono presenti, soprattutto per le coproduzioni con i paesi esteri, le stesse sceneggiature redatte per ogni lingua.

I primi film di Rosi sono caratterizzati dall'esiguità del materiale ad essi dedicato, mentre i lavori più recenti come *Lucky Luciano* conservano numeroso materiale. A partire dai film degli anni Settanta, oltre alle fasi di scrittura di trattamenti e sceneggiature, compaiono i primi processi finalizzati alla promozione e distribuzione del film che influenzano di conseguenza lo stile visivo delle pellicole.

Il materiale consultato è stato catalogato, proponendo una prima idea di regesto (vedi appendice), classificando le unità secondo i seguenti criteri: titolo documento, luogo di conservazione, film di appartenenza, tipologia di materiale (documenti, soggetti e sceneggiature, corrispondenza), data/anno dove disponibile. Sono stati rilevati i seguenti documenti per il film *Lucky Luciano* che si sono rilevati essenziali, soprattutto nell'ottica di una comparazione a livello di analisi filmica tra *scripts*, *storyboards* e *frames* del film:

- «Lucky Luciano. Treatment». Documento importante perché denota un primo intervento con note manoscritte del regista. Alcune note con la scritta “visualizza” sottolineano sequenze che, in una fase più avanzata della sceneggiatura, saranno tradotte nei disegni dello storyboard. Sono presenti inoltre intere descrizioni di sequenze che saranno spostate nella definitiva scaletta o tagliate dal montaggio finale.
- «Rosi. Italiano. A proposito di Lucky Luciano. Copione precedente le riprese». Versione della sceneggiatura anteriore alle riprese, con le sequenze ordinate e sviluppate allo stesso modo del trattamento. Numerose annotazioni e qualche disegno che anticipano la sistematica visualizzazione che sarà apportata al copione in uno stato di avanzamento delle riprese. Numerose pagine piegate con la previsione di tagli da effettuare.
- «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi». Documento essenziale che, oltre a presentare i piani di lavorazione per ogni giorno delle riprese e la descrizione dettagliata della trasferta negli Stati Uniti, presenta i disegni per le riprese.
- «Rosi. Sequenziario e dialoghi di ripresa. "A proposito di Lucky Luciano"». Documento molto importante che presenta per ogni sequenza e per ogni singola inquadratura: l'obiettivo usato, il movimento di macchina effettuato, la velocità di ripresa e la descrizione della colonna sonora. Vengono inoltre specificati i numeri di ripresa preferiti per ogni inquadratura. Per il carattere dettagliato e minuzioso delle informazioni risulta un documento elaborato dopo le riprese, utile in prospettiva del montaggio.

1. Sceneggiature Archivio Rosi, da "La sfida" (1958) a "Il caso Mattei" (1972)

<i>Tipologia documento:</i>	<i>Nome documento e collocazione:</i>	<i>Contenuto:</i>	<i>Note:</i>
LA SFIDA, <i>soggetti e sceneggiature</i>			
1	"La sfida". Sceneggiatura 13/04/1957 con appunti ROSI0002 - A1236	Sceneggiatura di Suso Cecchi D'amico, Enzo Provenzale e Francesco Rosi per il film "La sfida", con annotazioni e appunti manoscritti, 13 aprile 1957.	La data è aggiunta a penna in alto a sinistra in copertina - brochure, ff. 1- 337, scrittura dattiloscritta
2	"La sfida". Sceneggiatura 1957 ROSI0003 - A1236	Sceneggiatura del 1957 di Suso Cecchi D'amico, Enzo Provenzale e Francesco Rosi per il film "La sfida".	Brochure, ff. 1- 278, scrittura dattiloscritta, scoloritura, i titoli in copertina sono in parte cancellati o poco leggibili
3	"La sfida". Sceneggiatura di lavorazione 1957 ROSI0004 - A1236	Sceneggiatura di lavorazione di Suso Cecchi D'amico, Enzo Provenzale e Francesco Rosi per il film "La sfida", con numerose annotazioni, tagli, appunti manoscritti e fogli allegati.	Brochure, ff. 1- 277, 7 ff. (all.), scrittura dattiloscritta, danni alla legatura, danni ai margini dei fogli allegati
4	"La sfida - dialoghi" ROSI0005 - A1236	Elenco dei dialoghi italiani per il film "La sfida" di Rosi, 1 febbraio 1958.	Brochure, ff. 1-59, fotocopia, scrittura dattiloscritta
I MAGLIARI, <i>soggetti</i>			

e
sceneggiature

1	"I Magliari". Soggetto ROSI0009 - A1236	"Soggetto cinematografico di: Suso Cecchi D'amico, Francesco Rosi" per il film "I Magliari", 21 giugno 1958.	Si tratta in realtà di un trattamento; la data è appuntata a matita sulla prima pagina in alto a sinistra; sul frontespizio il titolo "I Magliari" viene indicato come "titolo provvisorio"; la numerazione delle pagine si interrompe a pagina 44 - brochure, 120 ff., scrittura dattiloscritta, danni alla legatura, danni ai margini
2	"Un treno per l'Italia". Sceneggiatura ROSI0010 - A1236	Prima sceneggiatura per il film "I Magliari" di Francesco Rosi, s.d.	Sul frontespizio risulta il titolo provvisorio mentre il titolo "I Magliari" è aggiunto a pennarello in copertina; la sceneggiatura sembra identica alla versione definitiva della stessa: cfr. "Rosi0012"; nelle ultime tre pagine presenti uno schizzo a penna e - sfogliando il volume al rovescio - scritte con la stessa penna le parole di una canzone napoletana - brochure, ff. 1-

			345, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura
3	"I Magliari". Sceneggiatura parziale ROSI0011 - A1236	Seconda parte della sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni Griffi e Francesco Rosi per il film "I Magliari", s.d.	Sceneggiatura con variazioni e un finale diverso rispetto alla versione definitiva - brochure, ff. 168-288, scrittura dattiloscritta
4	"I Magliari. Regia di Francesco Rosi. Un film Titanus, prodotto da Franco Cristaldi, per la Vides" ROSI0012 - A1237	Sceneggiatura definitiva di Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni Griffi e Francesco Rosi, s.d.	Sul frontespizio timbri e firme per la Vides e la Titanus - brochure, ff. 1-345, scrittura dattiloscritta
SALVATORE GIULIANO, soggetti e sceneggiature			
1	"Salvatore Giuliano. Prima struttura narrativa. Prime scalette" ROSI0015 - A1237	Diverse versioni di scalette per il film "Salvatore Giuliano" di Rosi: - Proposte di Suso Cecchi D'Amico alla prima scaletta, s.d. (3 filze, 16 ff., dattiloscritto); - "Salvatore Giuliano. Scaletta", 11 gennaio 1961 (brochure, ff. 1 -19, dattiloscritto con appunti manoscritti); - "La morte di Salvatore Giuliano. Seconda scaletta", s.d. (ff. 1 -12, 2 copie rilegate); una delle copie presenta all'interno	In tutti i documenti sono presenti numerose annotazioni manoscritte; data appuntata a matita in alto a sinistra sulla copertina di "Salvatore Giuliano. Scaletta" - busta, 80 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta

		"Premessa al processo" (9 ff., dattiloscritto con appunti manoscritti sul retro) e appunti manoscritti sciolti (12 ff.).	
2	"La morte di Salvatore Giuliano. Prima proposta e schema del film. Francesco Rosi" ROSI0016 - A1237	Trattamento del film "Salvatore Giuliano" di Rosi, 2 settembre 1960.	Con annotazioni manoscritte; data appuntata a matita in alto a sinistra sulla copertina - brochure, ff. 1-78, scrittura dattiloscritta
3	"Sicilia 1943-60". Sceneggiatura ROSI0017 - A1237	Sceneggiatura del film "Salvatore Giuliano" di Rosi, 26 aprile 1961.	Data appuntata a matita in alto a sinistra sulla copertina - brochure, ff. 1-326, scrittura dattiloscritta
	"Salvatore Giuliano". Sceneggiatura ROSI0018 - A1237	Sceneggiatura del film "Salvatore Giuliano" di Rosi, s.d.	Brochure, ff. 1-326, scrittura dattiloscritta
4	"Salvatore Giuliano". Sceneggiatura di lavorazione ROSI0019 - A1238	Copione di lavorazione del film "Salvatore Giuliano" di Rosi, con numerosi appunti, note, tagli manoscritti lungo tutto il testo e fogli allegati, s.d.	Brochure, ff. 1-307, 26 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni ai margini, danni da piegatura, lacerazioni
5	"Sicilia 1943-60 (Dialoghi)" ROSI0020 - A1238	Elenco dialoghi italiani per il doppiaggio definitivo del film "Salvatore Giuliano" di Rosi, s.d.	Con appunti manoscritti e qualche schizzo, soprattutto nelle ultime pagine - brochure, 185 ff., scrittura dattiloscritta

6	"Salvatore Giuliano (Sicilia '43) Dialoghi" ROSI0021 - A1238	Elenco dialoghi italiani per il film "Salvatore Giuliano" di Rosi, 11 novembre 1961.	In copertina il titolo "Salvatore Giuliano" è aggiunto a penna; la data è annotata a penna sulla copertina, in alto a sinistra - brochure, 45 ff., scrittura dattiloscritta
7	"Salvatore Giuliano. Base. Dialoghi italiani per sottotitoli" ROSI0022 - A1238	Dialoghi del film "Salvatore Giuliano" di Rosi per l'edizione sottotitolata, con annotazioni varie lungo il testo, s.d.	Busta, filze, 66 ff., fotocopia
8	"Salvatore Giuliano. Dialoghi italiani da moviola. Sottotitoli in italiano (base)" ROSI0023 - A1238	"Salvatore Giuliano. Dialoghi italiani da moviola", s.d. (brochure, 93 ff., fotocopie), con lettera di accompagnamento di Furio Colombo a Francesco Rosi con consigli per la versione inglese del film, 26 giugno - (2 pp., all. 1 f., dattiloscritto).	Nel copione presenti diversi segnalibri - busta, 95 ff., scrittura dattiloscritta
9	"Salvatore Giuliano. Dialoghi inglesi traduzione di B. Weaver" ROSI0024 - A1238	Elenco dialoghi in inglese per il film "Salvatore Giuliano" di Rosi, 11 luglio 1961.	La data è annotata a matita sulla copertina, in alto a sinistra - brochure, 44 ff., lingua Inglese, scrittura dattiloscritta

**LE MANI
SULLA
CITTA',
soggetti e
sceneggiature**

1	"I più e i meno (Le mani sulla città). Soggetto" ROSI0069 - A1239	Soggetto di Francesco Rosi e Raffaele La Capria per il film "Le mani sulla città", s.d.	Con numerose annotazioni manoscritte - brochure, ff. 1-22, scrittura dattiloscritta
2	"Le mani sulla città. Soggetto cinematografico di Francesco Rosi e Raffaele La Capria" ROSI0070 - A1239	Soggetto per il film "Le mani sulla città", gennaio 1963.	Opuscolo, pp. 1-7
3	"Le mani sulla città. Scalettone film. Documenti relativi tempi crollo" ROSI0071 - A1239	- Scalettone di massima del film di Rosi "Le mani sulla città", s.d. (1 f., manoscritto). - Disegno e appunti sulla tempistica per la scena del crollo del palazzo, s.d. (fogli sciolti, 3 ff., dattiloscritto e manoscritto).	Busta, 4 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta
4	"Le mani sulla città. Treatment" ROSI0072 - A1240	Trattamento per il film "Le mani sulla città" di Rosi, s.d. (ff. 1 -111). Allegati: "Elenco personaggi" (fogli sciolti, 4 ff., dattiloscritto) e note con battute dei personaggi (fogli sciolti, 5 ff., dattiloscritto e manoscritto).	Sul frontespizio risulta il titolo provvisorio "I padroni" - fascicolo, ff. 1- 111, 9 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta
5	"Le mani sulla città". Sceneggiatura ROSI0073 - A1240	Sceneggiatura di Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale ed Enzo Forcella, per il film "Le mani sulla città", 31 gennaio	Con annotazioni manoscritte - brochure, ff. 1- 180, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura

		1963.	
6	"Le mani sulla città. Copione di lavorazione" ROSI0074 - A1240	Sceneggiatura di lavorazione di Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale ed Enzo Forcella, per il film "Le mani sulla città", con numerose annotazioni manoscritte, tagli e disegni, 31 gennaio 1963.	Brochure, ff. 1- 180, scrittura dattiloscritta
7	"Le mani sulla città. Dialoghi definitivi" ROSI0075 - A1240	Dialoghi definitivi per il film "Le mani sulla città" di Rosi, s.d.	Nota manoscritta sul frontespizio e alcune correzioni lungo il testo, cfr. copia identica in fotocopie sciolte "Rosi0076" - brochure, ff. 1- 104, fotocopia, scrittura dattiloscritta
8	"Le mani sulla città. Dialoghi" ROSI0076 - A1240	Dialoghi definitivi per il film "Le mani sulla città" di Rosi, s.d.	Nota manoscritta sul frontespizio e alcune correzioni lungo il testo, cfr. copia identica rilegata "Rosi0075" - ff. 1- 104, fotocopia, scrittura dattiloscritta
IL MOMENTO DELLA VERITA', soggetti e sceneggiature			
1	"Vivir desviviendose. Lettera-proposta di film a Rispoli 1963" ROSI0115 - A1241	Lettera -proposta di Rosi, con idea per il film "Il momento della verità" (titolo spagnolo "Vivir	Presente altra copia, pur con titolo diverso, cfr. "ROSI0116" - brochure, ff. 1-17,

		desviviendose"), 10 agosto 1963.	scrittura dattiloscritta
2	"Vivir desviviendose. Soggetto. Il momento della verità" ROSI0116 - A1241	Lettera -proposta di Rosi, con idea per il film "Il momento della verità" (titolo spagnolo "Vivir desviviendose"), 10 agosto 1963.	Presente altra copia, pur con titolo diverso, cfr. "ROSI0115" - brochure, ff. 1-17, scrittura dattiloscritta
3	"Vivir desviviendose (Spagna). Soggetto" ROSI0117 - A1241	Soggetto per il film "Il momento della verità" di Rosi, s.d.	Brochure, ff. 1-17, scrittura dattiloscritta
4	"Vivir desviviendose (Espana). Guion cinematografico de Francesco Rosi" ROSI0118 - A1241	Soggetto del film "Il momento della verità" di Rosi, con titolo spagnolo "Vivir Desviviendose", s.d.	Brochure, ff. 1-16, lingua Spagnolo, scrittura dattiloscritta
5	"Il momento della verità. S. 1° schema 15-1-64" ROSI0119 - A1241	Schema per il film "Il momento della verità" (dattiloscritto). Allegati: note con abbozzo di scaletta, s.d. (fogli sciolti, ff. 1 -10, manoscritto) e lettere di Giancarla [Mandelli Rosi] al marito Francesco Rosi, s.d. (fogli sciolti, 2 documenti, 4 ff., manoscritto).	brochure, ff. 1-13, 14 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta
6	Il momento della verità. Scalettone ROSI0120 - A1241	Scalettone per il film "Il momento della verità" di Rosi, s.d.	Composto da più fogli incollati l'uno all'altro - 1 f., formato 21,5 cm, 212 cm, scrittura manoscritta
7	"Vivir desviviendose". Trattamento	Trattamento per il film "Il momento	Brochure, ff. 1-89, scrittura

	ROSI0121 - A1241	della verità" di Rosi, s.d.	dattiloscritta
8	"Vivir desviviendose. Il momento della verità". Trattamento con appunti ROSI0122 - A1241	Trattamento per il film "Il momento della verità" di Rosi, con annotazioni manoscritte, tagli e correzioni lungo il testo, s.d.	Brochure, ff. 1-89, scrittura dattiloscritta
9	"Vivir desviviendose. Italiano". Sceneggiatura ROSI0123 - A1242	Sceneggiatura italiana per il film "Il momento della verità" di Rosi, s.d.	All'interno foglio con appunti manoscritti - brochure, ff. 1-89, fotocopia, scrittura dattiloscritta
10	"El momento de la verdad. Dialogos espanoles definitivos (Dialoghi spagnoli definitivi)" ROSI0124 - A1242	Elenco dialoghi spagnoli per il film "Il momento della verità" ("El momento de la verdad") di Rosi, s.d.	Brochure, 49 ff., lingua Spagnolo, scrittura dattiloscritta
<i>C'ERA UNA VOLTA, soggetti e sceneggiature</i>			
1	"C'era una volta...". Soggetto ROSI0158 - A1242	Soggetto per il film "C'era una volta" di Rosi, s.d.	ff. 1-18, fotocopia, scrittura dattiloscritta
2	"Sig. Rosi. Scalette C'era una volta" ROSI0159 - A1242	- Scalette di massima per il film "C'era una volta..." di Rosi, s.d. (1 f.). - "Primo progetto modifiche aggiunte", s.d. (1 f., 42 x 54 cm, dattiloscritto con note manoscritte).	Busta, 2 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta
3	"C'era una volta... Treatment"	Trattamento per il film "C'era una	Sul frontespizio il titolo "C'era una

	ROSI0160 - A1242	volta..." di Rosi, con diverse annotazioni manoscritte e un foglio manoscritto inserito ad integrazione del testo, 15 aprile 1965.	volta..." è indicato come "titolo provvisorio" - fascicolo, ff. 1-78, 1 f., scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni ai margini
4	"C'era una volta... 17-31 ottobre. 8 novembre 1965. 12 gennaio 1966" ROSI0161 - A1243	Sceneggiatura per il film "C'era una volta..." di Rosi.	Sul frontespizio il titolo "C'era una volta..." è indicato come "titolo provvisorio" - brochure, ff. 1-227, scrittura dattiloscritta
5	"C'era una volta... 5 Maggio 1966" ROSI0162 - A1243	Sceneggiatura per il film "C'era una volta..." di Rosi.	Busta, brochure, ff. 1-209, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura
6	"Rosi. C'era una volta. Copione di lavorazione" ROSI0163 - A1243	Sceneggiatura di lavorazione per il film "C'era una volta..." di Rosi, con numerosi tagli, annotazioni manoscritte, disegni e fogli allegati, 11 luglio 1966.	Brochure, ff. 1-211, 7 ff. (all.), scrittura dattiloscritta, lacerazioni, condizioni generali poco buone: rilegatura, copertina, fogli interni con diverse lacerazioni e danni ai margini
7	"Piani di lavorazione tempi scaletta montaggio C'era una volta" ROSI0164 - A1243	Appunti, piani di lavorazione, scalette di montaggio, progetto di itinerario per sopralluoghi in Spagna e materiale vario sul film "C'era una volta..." di Rosi, 1966.	Busta, 86 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta, lacerazioni, busta con strappi

**UOMINI
CONTRO,
soggetti e
sceneggiature**

8	"C'era una volta. Dialoghi" ROSI0165 - A1243	Elenco dei dialoghi per il film "C'era una volta..." di Rosi, s.d.	Brochure, ff. 1-45, scrittura dattiloscritta
1	"Un anno sull'Altipiano. Sunto del libro" ROSI0184 - A1243	Sunto del libro "Un anno sull'Altipiano" di Emilio Lussu (dal quale il film "Uomini contro" è tratto) con annotazioni e tagli di Rosi, s.d.	Brochure, ff. 1-33, scrittura dattiloscritta
2	Uomini contro. Scalettone alternative per il titolo ROSI0185 - A1243	Appunti di Rosi con diverse possibilità di titolo del film "Uomini contro", s.d.	1 f., scrittura manoscritta
3	"Uomini contro". Sceneggiatura ROSI0186 - A1243	Sceneggiatura del film "Uomini contro" di Rosi, s.d.	Sul frontespizio è indicato il titolo provvisorio "Un anno sull'Altipiano" - brochure, ff. 1- 170, scrittura dattiloscritta
4	"Uomini contro". Sceneggiatura di lavorazione ROSI0187 - A1244	Sceneggiatura di lavorazione di Tonino Guerra, Raffaele La Capria e Francesco Rosi del film "Uomini contro", con numerosi tagli, correzioni e annotazioni manoscritte, s.d.	Sul frontespizio è indicato il titolo provvisorio "Un anno sull'Altipiano" - brochure, ff. 1- 211, scrittura dattiloscritta
5	"Uomini contro. Dialoghi" ROSI0188 - A1244	Elenco dialoghi del film "Uomini contro" di Rosi, s.d.	Brochure, 64 ff., scrittura

	ROSI0188 - A1244		dattiloscritta
6	"Many wars ago" ROSI0189 - A1244	Elenco dialoghi in francese (nonostante il titolo sia in inglese) del film "Uomini contro" di Rosi, 23 febbraio 1971.	Nota a penna sulla copertina: "Ricevuto il 23-2-'71" - brochure, ff. 1-51, lingua Francese, scrittura dattiloscritta
IL CASO MATTEI			
1	Il caso Mattei. Scalette ROSI0211 - A1244	Prime scalette per il film "Il caso Mattei" di Rosi: - Scaletta, s.d. (filza, 13 ff., manoscritto). - Scaletta, s.d. (fogli sciolti, 8 ff., dattiloscritto con annotazioni manoscritte).	Filza e fogli sciolti, 21 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta
2	"Il caso Mattei. Un uomo potente. 23 X 1970" ROSI0212 - A1244	Trattamento per il film "Il caso Mattei" di Rosi, con alcuni appunti manoscritti (dattiloscritto). Allegati: due fogli, piegati a metà, con appunti sui pregi e i difetti presumibilmente del trattamento stesso (manoscritto).	Un foglio bianco divisorio tra pagina 130 e pagina 131 - brochure, ff. 1-197, 2 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta
3	"Il caso Mattei. 8 XII 1970" ROSI0213 - A1244	Sceneggiatura del film "Il caso Mattei" di Rosi, con diverse annotazioni e correzioni manoscritte.	Sul frontespizio al posto del titolo è presente solo un punto interrogativo (" ? "), il titolo "Il caso Mattei" è scritto a pennarello in copertina; presente foglio bianco divisorio tra pagina 136 e pagina 137 -

			brochure, ff. 1-214, scrittura dattiloscritta
4	"Il caso Mattei. 9 XII 1970" ROSI0214 - A1244	Sceneggiatura con annotazioni manoscritte del film "Il caso Mattei" di Rosi, modificata seguendo le correzioni manoscritte indicate nella sceneggiatura precedente "Il caso Mattei. 8 XII 1970".	Sul frontespizio al posto del titolo è presente solo un punto interrogativo (" ? "), il titolo "Il caso Mattei" è scritto a pennarello in copertina - brochure, ff. 1-214, scrittura dattiloscritta
5	"Il caso Mattei 12.2.1971" ROSI0215 - A1244	Sceneggiatura del film "Il caso Mattei" di Rosi, con annotazioni, correzioni, tagli e alcuni fogli inseriti ad integrazione del testo.	Sul frontespizio risulta il titolo provvisorio "Un uomo potente"; il titolo definitivo del film, "Il caso Mattei", è aggiunto a pennarello in copertina; sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1058/B, Copia 3 ^o " - brochure, ff. 1-216, scrittura dattiloscritta, danni ai margini
6	"Il caso Mattei 20.2.1971" ROSI0216 - A1245	Sceneggiatura del film "Il caso Mattei" di Rosi, con numerose annotazioni, correzioni, tagli, alcuni fogli inseriti ad integrazione del testo e diversi segnalibri con annotazioni.	Sul frontespizio sono indicate a pennarello diverse possibilità di titolo per il film: "Un uomo potente", "Un uomo da uccidere", "Di sicuro c'è solo che è morto"; il titolo definitivo "Il caso Mattei" è scritto a pennarello in

			copertina; sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1058, Edizione C, Copia 3" - brochure, ff. 1-212, scrittura dattiloscritta, danni ai margini, danni soprattutto ai fogli sciolti e alle estremità dei segnalibri
7	"Il caso Mattei" 7 giugno 1971 ROSI0217 - A1245	Sceneggiatura di lavorazione del film "Il caso Mattei" di Rosi, con numerose annotazioni, correzioni, tagli, disegni e fogli inseriti ad integrazione del testo.	Sul frontespizio sono indicate diverse possibilità di titolo per il film: "Enrico Mattei è tempo di parlare", "Un uomo tutto ancora da scoprire", "Di sicuro c'è solo che è morto"; il titolo definitivo "Il caso Mattei" è scritto a pennarello in copertina; sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1058, Edizione F, Copia ciclost." - brochure, ff. 1-216, 11 ff. (all.), ciclostilato, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura, copertina e diversi fogli staccati, danni ai margini
8	"Scarti. Il caso Mattei. Scenegg. scarti" ROSI0218 - A1245	Scarti di sceneggiatura del film "Il caso Mattei" di Rosi, s.d.	Su diversi fogli annotazioni manoscritte - fascicolo, 68 ff., scrittura

			dattiloscritta, danni ai margini
9	Il caso Mattei. Scaletta montaggio ROSI0219 - A1245	Scalette di montaggio, con numerose annotazioni manoscritte, per il film "Il caso Mattei" di Rosi, s.d. (13 ff., 13 ff., 14 ff., dattiloscritto). Allegati: fogli sciolti, piegati a metà, con appunti, indicazioni per scaletta e scarti di sceneggiatura (27 ff., dattiloscritto e manoscritto).	Fascicoli, 40 ff., 27 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta
10	"Il caso Mattei". Dialoghi italiani ROSI0220 - A1245	Elenco dialoghi italiani, con annotazioni manoscritte, per il film "Il caso Mattei" di Rosi, 30 dicembre 1971.	Con segnalibri con annotazioni manoscritte; per le fotocopie degli stessi dialoghi (uguali nella sostanza, anche se non fotocopiate da questa copia) cfr. "ROSI0221" - brochure, ff. 1- 142, scrittura dattiloscritta
11	"Il caso Mattei". Dialoghi italiani ROSI0220 - A1245	Elenco dialoghi italiani, con annotazioni manoscritte, per il film "Il caso Mattei" di Rosi, 30 dicembre 1971.	Con segnalibri con annotazioni manoscritte; per le fotocopie degli stessi dialoghi (uguali nella sostanza, anche se non fotocopiate da questa copia) cfr. "ROSI0221" - brochure, ff. 1- 142, scrittura

			dattiloscritta
12	"Il caso Mattei. Dialoghi italiani" ROSI0221 - A1245	Elenco dialoghi italiani, con annotazioni manoscritte, per il film "Il caso Mattei" di Rosi, 30 dicembre 1971.	Fotocopie con identico contenuto, stessa data e stesse piccole correzioni manoscritte di "Dialoghi italiani. Il caso Mattei", anche se non si tratta di una copia di quest'ultimo, in quanto le piccole correzioni, pur uguali nella sostanza, hanno calligrafia leggermente diversa, cfr. "ROSI0220" - ff. 1-142, fotocopia, scrittura dattiloscritta
13	"Il caso Mattei. Dialoghi italiani" ROSI0222 - A1245	Elenco dialoghi italiani per il film "Il caso Mattei" di Rosi, 10 gennaio 1972.	Sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1058, Edizione definitiva" - brochure, ff. 1-123, scrittura dattiloscritta
14	"Enrico Mattei. Dialoghi italiani" ROSI0223 - A1245	Elenco dialoghi italiani per il film "Il caso Mattei" di Rosi, con numerose annotazioni, tagli, correzioni e fogli ad integrazione del testo, s.d.	Sul frontespizio nota manoscritta: "lasciare spazio per scene ancora da girare" - brochure, ff. 1-129, scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni ai margini, danni soprattutto ai fogli sciolti

15	"The Mattei Affair. Sottotitoli americani Paramount"	All'interno due fascicoli con due diverse versioni inglesi dei sottotitoli per il film "Il caso Mattei" di Rosi: - "Italy", elenco sottotitoli in inglese "The Mattei case" di Alice Campbell, dalla riduzione di O.G. Caramazza, s.d. (ff. 1 -78). - "USA", elenco sottotitoli in inglese "The Mattei Affair", 9 febbraio 1973 (66 ff.).	Timbro con data sul retro dell'ultima pagina del fascicolo "USA" - fascicolo, 144 ff., fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta e manoscritta
16	"The Mattei Case. Sottotitoli in inglese"	Elenco sottotitoli in inglese "The Mattei case" di Alice Campbell, dalla riduzione di O.G. Caramazza, per il film "Il caso Mattei" di Rosi, s.d.	Copia corrispondente al contenuto del fascicolo "Italy", cfr. "ROSI0224" - filza, ff. 1-78, fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta e manoscritta

2. Materiale su "Lucky Luciano" (1973)

<i>Tipologia documento:</i>	<i>Nome documento e collocazione:</i>	<i>Contenuto:</i>	<i>Note:</i>
Soggetti e Scenegg. 1	"Lucky Luciano. Soggetto in italiano" ROSI0275 - A1248	Soggetto del film "Lucky Luciano" di Rosi, 26 luglio 1972.	Sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1180/A"; sul frontespizio è indicato il titolo "Il Boss" - brochure, ff. 1-13, scrittura dattiloscritta
2	"Soggetto traduzione americana" ROSI0276 - A1248	Traduzione americana del soggetto del film "Lucky Luciano" di Rosi, 5 agosto 1972.	Sul frontespizio il titolo è "The Bosses"; sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1180, Copia 5" - brochure, ff. 1-14, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
3	"Lucky Luciano. Evidenza scalette montaggio" ROSI0277 - A1248	- Scalette e scalettone per il film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d. (fogli sciolti, 22 ff.). - "Soggetto senza Vietnam. Traduzione americana", s.d. (filza, ff. 1 -9, fotocopie, inglese).	Due scalettoni sono composti da più pagine incollate l'una all'altra - fascicolo, 31 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni ai margini

4	"Lucky Luciano. Treatment"	Trattamento del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Con appunti manoscritti; sul frontespizio sono indicate a penna diverse possibilità di titolo per il film: "Città di ladri", "Il Boss", "L'altra faccia dei Padrini"; il titolo definitivo "Lucky Luciano" è scritto a pennarello in copertina - brochure, ff. 1-117, scrittura dattiloscritta
	ROSI0278 - A1248		
5	"Lucky Luciano. Treatment. Traduzione americana"	Trattamento del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Sul frontespizio è indicato il titolo di lavorazione "City of Thieves" - brochure, ff. 1-126, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
	ROSI0279 - A1248		
6	"Lucky Luciano. The bosses. Screenplay 17 august 1972"	Sceneggiatura del film "Lucky Luciano" di Rosi, 17 agosto 1972, 1 settembre 1972.	Sulla copertina sono presenti due date manoscritte e la nota: "Prot. 1180/B, Copia 2"; sul frontespizio è indicato il titolo "The Bosses" - brochure, ff. 1-155, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
	ROSI0280 - A1248		

7	"Lucky Luciano. Copione precedente le riprese" ROSI0281 - A1248	Sceneggiatura del film "Lucky Luciano" di Rosi, 17 agosto 1972.	Con annotazioni manoscritte - brochure, ff. 1-185, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta, danni ai margini
8	"Lucky Luciano. Copione originale con correzioni per copisteria. Italiano" ROSI0282 - A1248	Sceneggiatura del film "Lucky Luciano" di Rosi, con numerosi tagli, correzioni, note e fogli manoscritti ad integrazione del testo, 5 settembre 1972.	Sulla copertina, oltre a titolo e data: "Prot. 1180, Edizione C, Copia 2" - brochure, ff. 1-153, 75 ff. (all.), scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni alla legatura
9	"Rosi. Italiano. A proposito di Lucky Luciano. Copione precedente le riprese" ROSI0283 - A1248	Sceneggiatura del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Manca il frontespizio; presenti tagli, disegni ed annotazioni manoscritte - brochure, ff. 2-187, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura, copertina staccata, condizioni generali poco buone
10	"Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi" ROSI0284 - A1248	Materiale sul film "Lucky Luciano" di Rosi: - Piani di lavorazione e appunti, 25 ottobre	Fascicolo, 48 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta

		<p>- 22 novembre 1972 e s.d. (filze e fogli sciolti, 25 ff., dattiloscritto e manoscritto).</p> <p>- "Sequenze ambientate negli Stati Uniti", s.d. (fogli sciolti, 7 ff., dattiloscritto con note manoscritte).</p> <p>- Disegni per riprese, s.d. (fogli sciolti, 16 ff.).</p>	
11	<p>"Rosi. Sequenziario e dialoghi di ripresa. "A proposito di Lucky Luciano""</p> <p>ROSI0285 - A1248</p>	<p>Sequenza scene e dialoghi del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.</p>	<p>Con annotazioni manoscritte e alcuni fogli sciolti allegati - brochure, 153 ff., 7 pp. (all.), lingua Italiano Inglese, scrittura dattiloscritta, danni ai margini</p>
12	<p>"Lucky Luciano. Lavorazione versione ital. francese amer."</p> <p>ROSI0286 - A1249</p>	<p>Fogli di lavorazione per le diverse versioni (italiana, francese, americana) del film di Rosi "Lucky Luciano", [1973].</p>	<p>Fascicolo, 26 ff., scrittura dattiloscritta e manoscritta, danni ai margini, danni soprattutto al fascicolo</p>
13	<p>"Lucky Luciano. Dialoghi da moviola"</p>	<p>Elenco dialoghi da moviola (misto inglese e italiano) per il film "Lucky</p>	<p>Pagine numerate fino a pagina 16; presenti annotazioni e</p>

	ROSI0287 - A1249	Luciano" di Rosi, s.d.	correzioni manoscritte - brochure, 51 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta
14	"Lucky Luciano. Dialoghi italiani. 29-9-73" ROSI0288 - A1249	Elenco dialoghi italiani del film "Lucky Luciano" di Rosi.	Brochure, ff. 1-84, scrittura dattiloscritta
15	Lucky Luciano. Dialoghi ital. definitivi nov. 1973" ROSI0289 - A1249	Dialoghi italiani del film "Lucky Luciano" di Rosi.	Pur essendovi scritto che questa (novembre 1973) è la versione definitiva dei dialoghi italiani, vi è anche la "copia corretta" degli stessi, datata 13 dicembre 1973, cfr. "ROSI0291" - brochure, ff. 1-79, scrittura dattiloscritta
16	"Lucky Luciano. Dialogue script. Doppiaggio 23-XI- 73" ROSI0290 - A1249	Dialoghi inglesi per doppiaggio film "Lucky Luciano" di Rosi.	Brochure, ff. 1-87, lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta
17	Lucky Luciano. Dialoghi italiani - Copia corretta	Copia corretta del copione dialoghi italiani del film	Un foglio inserito ad integrazione del testo; sulla

	ROSI0291 - A1249	"Lucky Luciano" di Rosi, 13 dicembre 1973.	copertina, oltre alla data e al titolo: "Edizione Italiana, Copia Corretta" - brochure, ff. 1-79, scrittura dattiloscritta
18	"Lucky Luciano. Dialogue script" ROSI0292 - A1249	Dialoghi inglesi del film "Lucky Luciano" di Rosi, 14 dicembre 1973.	Sulla copertina, oltre a titolo e data: "Edizione U.S.A., Copia Definitiva" - brochure, ff. 1-87, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
19	"Lucky Luciano. Dialoghi inglesi" ROSI0293 - A1249	Dialoghi inglesi del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Brochure, ff. 1-80, lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta, danni alla legatura, prima pagina staccata, danni ai margini
20	"Lucky Luciano. Dialoghi - copione in anelli dopp." ROSI0294 - A1249	Elenco dialoghi per il doppiaggio del film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Con correzioni manoscritte - raccoglitore, 306 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta
<i>LUCKY LUCIANO, documenti</i>			
1	Documentazione Genovese – Poletti	Documentazione sul boss mafioso Vito Genovese, sul colonnello	Fogli sciolti, filze e fascicoli, 53 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura

	ROSI0295 - A1250	americano Charles Poletti e su Lucky Luciano, con articoli fotocopiati o estratti dattiloscritti e manoscritti del New York Times e del New York Daily News, 1946 - 1963.	dattiloscritta e manoscritta
2	Sentenza Giudice Vigneri ROSI0296 - A1250	Sentenza del Tribunale di Palermo nel processo contro alcuni mafiosi italoamericani, 31 gennaio 1966.	ff. 1-343, fotocopia, scrittura dattiloscritta
3	Documentazione narcotraffico ROSI0297 - A1250	Documentazione del Dipartimento di Giustizia americano sul narcotraffico, utile a Rosi per il film "Lucky Luciano", 1971.	Filze, 20 ff., fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
4	Documentazione Lucky Luciano ROSI0298 - A1250	Documenti su Lucky Luciano, la mafia italoamericana e il narcotraffico, tratti da giornali come il The Sunday Times magazine e il Time e tradotti in italiano (dattiloscritti), e una scaletta storico	Fogli sciolti, 54 ff., lingua Italiano Inglese, scrittura dattiloscritta e manoscritta

		-cronologica con appunti manoscritti di Rosi, 1972.	
5	"Raccolta elementi documentazione storica" ROSI0299 - A1250	Appunti, copie di documenti, dattiloscritti, fotocopie di scritti e articoli di giornali americani, frutto di ricerche di Rosi sulla mafia e sulla figura storica di Lucky Luciano, 1972.	Filze, fogli sciolti e fascicoli, 35 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta e manoscritta
6	"Notes". Agendina ROSI0300 - A1250	Appunti sparsi di Rosi sul film "Lucky Luciano", 1972 -1973.	Taccuino, 98 pp. scritte, scrittura manoscritta
7	Appunti - Lucky Luciano ROSI0301 - A1250	Appunti e considerazioni di Rosi a proposito del suo film "Lucky Luciano", s.d.	Fogli sciolti, 9 ff., scrittura manoscritta
8	"Notizie Vides". Lucky Luciano ROSI0302 - A1250	Cartella stampa della Vides cinematografica, dedicata interamente al film "Lucky Luciano" di Rosi: scheda, cast, cronologia storica, ecc., ottobre 1973.	Fascicolo, ff. 1-17, scrittura dattiloscritta

9	Pubblicità Daily Press "Lucky Luciano"	Falsa pagina di quotidiano americano, ricostruita per scopi promozionali per l'uscita del film "Lucky Luciano" negli Stati Uniti: nome della testata "Daily Press", datazione 1931, grossi titoli in inglese sul personaggio di Lucky Luciano e immagini tratte dal film di Rosi, [1974].	4 pp., a stampa, lingua Inglese
	ROSI0303 - A1250		
10	Critiche - Lucky Luciano	- Critiche, recensioni e pubblicità per l'uscita del film "Lucky Luciano" negli Stati Uniti, Inghilterra e Canada, 19 giugno 1974 - giugno 1975 (fogli sciolti, 9 ff., originali e fotocopie). - Appunti di Rosi su definizione di "mafia", sul suo film in generale e in merito a una recensione negativa di Gene Siskel, 21 giugno 1974 (fogli sciolti, 4 ff.,	Fogli sciolti, 13 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta e manoscritta
	ROSI0304 - A1250		

		manoscritto).	
11	Museum of Modern Art - Lucky Luciano ROSI0305 - A1250	Due depliant con programmi di febbraio e marzo 1975 del Museum of Modern Art di New York e copie di due lettere in merito a una possibile nuova uscita del film di Rosi "Lucky Luciano" negli Stati Uniti: Larry Kardish a Ted Spiegel, 12 marzo 1975 (1 f., inglese, fotocopia). - Barbara Jakobson a William E. Chaikin, 13 marzo 1975 (1 f., inglese, fotocopia, con allegata traduzione italiana).	Fogli sciolti, 5 ff., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta
12	"Lucky Luciano. Foto su carta (per libro e altre)" ROSI0306 - A1250	Riproduzioni in b/n di fotografie per il film "Lucky Luciano" di Rosi, s.d.	Cartella, 23 ff., fotocopia

**LUCKY
LUCIANO,
corrisponde
nza**

1	<p>Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 24 febbraio 1973</p> <p>ROSI0307 - A1250</p>	<p>Lettera in merito al reperimento di dati sul traffico di droga negli Stati Uniti all'epoca di Lucky Luciano.</p> <p>Allegato: documento "Illicit Narcotic Traffic At Outbreak of World War II".</p>	<p>Filze, 1 f.; all. ff. 2-13 (2 copie), fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta</p>
2	<p>Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 26 febbraio 1973</p> <p>ROSI0308 - A1250</p>	<p>Lettera in merito all'invio in allegato di materiale grafico (tabelle, schemi, ecc.) sul traffico di droga negli Stati Uniti.</p>	<p>Manca l'allegato - 1 f., fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta</p>
3	<p>Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 27 febbraio 1973</p> <p>ROSI0309 - A1250</p>	<p>Lettera in merito all'invio di documentazione.</p>	<p>Allegati: fotocopie di articoli di quotidiani americani, quali il New York Mirror, il New York Daily News e il New York Times, relativi a omicidi e scontri tra gangster di famiglie mafiose italo-amicane, 22 marzo 1930 - 12</p>

			agosto 1963. Con tagli e note manoscritte con alcune righe di traduzione italiana della lettera in inglese - filza, 2 ff.; 11 ff. (all.), lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
4	Lettera di Charles Siragusa a Francesco Rosi, 23 marzo 1973 ROSI0310 - A1250	Lettera che rimanda direttamente ad alcune righe sottolineate a penna della lettera allegata in merito alla richiesta di permesso per alcune inquadrature della sede ONU di Ginevra nel film di Rosi "Lucky Luciano".	Allegato: lettera di Patrick O'Carroll a Charles Siragusa, 20 marzo 1973. Filza, 1 f.; 1 f. (all.), lingua Inglese, scrittura dattiloscritta
5	Lettera di Charles Siragusa a Gino Millozza, 8 agosto 1973 ROSI0311 - A1250	Lettera inviata a Gino Millozza, della Vides Cinematografica, con notizie sul gangster italo - americano Eugene Giannini, alias Gene Pellegrino.	Filza, 3 ff., lingua Inglese, scrittura dattiloscritta

6	Lettera di Giuseppe Dosi a Francesco Rosi, Roma 20 febbraio 1973 ROSI0312 - A1250	Lettera di Giuseppe Dosi in merito a una sua eventuale consulenza storica per il film di Rosi "Lucky Luciano".	1 f., scrittura dattiloscritta
7	Lettera di Giuseppe Dosi a Francesco Rosi, Roma 28 ottobre 1973 ROSI0313 - A1250	Lettera di Giuseppe Dosi, con lamentele per la sua mancata consulenza storica per il film di Rosi "Lucky Luciano".	Allegati: copia su carta di una fotografia b/n raffigurante Lucky Luciano e Dosi e di un biglietto con dedica manoscritta di Lucky Luciano, 31 marzo 1958; copia di lettera in inglese di Charles Siragusa a Dosi, 5 gennaio 1973. Con correzioni manoscritte - 2 pp., 2 ff. (all.), lingua Italiano Inglese, scrittura dattiloscritta
	Minuta di lettera di Francesco Rosi a Gabe [Katzka, novembre 1974 circa] ROSI0314 - A1250	Minuta di lettera di Rosi in merito al lancio del film "Lucky Luciano" negli Stati Uniti.	Con diversi tagli e correzioni manoscritte - 3 pp., scrittura manoscritta

8	Lettere di Nicola Foschini a Frank Chesrow e Franco Di Castro	Due lettere di Nicola Foschini, entrambe del 27 settembre 1972:	Buste, 2 ff., scrittura dattiloscritta
	ROSI0315 - A1250	<p>- La prima di presentazione, indirizzata a Chesrow in favore di Francesco Rosi e Lino Iannuzzi, al fine di ricevere aiuto nelle ricerche per il film "Lucky Luciano" negli Stati Uniti;</p> <p>- La seconda a Franco Di Castro, nella quale Foschini chiede all'amico di accompagnare Rosi e Iannuzzi da Chesrow.</p>	
9	Lettera di Manlio Vinale a John Cusack, Roma 29 settembre 1972	Lettera di presentazione, indirizzata a John Cusack in favore di Francesco Rosi e Lino Iannuzzi, al fine di ricevere aiuto nelle ricerche per il film "Lucky Luciano" negli Stati Uniti.	Busta, 1 f., scrittura dattiloscritta
	ROSI0316 - A1250		

10	Lettera di Giuliano Oliva a [Lino Iannuzzi, settembre 1972 circa] ROSI0317 - A1250	Biglietto inviato dal Comandante della Guardia di Finanza Giuliano Oliva all'"Illustre Senatore" (probabilmente Iannuzzi), con riferimento a un biglietto di presentazione per Charles Siragusa e con auguri per il viaggio negli Stati Uniti.	1 f., scrittura manoscritta
11	Telegrammi di diversi a Francesco Rosi per inizio riprese "Lucky Luciano" ROSI0318 - A1250	Telegrammi di auguri, presumibilmente, per inizio riprese film "Lucky Luciano": di Fabio Rinaudo, la moglie Giancarla e la figlia Carolina, Enzo [Provenzale?], Franco [Cristaldi?], Gillo [Pontecorvo], 14 dicembre - 17 dicembre 1972.	Fogli sciolti, 5 documenti; 5 ff., scrittura dattiloscritta
12	Lettera di Mimmo Messina a Francesco Rosi, Portici 19 febbraio 1973 ROSI0320 - A1250	Lettera nella quale il mittente si propone come attore per il film "Lucky Luciano".	Busta, 1 f., scrittura dattiloscritta

- | | | | |
|------------------|---|--|---|
| 13 | Telegramma di Gian Maria [Volonté] a Francesco Rosi, 22 ottobre 1973 | Congratulazioni e ringraziamenti dopo l'uscita del film "Lucky Luciano" nelle sale italiane. | 1 f., scrittura dattiloscritta |
| ROSI0321 - A1250 | | | |
| 14 | Lettera di Paolo Grassi a Francesco Rosi, Milano 24 ottobre 1973 | Complimenti per il film di Rosi "Lucky Luciano". | 1 f., scrittura dattiloscritta |
| ROSI0322 - A1250 | | | |
| 15 | Lettera di Paola a Francesco Rosi, Firenze 3 novembre 1973 | Ringraziamenti a Rosi e complimenti per il film "Lucky Luciano". | 2 pp., scrittura manoscritta |
| ROSI0323 - A1250 | | | |
| 16 | Lettera di Fabio Rinaudo a destinatari non identificati, Roma 16 gennaio 1974 | Lettera del capo ufficio stampa della Vides Cinematografica indirizzata, presumibilmente, a giornalisti stranieri, con alcune precisazioni in merito al press - book del film "Lucky Luciano", a essi precedentemente inviato. | Filza, 2 ff., fotocopia, lingua Inglese, scrittura dattiloscritta |
| ROSI0324 - A1250 | | | |

- | | | | |
|----|--|--|---|
| 17 | Telegramma di Camillo Marino a Francesco Rosi, 21 gennaio 1974 | Telegramma con comunicazione a Rosi vittoria premio Laceno d'oro come miglior regista per l'anno 1973. | 1 f., scrittura dattiloscritta |
| | ROSI0325 - A1250 | | |
| 18 | Lettera di Barbara Stone a [Francesco Rosi], s.d. | Lettera con riferimento a riviste straniere a essa originariamente allegate. | Destinatario non specificato: presumibilmente si tratta di Francesco Rosi per ricerche sul film "Lucky Luciano" - 1 f., lingua Inglese, scrittura manoscritta |
| | ROSI0326 - A1250 | | |

***LUCKY
LUCIANO,
miscellanea***

- | | | | |
|---|--|--|----------------------------------|
| 1 | "Cinema of the 70's 1987 calendar. British Film Institute" | Calendario 1987 del British Film Institute, dedicato ai film degli anni Settanta: nel mese di marzo immagine del film di Rosi "Lucky Luciano". | 13 ff., a stampa, lingua Inglese |
| | ROSI0970 - A1277 | | |
| 2 | "Films diretti da Francesco Rosi al 1978". Incassi | Elenco distribuzione, incassi e altri dati | 1 f., scrittura dattiloscritta |

	ROSI0813 - A1273	sui film diretti da Rosi fino al 1978.	
3	"Materiale documentazione conservazione e restauro film in Usa. Carteggio con UCLA, Raffaele Donato (M. Scorsese) per copia Salvatore Giuliano" ROSI0822 - A1273	- Corrispondenza tra Francesco Rosi e gli organi della UCLA e della Film Foundation, tra i quali Martin Scorsese, in merito alla conservazione di copia del film "Salvatore Giuliano" negli Stati Uniti e l'organizzazione di una retrospettiva su Rosi, 17 giugno 1987 - 24 maggio 1993 (8 documenti, 19 ff., italiano e inglese). - Depliant e opuscoli della UCLA, luglio 1989 - luglio 1990 (6 documenti, 125 pp., inglese).	Busta, 14 documenti, 144 pp., lingua Inglese Italiano, scrittura dattiloscritta
4	Lettera di Martin Scorsese a Francesco Rosi, 13 novembre 1992 ROSI0831 - A1274	Lettera con auguri di compleanno.	In calce, nota manoscritta con auguri a Rosi da parte di Raffaele [Donato], assistente di Scorsese - 1 f., lingua Inglese, scrittura

			dattiloscritta, lacerazione
5	"Anno 1973" ROSI0848 - A1274	Intervista di Jean - Francis Held a Francesco Rosi dopo l'uscita di "Lucky Luciano", in "Le Nouvel Observateur", 29 ottobre 1973 (pp. 44 -46, 2 copie, originale e fotocopia).	Fascicolo, 5 ff., lingua Francese, scrittura dattiloscritta
6	Lezioni di Rosi ROSI0869 - A1275	Testi preparati da Rosi in occasione di incontri e lezioni: - Appunti "Letteratura e Cinema", s.d. (filze, 2 ff., 2 copie, fotocopie, dattiloscritto). - Université Paris Diderot, s.d. (fogli sciolti, 2 ff., fotocopie, dattiloscritto). - "Lezione di cinema a Cannes: Cinema ed educazione" (foglio, 2 pp., fotocopia di testo a stampa).	Filze e fogli sciolti, 7 ff., fotocopia

7	"Anno 1971"	Articoli francesi su Rosi:	Fascicolo, 33 ff., lingua Francese, scrittura dattiloscritta
	ROSI0893 - A1276	- Christian Zimmer "Techniques de la Déconstruction", in "Les Temps Modernes", settembre 1971, pp. 379 -390 (28 ff., fotocopie, 3 copie). - Jean -Louis Bory "Francesco Rosi", in "Dossier du cinéma", 1971, pp. 169 -172 (5 ff., originali e fotocopie).	

3. “*Lucky Luciano «Pubblicità Daily Press», Archivio Rosi, Torino*”

I documenti dell’Archivio Rosi conservano un interessante artefatto: una pagina di giornale «Daily Press». Il montaggio delle immagini riserva ampio spazio alle fotografie tratte dalle scene del film di Rosi, con le azioni che descrivono la Notte dei Vespri Siciliani. Le immagini pensate come parte del montaggio che illustra la sequenza dell’eccidio, vengono rimontate singolarmente in un montaggio altrettanto suggestivo che vuole omaggiare le narrazioni fotografiche sul modello della rivista americana «Life», l’apripista dei maggiori periodici d’attualità, anche italiani. Lo spazio per il testo è esiguo, condensato solamente nelle didascalie in calce alle fotografie, mentre l’efficacia comunicativa è impostata sul potere evocativo delle immagini. Analogamente a quanto avviene nei rotocalchi, l’ultima pagina è spesso riservata ad altre foto dal forte impatto, per via della posizione strategica. Il finto «Daily Press» ricalca questa consuetudine, mostrando un’altra fotografia dalle grandi dimensioni tratta dalla pellicola di Rosi, sotto il titolo seguente: «L’FBI è chiamata a porre fine alla guerra del crimine». L’immagine mostrata si riferisce al disegno dello storyboard che mostra il cadavere del boss a terra colpito dall’esecutore (*trigger-man*, nella didascalia) accanto all’automobile con la cappotta nera indicate negli appunti di corredo all’immagine. In basso a sinistra è presente un riquadro che riporta i dati tecnici e artistici del film di Rosi, che spezza l’illusione realizzata ad arte, ponendo a distanza il materiale iconografico della fotostoria sulle uccisioni.

FINAL

DAILY PRESS 3¢
PICTURE NEWSPAPER

VOL. 55, No. 346 Wednesday, September 10, 1931 WEATHER: Partly cloudy, windy and cool.

LUCKY LUCIANO NEW CRIME CZAR

Gang War Erupts 40 Crime Bosses Slain



GANGLAND SLAUGHTERS 40 NATION-WIDE! Striking swiftly from coast to coast, the hoods wiped out all opposition to the rule of "Lucky" Luciano who is now undisputed crime Czar and king-pin of international narcotics trade. The cold-blooded mob killings have started a devastating crime war with "Lucky" Luciano heading F.B.I. "MOST WANTED" list. ——— FLASH STORY INSIDE

Wednesday, Sep



Murdered in Gang War!

No place in the country was safe from the vengeance of "Lucky" Luciano today. This narcotics syndicate lieutenant was gunned down in a local bar as the opposition is wiped out in a country-wide hail of bullets.

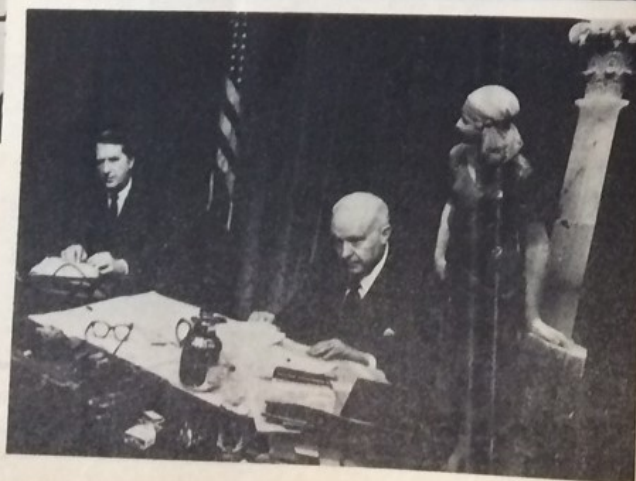


**Key DA Witness
Machine-Gunned**

Dressed as a doctor, out-of-town killer invaded General Hospital to machine-gun gangland Capo.

Never in Crime History

has more slaughter and carnage occurred on American streets, stated the nation's Narcotic chief as he instructs his staff to flush out killers.



Reported

known only as "The... police as aftermath... narcotics trade.

Loc
what G
crime f
Luciano
of two

The real
priest of
most po
sea of bl
narcotic
names...
up the b
kill. "Lu
Release.

September 10, 1931



al Police Want to Know
 ... Giannini is doing in town. Notorious
 figure known to be right hand of "Lucky"
 was photographed yesterday in company
 unidentified women.

...story behind Lucky Luciano, the high
 crime. The detailed account of the world's
 powerful gangster who built an empire on a
 food and started the worldwide network of
 s. This motion picture dares to name the
 dares to show the places...dares to dig
 bodies and uncover the man no one could
 "Lucky Luciano" is an Avco Embassy



Longshoremen Bare Their Menacing Hooks as Narcs try to
 search ship just docked from Sicily. Tip from under-cover agent was that 50 million dollars worth of raw
 heroin hidden in cargo of olive oil.

**Most Spectacular
 Funeral of All Time**

with mass of flowers completely
 forming shield of secrecy for mourn-
 ers as victim of gangland killing is
 interred.



Mistress of Charles "Lucky" Luciano,
 the Countess," is among those being sought by the
 of current blood bath for control of international



Execution Gangland Style. One of 40 "Dealers" wiped out in blood-bath
 which makes "Lucky" Luciano gangland and dope Czar.

★★★★
FINAL


DAILY PRESS

PICTURE NEWSPAPER

3¢

VOL. 55, No. 346
Wednesday, September 10, 1931
WEATHER: Partly cloudy, windy and cool.

F.B.I. CALLED IN TO END CRIME WAR



Trigger-Man attempts fast get-away leaving bullet-ridden bodies of gangsters known to be pushers for local narcotics mob. Double murder was part of forty ruthless slayings wiping out all opposition to "Lucky" Luciano who is now nation's undisputed "Boss of Bosses."

JOSEPH E. LEVINE
presents


A FRANCO CRISTALDI PRODUCTION
A Film By
FRANCESCO ROSI
Starring
GIAN MARIA VOLONTE
in

LUCKY LUCIANO

EDMOND O'BRIEN
CHARLES SIRAGUSA
as himself

VINCENT GARDENIA
and with
ROD STEIGER as Gene Giannini

Executive Producer GUSTAVE BERNE Produced by FRANCO CRISTALDI
Directed by FRANCESCO ROSI
a co-production Vides (Rome) - Les Films de la Boetie (Paris)
in association with Harbor Productions Inc. (New York)
An Avco Embassy Release
Color by Technicolor



TABLOID NEWSPAPER HERALDS

YOUR IMPRINT GOES HERE
BUILD YOUR BOX OFFICE
WITH THESE

\$20.00

Per thousand
F.O.B. Plant

IMPRINTED AT FOLLOWING
ADDITIONAL COST:

First 1,000: \$7.00

Added thousands:
\$5.00 per 1,000

Over 4M: \$4.50 per M

Over 10M: 3.50 per M

Over 20M: 3.00 per M

Shipments Parcel Post Special

YOUR CREDIT
IS GOOD
WITH US.

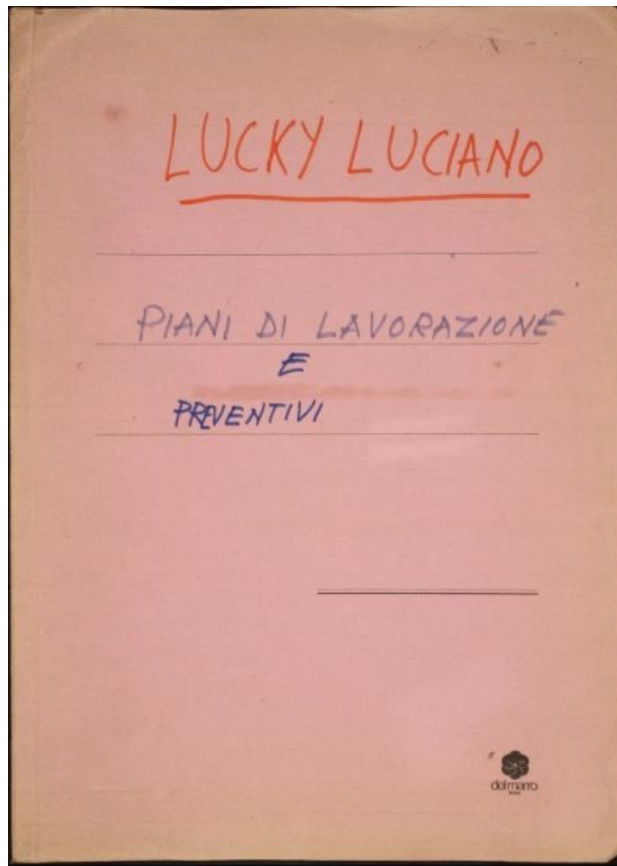
Rush Your Order Direct to

HARRY K. McWILLIAMS ASSOCIATES, INC.
151 LAFAYETTE STREET - NEW YORK, N.Y. 10013

4. *Storyboard contenuti nella cartella “Disegni per riprese”*

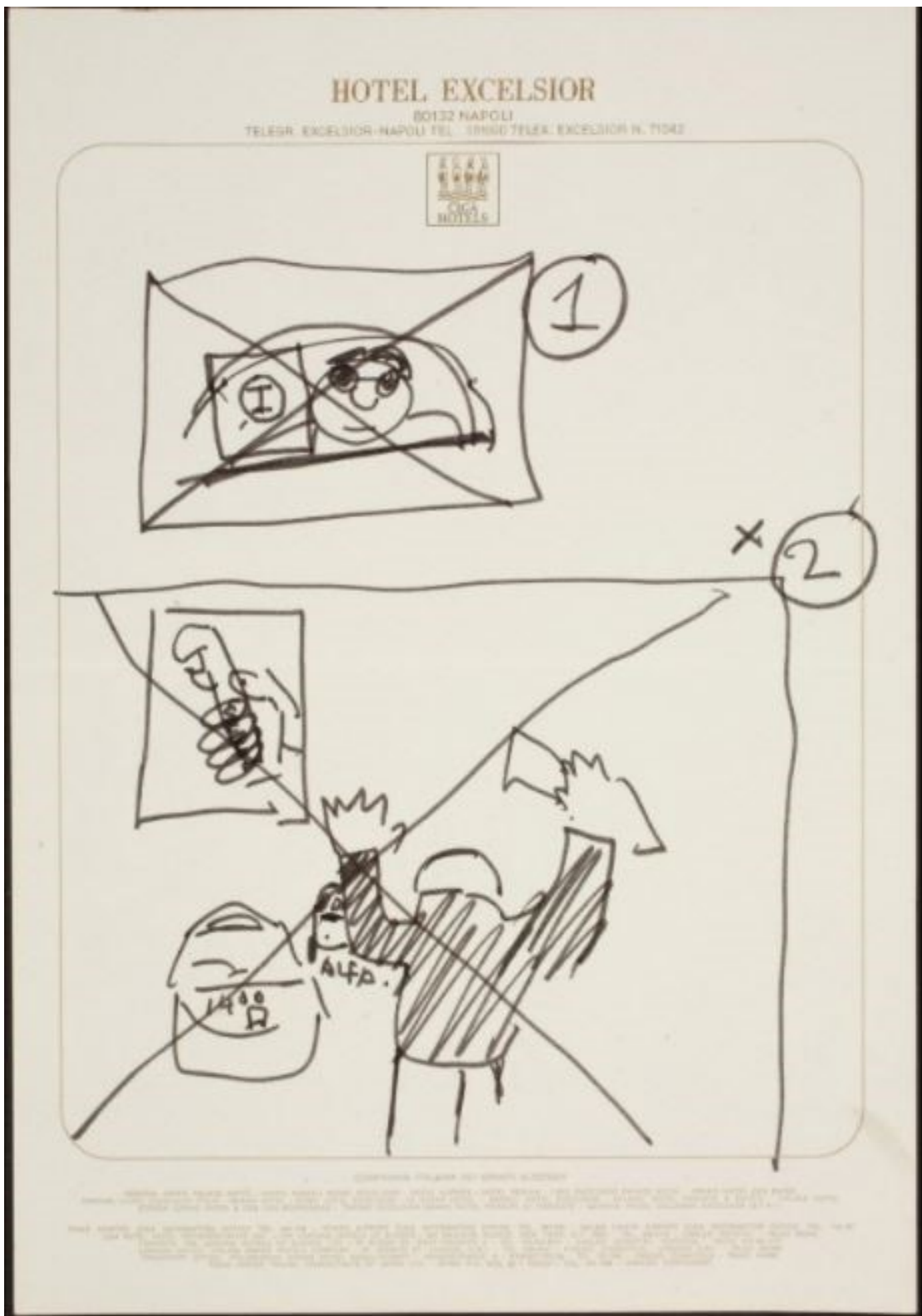
Di seguito sono riportati i contenuti presenti nella cartella dedicata ai “Piani di lavorazione e preventivi del film *Lucky Luciano*, che presenta lo storyboard del film nella sottocartella “Disegni per riprese”:

- a. Storyboard della sequenza di Agnano, pp. 397-403.
- b. Storyboard di Napoli '44, pp. 400-407.
- c. Storyboard de “La Notte dei Vespri Siciliani”, pp. 408-409.

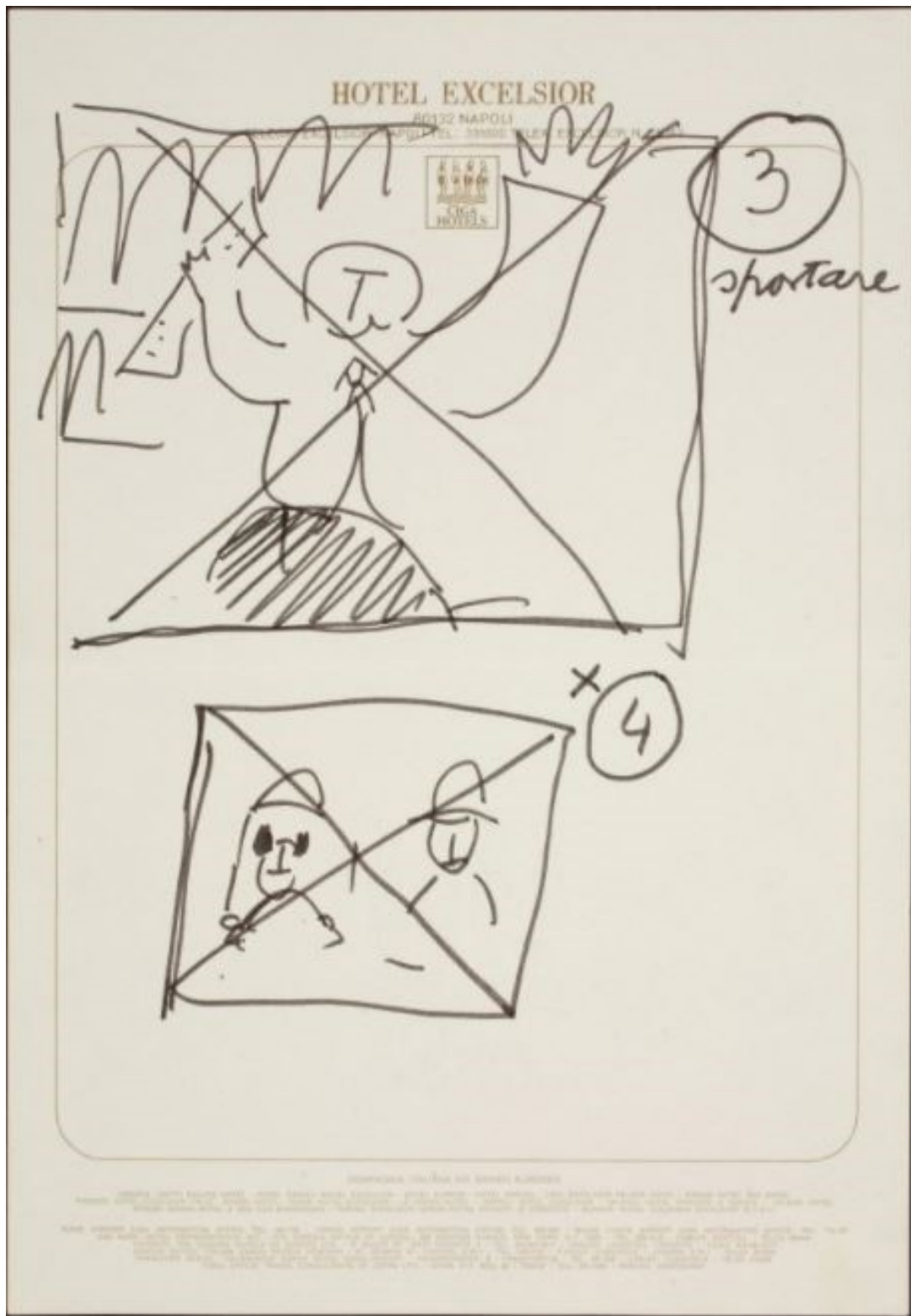


Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

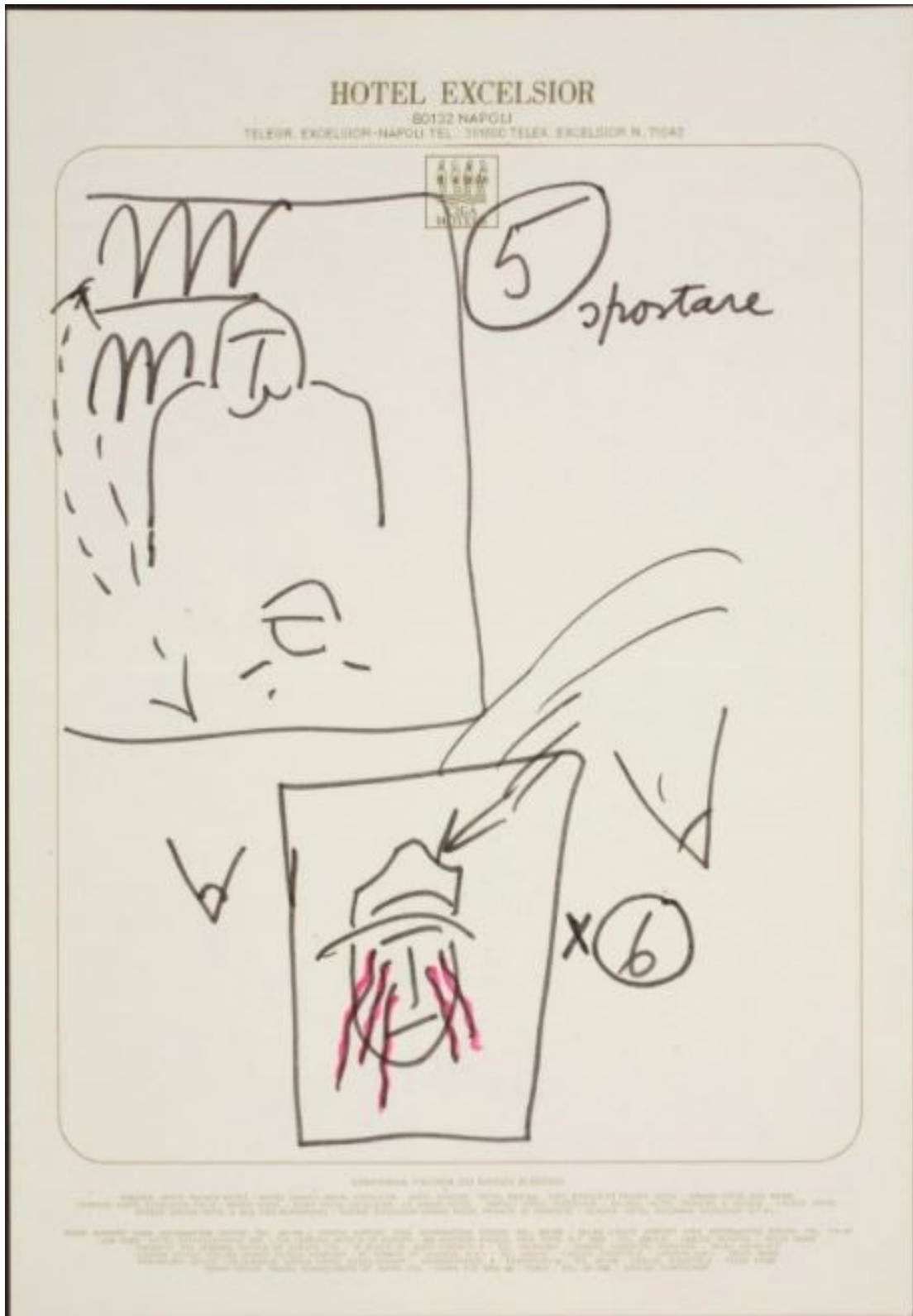
Storyboard della sequenza di Agnano



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



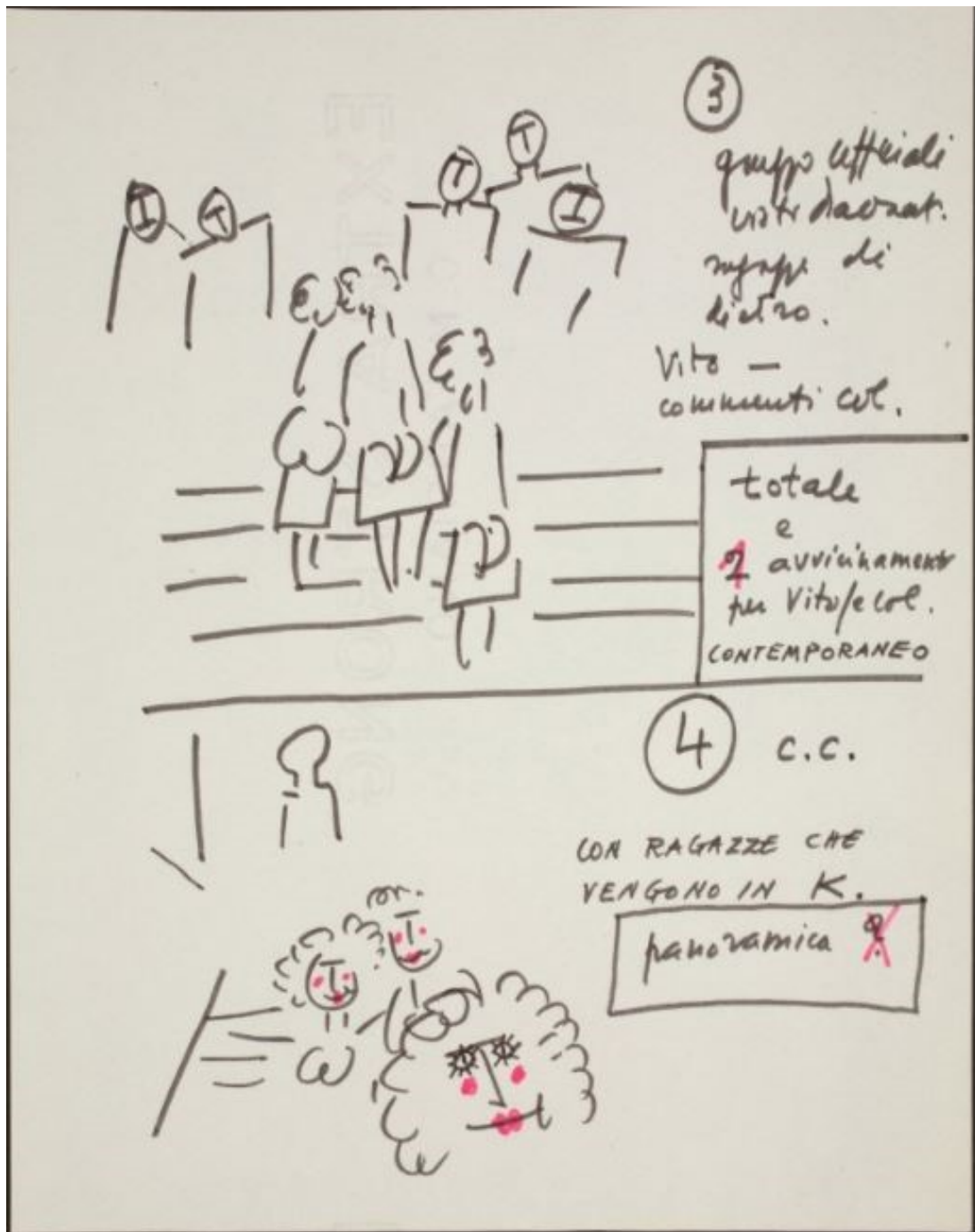
Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Storyboard di Napoli '44

Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



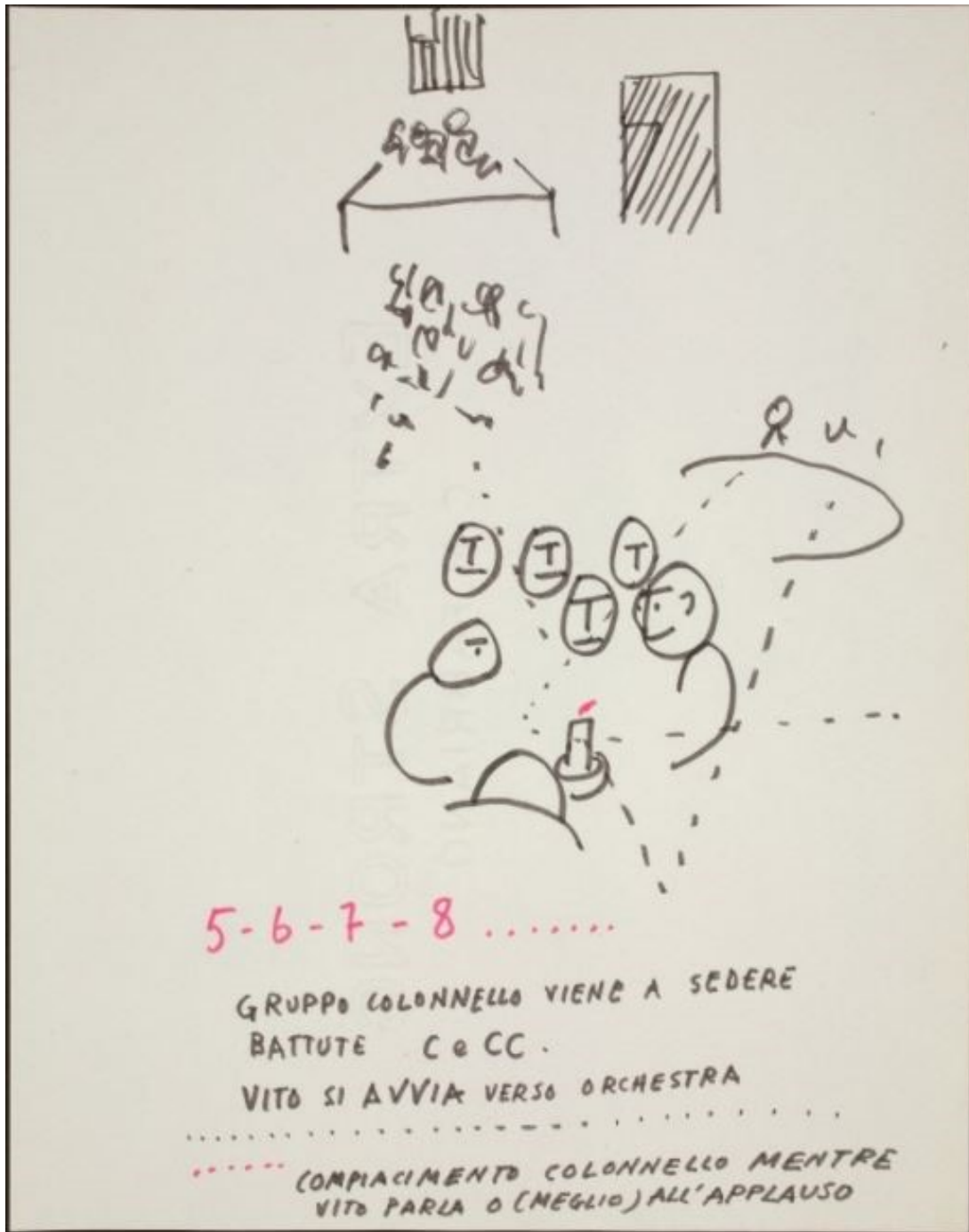
Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

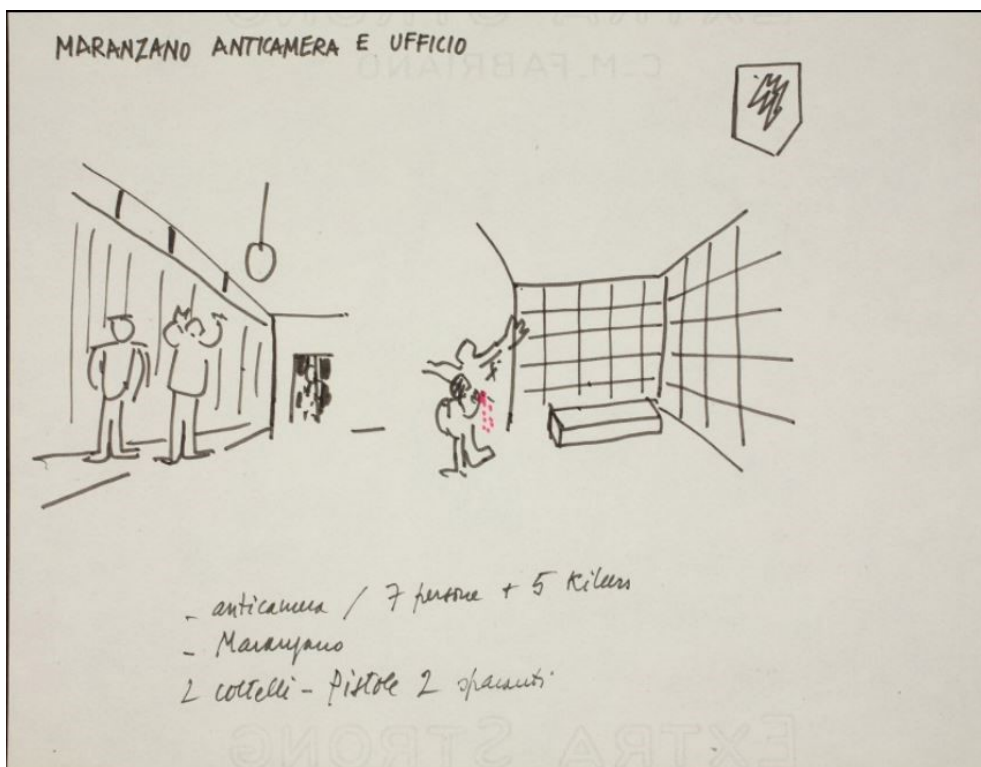
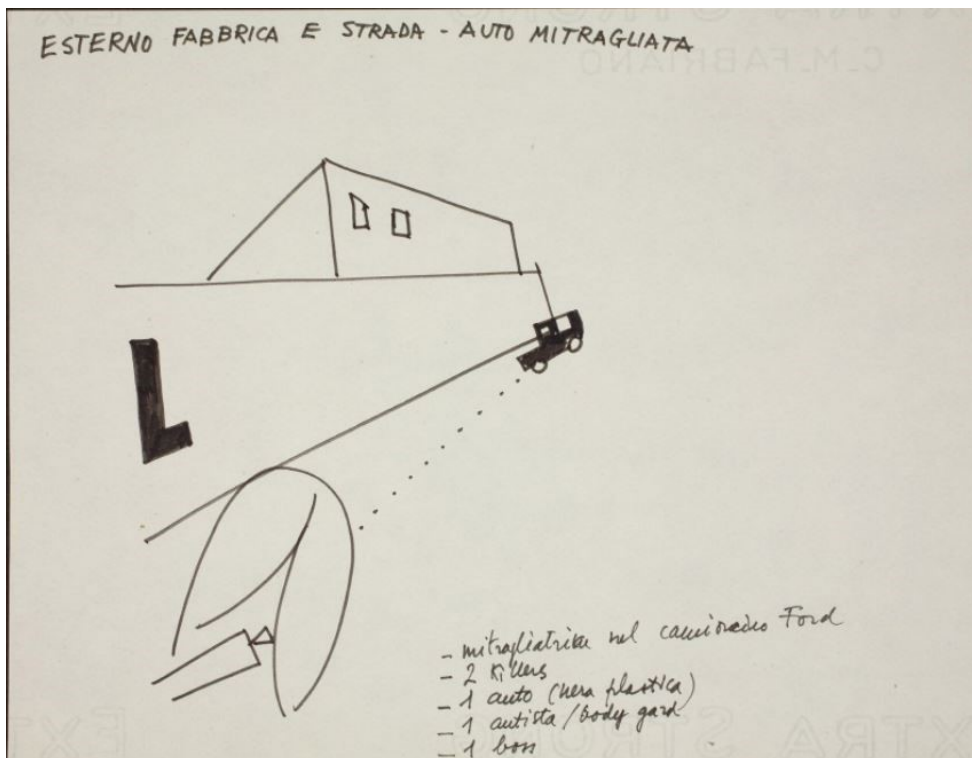


Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

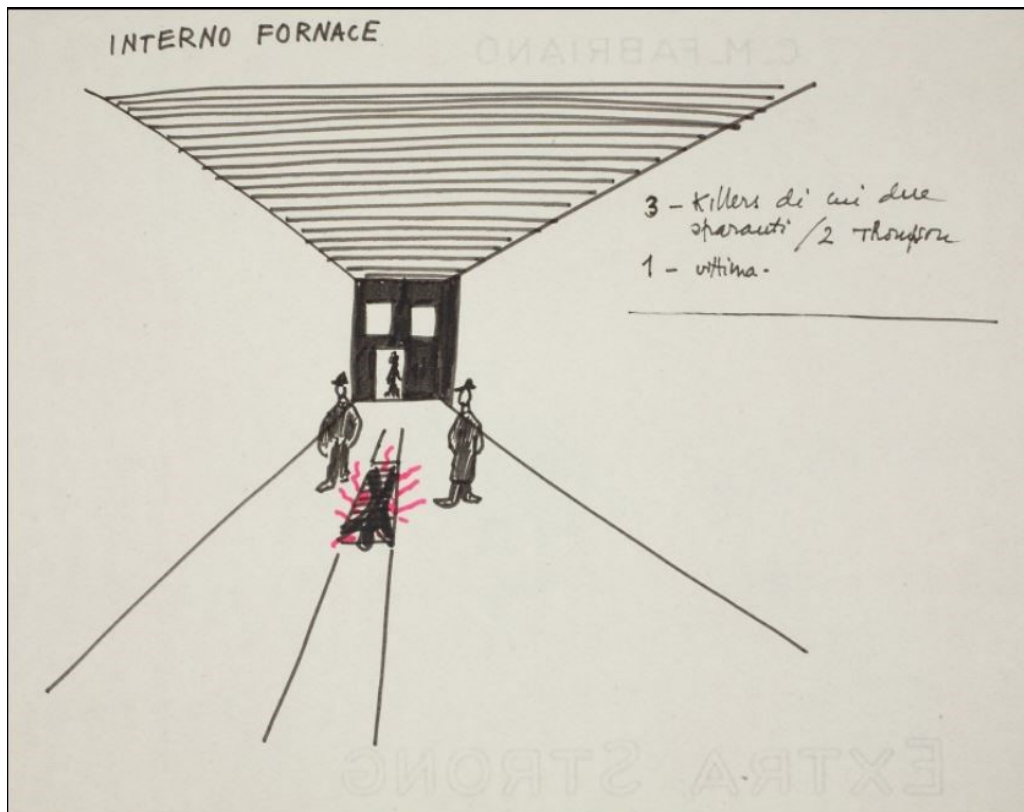
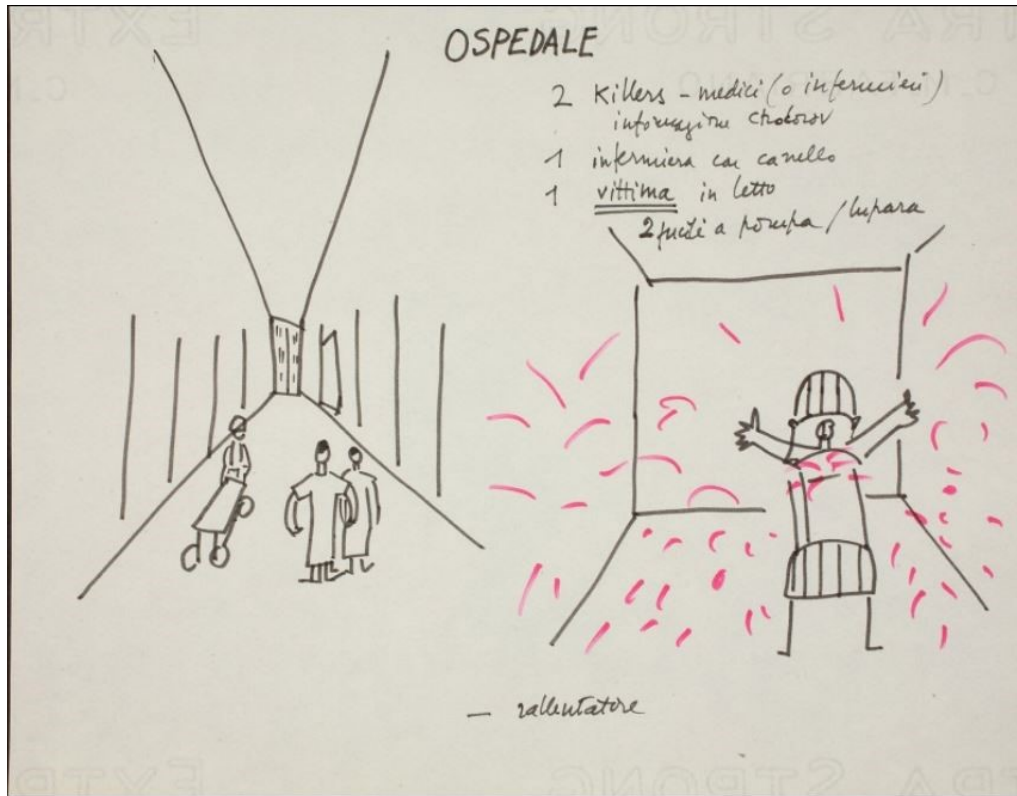


Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Storyboard de "la Notte dei Vespri Siciliani"



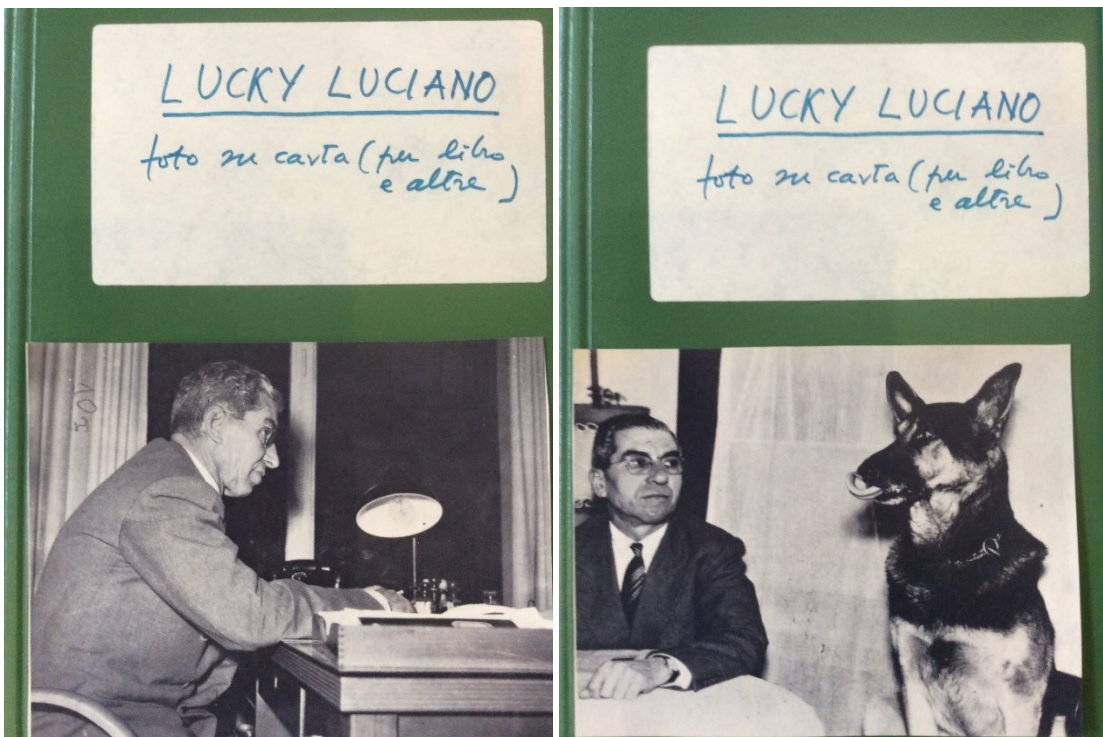
Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Archivio Rosi, «Lucky Luciano. Piani di lavorazione e preventivi», soggetti e sceneggiature 10. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

5. «*Lucky Luciano. Foto su carta (per libro e altre)*», Archivio Rosi, Torino.

L'Archivio Rosi conserva le fotografie di lavorazione che sono state il modello per costruire l'immagine dimessa del criminale invecchiato e mansueto, nella versione interpretata da Volonté. Le stesse immagini fotografiche sono pubblicate nel libro pubblicato da Bompiani che contiene i documenti su cui si è basato il dossier per elaborare la sceneggiatura di Jannuzzi e Rosi, *Lucky Luciano*, edito da Bompiani nel 1973. Infatti la fodera della cartella contiene un'etichetta che reca l'intestazione: "Lucky Luciano. Foto su carta (per libro e altre)". Le immagini si concentrano sugli aspetti più quotidiani della vita da esiliato di Luciano. In una di queste, lo vediamo di profilo seduto alla scrivania del suo studio, in atteggiamento rilassato e tranquillo. In un'altra foto compare in compagnia del suo pastore tedesco, mentre lo osserva compiaciuto. Niente fa pensare al pericoloso criminale che ha terrorizzato l'intera America. La strategia è quella di passare un'immagine di sé totalmente diversa dall'archetipo duro e feroce del gangster americano. Quindi le pose stereotipate vengono evitate, in favore della naturalezza di fronte all'obiettivo del fotografo.



«Lucky Luciano. Foto su carta (per libro e altre)», Archivio Rosi, Torino, *Lucky Luciano*, documenti 12, senza data.

6. *Documentazione articoli giornalistici su Lucky Luciano:*

L'Archivio Rosi raccoglie i documenti fotogiornalistici che sono alla base del dossier fotografico e cronachistico, per la maggior parte proveniente da riviste e giornali italiani e internazionali. Per quanto riguarda Lucky Luciano sono presenti i documenti presenti nelle seguenti cartelle:

- "Documentazione Genovese – Poletti", pp. 412-433.

ROSI0295 - A1250 Documentazione sul boss mafioso Vito Genovese, sul colonnello americano Charles Poletti e su Lucky Luciano, con articoli fotocopiati o estratti dattiloscritti e manoscritti del «New York Times» e del «New York Daily News», 1946 -1963.

- "Documentazione Lucky Luciano", pp. 434-449.

ROSI0298 - A1250 Documenti su Lucky Luciano, la mafia italoamericana e il narcotraffico, tratti da giornali come il «The Sunday Times magazine» e il «Time» e tradotti in italiano (dattiloscritti), e una scaletta storico-cronologica con appunti manoscritti di Rosi, 1972.

- "Raccolta elementi documentazione storica", pp. 450-459.

ROSI0299 - A1250 Appunti, copie di documenti, dattiloscritti, fotocopie di scritti e articoli di giornali americani, frutto di ricerche di Rosi sulla mafia e sulla figura storica di Lucky Luciano, 1972.

NEW YORK TIMES

Portenza Lucky



Work Times
SCHOOL COLLEGES HERE

POLICE SEIZE TWO FOR 1944 KILLING

Longshoreman and Soldier Held for Parking Lot Slaying of Exporter

SOLDIER CONFESSES CRIME

He Implicates Other Man—Long Efforts of 3 Detectives Lead to Arrests

Persistent investigation by three Brooklyn detectives for more than a year into a parking lot mugging homicide resulted yesterday in the arrest of two men, one of them a soldier of a few months and the other a longshoreman. Detectives three times previously, Detectives Benjamin O'Connell, William Henry and Hugh Kelly, of the Poplar Street station had taken into custody Joseph Bartulis, 27 years old, the longshoreman, questioned him but were compelled to release him for lack of evidence. Switching their tactics, the detectives arrested Pvt. Frederick D'Antonio, 29, on a furlough from an Army camp in Virginia, on Thursday night. After lengthy questioning, he confessed and implicated Bartulis. Both were charged with homicide.

BROTHERS INDICTED IN COMPANY THEFTS

Officials of the Horni Signal Manufacturing Concern Are Accused of 'Milking' It

Paul P. Horn, president of the defunct Horni Signal Manufacturing Company at 421 West Fifty-fourth Street, which did more than \$17,000,000 in war work for the Government up to the cancellation of its contracts in 1945, and his brother, Joseph T. Horn, described as a "nebulous figure" in the company's Newark plant, were held in \$7,500 bail each yesterday in General Sessions in what District Attorney Frank S. Hogan charged was the "milking" of the concern that may reach hundreds of thousands of dollars. The bail was furnished promptly by a bonding concern after the brothers had entered not-guilty pleas before Judge Jonah J. Goldstein.

Accused of \$15,700 Thefts

The brothers were accused in six counts in an indictment, handed up Thursday by the grand jury, of thefts of \$15,700 from the concern, which, it was alleged, never paid a dividend since it was incorporated in 1924. Mr. Hogan said the grand jury's investigation of the concern's financial management was "merely in its first stages." Assistant District Attorney Francis C. Lefler and Joseph A. Gaspar, an accountant in Mr. Hogan's office, conducted the investigation that led to the indictments. Mr. Hogan's interest in the Horni corporation's affairs was aroused last month when a \$500 fine was imposed in the Municipal Term Magistrate's Court on the defunct corporation for its failure to pay some of its employees \$73,000 in wages for the first two weeks of last June. Magistrate William W. Hopkin imposed the nominal fine after it had been explained in court that wages had been paid by a Federal receiver from bills receivable, from which the fine also was paid.

But, at this proceeding, Andrew B. Crummy, a Newark lawyer, who had been appointed receiver for the corporation in the Newark Federal Court, said that he had

Venerable Police Planes Are Restored to Service

In the interests of "speed, efficiency and economy" the Police Department's two venerable aircraft were ordered yesterday to transport service. The directive hardly had been off the teletype when Lieut. Raymond Maguire of the State and Lt. Squad dispatcher two of his men aloft to Philadelphia to testify in a hijacking case. Flashed by Patrolman Gustave Crawford and with Patrolman John P. Heilbrand as co-pilot, the single-motor, five-passenger Stinson cabin plane took off from its base at LaGuardia Field at 11 A. M. and returned without incident in the late afternoon. The plane and the department's other craft, a seaplane, have been relatively inactive during the war years. The planes, circa 1938, are radio equipped and have a cruising range of 400 miles. According to Police Commissioner Arthur W. Wallander, their use also will be a "convenience" in view of the difficulty of obtaining railroad accommodations.

DEPORTATION SET FOR LUCIANO TODAY

Vice Overlord to Depart for Italy, Freed for His Aid to Our Army in War

CLARK AT ELLIS ISLAND

Woman Bids Him to Help Her Husband, Prisoner There as Nazi Saboteur

By MEYER BERGER
Attorney General Thomas C. Clark disclosed on an inspection tour of Ellis Island yesterday that Charles (Lucky Luciano) Luciano, sent to prison here in 1936 as a master pandarer, will board ship at noon today for deportation to his native Italy. Luciano was under sentence of, from thirty to fifty years, but was pardoned by Governor Dewey, ostensibly for help he gave the Office of Strategic Services before the Army's Italy invasion.

BRONX LAWYERS WED

Were Opposing Counsel Two Months Ago in Negligence Suit

Two months ago they fought bitterly as opposing counsel in a negligence suit in Bronx Supreme Court. Yesterday they made up for it by getting married by Judge Harry Stackel in his chambers in Bronx County Court. The negligence case ended in a jury disagreement. Immediately after the ceremony the couple left for Lake Placid.

The bride was Fay Weintraub, daughter of Mr. and Mrs. Morris Weintraub of 701 West 175th Street, and Alexander Sterenbuch of 1812 Crotona Parkway, the Bronx, was the bridegroom. Mrs. Sterenbuch was graduated from St. John's Law School in 1933 and her husband from New York University Law School in 1931.

Mrs. Sterenbuch is a member of the Federal Bar Associations of New York, New Jersey and Connecticut and secretary of the Committee on Immigration and Naturalization. She was the first woman to argue before the Department of Justice Board of Immigration Appeals. Mr. Sterenbuch is a member of the Bronx Bar Association and former Liberal party candidate for the State Assembly.

DROWNS IN FISH POOL

3-Year-Old Boy Breaks Through Ice on North Brother Island

Despite the efforts of a police emergency squad, a physician and two Department of Correction employees to save his life, 3-year-old James Hynes was drowned yesterday in the fish pool near his home on North Brother Island in the East River adjoining Rikers Island. The youngster, one of seven children of Thomas Hynes, a Department of Correction employe who acts as a care-taker on the island, apparently wandered off late yesterday afternoon, climbed a two-foot stone wall surrounding the pool and fell through the ice. Two keepers from the prison and a physician from the hospital on Rikers Island ferried over to North Brother to rescue the child. The keepers broke through the ice and reached the boy, but members of Police Emergency Squad No. 7, from Morrisania Precinct, the Bronx, were unable to revive him.

\$2,000 TAKEN IN HOLD-UP

Trio Lock Bar Owner in Room

It is understood that Luciano provided Army intelligence officers with the names of Sicilian and Neapolitan Camorra members, and a list of Italians sent back to their native country after criminal conviction in the United States; that many of these men helped defeat the enemy in Italy.

Ellis Island officials told newspapermen who made the trip with the Attorney General that Luciano was brought to Ellis Island on Feb. 2 but that he had been removed.

Costello Is a Visitor

The Ellis Island officials admitted that Frank Costello, the gambler and slot-machine nabob, visited Luciano at Ellis Island shortly after his arrival, in company with Moses Polakoff, one of Luciano's lawyers. Lloyd H. Jensen, chief of the detention and parole division on Ellis Island for the Department of Justice, said that Luciano had no special privileges on the island, that his talk with Costello was within a guard's hearing.

"He was locked in and guarded," Mr. Jensen said. "Costello brought him his baggage and other personal items. His room was as plain as all the others in his wing, contained just a chair, a bed, a toilet. Costello came on one ferry and left on the next."

The Attorney General experienced a quiet but dramatic encounter on the ferry's upper deck as his party crossed the bay from the Battery to the island.

A tense, kerchiefed woman in hurried sentences asked his help in behalf of her husband. She identified herself as Mrs. Wilma Bauer, an Indiana girl, wife of former American S/Sgt. Frederick Bauer, detained on Ellis Island as a Nazi saboteur.

Mrs. Bauer insisted that her husband was the victim of unfair handling at the hands of the American Government. She denied the charge that he had come to the United States from Germany to sabotage the war effort here.

"He didn't do any harm, did he?" she pleaded. "He got away from the Nazis. That proves he didn't want to help them. He helped a whole boatload of Jews to get to South America. Does that sound Nazi?"

Mr. Clark assured Mrs. Bauer in his soft Texan drawl that her husband will have a fair hearing. He told her she could come to him, if she wished, with any evidence she might accumulate in her husband's behalf.

«The New York Times, 9 febbraio 1946.

DAILY NEWS
Portenza Lucky

giorno partecipa presto
~~scrittore~~
sabato 9 feb. 1946

Strike Ended Arbitration Pact

John Donnelly and Martin Halling
The strike of 7,000 Western Union employees
afternoon when they accepted an arbitra-
tion pact voted to return to work at 12:01 tomor-

...city is facing a "great
...ment and increasing peril" to life
...and health as a consequence of the
...strike.

Backing for Rationing.
To cope with this situation, the
board voted yesterday the right to
use any building he needs as a
hospital or to take fuel away from
nonessential buildings. It further
placed the full legal authority of
the health code behind fuel oil
rationing instituted yesterday.

The rationing plan went into
effect at noon, but a last-minute
change in orders exempted home-
owners using light fuel oil from
applying for certificates or sub-

Office of Defense Transportation
to put strikebreakers on civilian
tugboats now tied up at the piers.
The use of strikebreakers had been
urged by Mayor O'Dwyer Friday
night in a plea to the Federal Gov-
ernment "to man immediately, re-
gardless of consequences," all tug-
boats in the harbor.

Turner had nothing to say di-
rectly on the order. But a spokes-
man pointed out that the tugboat
seizure was an emergency measure
and the ODT would handle only
emergency service. So far, the

(Continued on page 42, col. 1)

Luciano Hoods Give Press the Bounce

By Joseph Kiernan and Art Smith

Charles (Lucky) Luciano, pardoned kingpin pimp and
ex-ruler of the Brooklyn waterfront, yesterday sat in his
stateroom aboard the vessel on which he will be deported
today to his native Italy, and told the United States Govern-
ment to go soak its head.

And as he was doing so, some 30-
odd black-browed stevedores, led by
a pair of Albert Anastasia's dock-
walloper lieutenants, lined up



Charles Luciano

on the pier be-
low and, by
threat of violence, kept re-
porters and camera
men from
attending a
press conference
with Luciano to
which they had
been formally
invited by the
U. S. Bureau of
Immigration.

Not since the incredible but well-
remembered days of prohibition had
newsmen witnessed so flagrant a
demonstration of under-world con-
tempt for constituted authority. A
thin, hatchet-faced character sim-
ply told an immigration official that
he wasn't going to take any news-
paper men whatever to see Luciano

and it didn't make any difference
whom he represented.

He Can't Be Bothered.
Then, sneering into the face of
the official whose credentials he
just had inspected, the half-pint
turned to his cohorts and told them
to throw the Government's guests
off the pier.

As for Luciano himself, he re-
ceived the official, Harry Ratzke,
the Immigration's Bureau's assist-
ant superintendent of security, in
his stateroom but flatly refused to
keep his date with the press.

"Tell 'em I don't want to see
'em," he commanded. "I've had
enough of those guys. I don't care
to be bothered."

It was learned that the action of
the stevedores may not have been
entirely impromptu. As a matter
of fact, the chronological story
went like this:

At 2:30 P. M. Friday, Lucky
drove up to the entrance of Pier 7,
Bush Terminal, at the foot of 41st

St., Brooklyn, accompanied by two
guards from the Immigration
Service, and went aboard the Lib-
erty ship Laura Keane, which was
loading a cargo of flour consigned
to Genoa, Italy.

The white slaver went immedi-
ately to his stateroom in the after
section of the boat and remained
there until 4 P. M., when a re-
markable incident occurred.

As The Lucky emerged on deck,
all work stopped on the pier and
150 stevedores, with a sprinkling
of sailors, surged aboard the ves-
sel, crowded around the one-time
czar of the waterfront, pumped
his hand, slapped his back, sang
out words of good cheer.

"Keep the old chin up, boss,"
one guy said. "You'll be back in
the driver's seat soon!"

From nowhere appeared hamp-
ers of sandwiches. Bottles materi-
alized and were passed from
hand to hand. Wine and whisky
and food vanished. For an hour
and a half, the party went on.
Then the decks were cleared and
Lucky went back to his stateroom
— and guards. Presumably he
slept there.

Later, Frank Watkins, district

(Continued on page 47, col. 2)

news - P. 3-4

«New York Daily News», 9 febbraio 1946, p. 3.



«New York Daily News», 9 febbraio 1946, p.4.

HITS Antisemitism

Late this week the Pope suffered a slight cold, with hoarseness and some fever. Today he is still limiting his audiences.

Brother Frederico examines cloak and surplice which will be worn by the Pope. At left is the Pope's mitre. White surplice (center) will be worn over a white cassock.

This is the neck the Pope will wear.

help in setting underground in the Italian population.

Luciano was his aid at first to this newspaper note from Genoa.

From then told Luciano he could—and we probably to him it Costello."

U. S. K
Hong K
Admiral C
ing for Pr
the Distri
today to
command
British P

time, departure of the Laura Keene, set for noon yesterday, was delayed. She'll pull out between 8 and 9 A. M. today, it was learned.

Then the convicted white slaver, pardoned by Gov. Dewey in recognition for his help in establishing an Italian underground during the war days, will leave for Genoa. It has been said he doesn't plan to stay there long, but will try to enter Mexico as soon as possible.

Late yesterday, The News learned why Frank Costello, gambler and slot-machine king, had been allowed to visit Luciano on Ellis Island the day reporter Dwyer was denied the same privilege.

Costello Key Man.
Costello, an official source revealed, was the intermediary between the War Department and Lucky when the Office of Strategic Services and Army Intelligence wanted the imprisoned gangster's

guy said yes, he could go aboard, but "none of them goddam reporters." Ratzke walked to the gangway and disappeared. Just then a limousine pulled up. A swarthy, hammered-down party with a Mussolini chin swaggered over to confront the newsmen.

"I'm Jimmy the Bull!" he roared when he had attention. "I run Pier 5. Why the hell don't youse guys smarten up an' go home? I'm givin' you good advice, see?"

He re-entered the car and was whirled away. Who was that? the reporters wondered. Nobody knew. Just Jimmy the Bull—quite a guy, the stevedores implied.

The King Speaks.
Ratzke reappeared but his announcement was anti-climactic. He had seen The Lucky, he said, and The Lucky had said the hell with the press conference. The White Slave King had spoken.

"I want you fellows to know it was not the Bureau of Immigration that kept you off the boat," Ratzke pleaded. He needn't have mentioned it. Who runs the Brooklyn waterfront was quite apparent.

So ended the second attempt to interview the Lucky lad. The first, a week ago, had been frustrated by a considerate immigration guard at the Ellis Island ferry terminal at the Battery, who had News reporter Robert Dwyer booted out of the ferry terminal because he didn't think Luciano should be pestered.

Since stevedores cannot give shipboard parties for mobsters, keep Government guests off the pier and load flour all at the same

er voiced these a two-hour audi- y Crum, Ameri- Sir Frederick member of a Pal- mittee, in his is a curse Faulhaber was "A Germany hinkable. We rmany. Jews to live in Ger- been born in ight to live wise have a here."

Wife Tryst
age 2)
r. The car Caney. eared to be r. Gamble rains, "pos- found on he suspect and Mrs. each other out of the y whether stand- ville with ractively te, small described red kid." ld over- he man e with ow how Gamble

over Edgar I, has ef of as dis-

Luciano Hoods Bounce the Press

(Continued from page 3)

director of the Bureau of Investigation, notified all newspaper city desks and newsreel assignment editors that his department had arranged an interview with Luciano aboard the Laura Keene for 10 A. M.

At that hour, a score of reporters and photographers arrived at the pier entrance and started through the gate. The half-pint character stepped up, skinny fists on hips.

"Nobody goes on th' pier," he said as though reciting a memorized speech. "Nobody goes on th' pier because somebody might get hoited. We gotta watch out for law suits. Somebody might trip over some- thin."

The reporters attempted to brush by, saying they'd take a chance on accidents. "Nobody goes on th' pier, anyways!" yelled the runt.

Down the dock the stevedores quit loading flour and were standing by. The reporters telephoned the Bureau of Immigration to see what was up. Watkins sent Ratzke over.

The assistant superintendent of security joined the reporters outside the gate.

"Who says you can't go in?" he demanded. "Get your press cards out, boys, and follow me!"

Again, the delegation started through the gate. Ratzke got about 10 feet down the pier. The squirt stepped up.

He Grows Truculent.
"And," he inquired, "just where d'ya t'ink you're goin', chum?"

"I'm taking these boys to see Luciano," Ratzke said. "I am from the Bureau of Immigration."

"I don't give a damn where you're from," replied The Hatchet. "You got no right to take nobody on this pier."

Ratzke started to argue—just started. The runt lost his remarkable patience. Turning to an underling, he ordered:

"Get the gang!" The fellow scurried down the pier, passing the word as he went. Stevedores quit work again. At least 30 of them, some having forgotten to lay down their ugly-looking baling hooks, moved down to the gate.

Ratzke took a look at the baling hooks and quit arguing. Camera-men stopped fumbling at the latches of their equipment bags. The little guy stepped back.

"Okay, gang," he sang out, "T'row 'em off an' keep 'em off!"

The delegation departed through the gate to the street. Ratzke said: "Can I go aboard?" The little

Wants Fewer Jap Babies

Tokyo, Feb. 9 (AP).—Gen. MacArthur's public health and welfare director was quoted by a Tokyo newspaper today as urging birth control as one means of solving this vanquished nation's food predicament.

The fewer babies program was recommended at a Jap press conference by Col. C. F. Sams, chief of the public health and welfare section. The paper said Sams also advocated overseas emigration of the country's surplus population and a highly industrialized production organization to support adequate food imports through exports of manufactured goods.

Flags Fail to Save Cops, Vets Bust

Lancaster, Pa., Feb. 9 (AP).—Flaggers clashed with police today as veteran soldiers again broke through and buses. One picket was arrested.

Club-wielding police guards hustled volunteers through picket lines in Conestoga Transportation Co. car barns at 8:30 A. M. and a half hour later five trolleys and seven buses clanged through the main gate.

Striking members of Local 1241, Amalgamated Association of Street Electric Railways and Motor Coach Employees, AFL, attempted to break through the police lines to reach the vehicles. Several pickets were knocked down but police Lieut. Carl Wenninger said no one was injured.

The union is asking, among other things, a 20% pay raise. The strike was called at 4 A.M. Wednesday but was partly broken Thursday when nine former soldiers in uniform led a dozen men past the picket lines and started operation of five trolleys.

Transit Strike Due Monday in Philly

Philadelphia, Feb. 9 (AP).—A strike set for 12:01 A. M. Monday on the subway, bus and troll

... along the sidewalks, other agents
down Gold Street in unmarked cars.
One group waited in a window...

MOB SCENE — CAST

This is the list of gangland shootings, dating back to 1931 in New York City, on which local officials have gotten more details from the teds who talked to squeezer Joseph Valachi:

MICHAEL DeBENEDETTO, 31, killed by four shots on the steps of his tenement home at 341 E. 107th St. 4 A.M. Feb. 18, 1937. He had 10 arrests for labor racketeering, bribery, robbery, kidnaping, extortion and vagrancy, and six convictions.

SALVATORE MARANZANO, shot and stabbed to death 3 P.M. Sept. 11, 1931, in his office at 230 Park Ave. Maranzano was allegedly involved in an international chain-smuggling ring and was believed to be the ringleader.

DOMINICK PETRILLI, 53, close associate of Lucky Luciano, suspected of three suspected executions as he tipped brains in a bar at 624 E. 183d St., Bronx, Dec. 10, 1933. Once deported to Italy, he had slipped back into this country, disguised as the Gas.

JOSEPH MASSERIA, shot to death Brooklyn, April 20, 1931. Alias Joe the Boss, he lived at 63 Second Ave., Manhattan, and was buried in a \$15,000 coffin.

FRANK SCALISE, 53, another Luciano

pal, killed June 17, 1937, on the doorstep of a grocery store in the Bronx. (Some association with racket figures, Scalice, who lived at 211 Kith St., City Island, Bronx, had an undistinguished police record. He was paroled on 1929 burglary rap and won dismissal of Bronx charges three years later.)

EUGENE GIANNINI, 42, also a Luciano buddy and versatile East Harlem hood, one of 10 leading dope dealers in the nation and suspected cop killer, was killed Sept. 20, 1932, near Second Ave. off 111th St., and dumped in front of 227 E. 107th St., between two garbage cans. He did two federal stints for narcotics.

ARMOLD SCHUSTER, 24, sprung down March 7, 1932, after fingering bank robber Willie Sutton, shot in alley on his way home to 914 43rd St. Schuster was a Brooklyn clothing salesman.

Also mentioned in the report were James Louis Arica Posano, Frank Costello, a fellow named Sirocco (last name unknown) and two rackets, that Valachi did not know to any name.

... were shot to death Nov. 5, 1930, as they left Ferrigno's apartment at 760 Pelham Parkway, Bronx. New York police records say the fatal shots were fired from the ground floor apartment through curtains by "unknown persons." Valachi today swears he was told the assassins were Doyle, Buster and Nick Capuzzo.

Told Cop There Was Some Shooting 'Down the Block'

New York Detective Ralph Salerno, an expert on syndicate crime, supplemented Valachi's testimony about the killings with police records. They listed the Ferrigno case as still "active" in the departmental files. There is

... carried a violin case." "What was in the case?" asked Chairman John McClellan (D-Ark.). "A machine gun," Valachi patiently replied.

Valachi said Bestor was killed later on when he got into a fatal argument in a crap game. "It was peacetime when he was killed," Valachi amended sadly.

Needed New Line; His Kind Of Burglary Obsolete

Valachi related that he was lured into Costa Nostra when his kind of burglary became obsolete. He first heard about hired killers, he said, when he was 21 (in 1925)

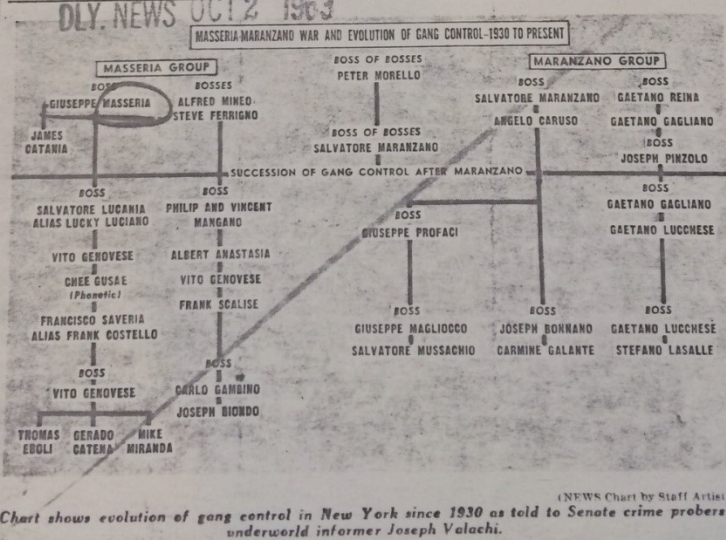
... hopey to be careful when you get out." Valachi said he sent a message to Terranova trying to find out if he was in danger, through Frank (Cheen) Livorsi, when he got back to his bailiwick on 107th St.

The answer was that "time heals everything" and that Valachi would be okay if he "minded his own business."

"Did you feel better?" asked McClellan.

"Naturally," Valachi shot back at the chairman.

Valachi said he then "made up a new mob" to pursue his old trade of burglary. The old Italian gang was now "mobbed up with Terranova," he explained.



«New York Daily News», 2 ottobre 1963.

Genovese Tops Costello As Racket King, Says Dewey

Swarthy, bull-necked Vito Genovese, who once stood by Mussolini's side on an Italian balcony, has supplanted slot-machine king Frank Costello as the dictator of the New York underworld, Gov. Dewey told the Mirror yesterday.

Dewey, talking of his support of the Committee of Five Million inquiry into the O'Dwyer administration, branched off into discussing city politics and, inevitably, Costello. He indicated that the \$100-a-plate banquet host, long generally acknowledged the leader of the city's secret syndicate has had to take a back seat to Genovese.

In addition, said Dewey, Genovese is heading the gang trying to take over politics here. Genovese, whose connections in Italy were such that he succeeded in getting on the staff of former Lt. Gov. Poletti as a military government interpreter, and who enjoyed the blessings of Benito and other high-ranking Fascists, has been pointedly busy in waterfront activities.

**Vito Genovese
'Dictator'**

At Costello Dinner

Genovese was one of those who attended the much-publicized charity dinner which Costello threw for New York jurists, political leaders and unsavory characters at the Copacabana, Jan. 24.

The racketeer rubbed elbows with the judicial elite, though a murder indictment against him was dismissed only a year or so ago when the witnesses to the killing either died under mysterious circumstances or suddenly developed singular cases of silence.

Formerly boss of the lower Manhattan area, Genovese surrendered to the Brooklyn District Attorney's office in June, 1945, on a murder indictment in connection with the death of Ferdinand (The Shadow) Boccia.

Boccia was shot in a gambling club at 533 Metropolitan Ave., Brooklyn, Sept. 20, 1934. In the same club, months previously, he had steered a victim into a crooked card game in which the sucker lost \$116,000.

Boccia was killed after he complained repeatedly that he didn't get his full share of the money taken from the "mark."

One of the witnesses against

Continued on Page 6

Jane Todd Heads State GOP



Jane Todd as she handed gavel to Glen R. Bedenkapp (Internals)

Jane H. Todd, vice-chairman of the Republican State Committee since 1937, yesterday was named acting chairman replacing Glen R. Bedenkapp, who resigned to become a member of the Public Service Commission. She is the first woman to hold the position.

The announcement was made by Gov. Dewey at a luncheon yesterday of the New York State Federation of Republican Women's Clubs at the Hotel Roosevelt.

Bedenkapp is expected to be named to the \$16,500 post Monday. He will fill the vacancy on the five-member commission created by the retirement of Neal Brewster, Syracuse Democrat. Miss Todd, a member of the Assembly from 1935 to 1944, is a deputy commissioner of commerce of the State.

Genovese Tops Costello As Racket King, Dewey Says

Continued from Page 2

Genovese, terror-stricken Peter La Tempa, died of poison in a Brooklyn prison cell. La Tempa swallowed enough barbiturates to kill a dozen men rather than testify.

Other witnesses, including Ernest (The Hawk) Rupolo, went reluctantly.

In the interim, Genovese fled to Italy to claim sanctuary with Mussolini. When finally found, he had wormed his way into the AMG post. He was brought back to face the 11-year-old murder charge.

Costello has been reported tired of "being hated and hunted." His Copacabana party he held forth as a gesture for charity—with the Salvation Army as the beneficiary.

The younger, more aggressive Genovese (he's about 48) is of a different school. While Costello operated smoothly and quietly, Genovese follows more traditional lines.

It was apparent that Gov. Dewey didn't pick Genovese's name out of a hat. Dewey was the racket-busting District Attorney at the time Genovese and five other men were accused of rubbing out Boccia. The activities of the wily Genovese were well-known in the District Attorney's office, including his association with Lucky Luciano—an association which helped him into the good graces of Mussolini and resulted in his becoming one of Italy's leading bankers until his arrest by the Army.

Genovese has a police record dating back to 1917. He "settled down" recently on a luxurious \$40,000 estate overlooking the yacht harbor of Atlantic Highlands, a little place he purchased after his most recent acquittal of the Boccia killing.

The estate boasts an English butler and the best in wines, food and furniture that money can buy. In addition, Vito is believed still to be maintaining his expensive city quarters at 29 Washington Sq. West.

His record reads like an ambitious gangster's diary. In 1917, as Avito Genovese, he was sentenced to 60 days for illegal possession of a revolver. In 1918, he was discharged on a felonious assault charge. In 1924, as Avito Genovese again, discharged after being picked up for having a revolver. A month later, in May, 1924, picked up for homicide with an auto. Charge dismissed.

January, 1925, saw Vito picked up as a disorderly person. Discharged. Again, in July of the same year, he was picked up for burglary. Discharged once again. In October of the same year, Vito was arrested on a

homicide charge. Again he was discharged. In January, 1927, he was picked up for violation of the Sullivan Law and was fined \$250 with 30 days in jail.

January, 1931, saw Vito continue his merry way. He was picked up in Jersey City for carrying a concealed weapon. The charge was squashed. In December, 1934, he was arrested in the Boccia killing. Acquitted.

Mansion Blasted In 'Revenge' Plot

BEVERLY HILLS, Cal. (UP)—A crazed boile set off a bomb in the nightclub owner H. D. today and was captured made the rounds of a other homes with a t dynamite.

William Joseph W police he was tryi with persons resp failure to win p ensation for a suffered in 19

Hover's br Daniel Wello in the mans the bomb dynamite as she handed gavel still live

The f. Todd, vice-chairman of able 7, yesterday was named at was pp, who resigned to become Vision. She is the first wom The announcement was made erday of the New York State F as at the Hotel Roosevelt.

Bedenkapp is expected to be n will fill the vacancy on the five retirement of Neal Brewster, member of the Assembly from 1 er of commerce of the State.

Bo... plaine... tory that he didn't get his full share of the money taken from the "mark." One of the witnesses against

Continued on Page 6

NEW YORK

«New York Daily News», senza data, p. 6.

MATERIALE PER POLETTI

Poletti Bullies People of Naples Into Rising From Their Rubble

2-Month Miracle Achieved in Face of Apathy and
Army Red Tape; City, Reeking When He Found
It, Becomes Relatively Clean and Livable

By Homer Bigart

By Wireless to the Herald Tribune Copyright, 1944, New York Tribune Inc.

NAPLES, April 30 (Delayed).—In two months Lieutenant Colonel Charles Poletti, former Lieutenant Governor of New York, has transformed Naples from a wilderness of rock and rubble to a town that is at least livable, and probably cleaner than some cities in the United States. It is still far from perfect, but even Poletti's critics admit he has achieved a miracle in the face of native apathy and military red tape.

As commissioner of Region Three, embracing the provinces of Naples, Salerno, Benevento and Avellino, Poletti is responsible for the feeding, policing and general rehabilitation of four and a half million Italians. Often criticized as a loud, uncouth extrovert, Poletti has chided and bullied the population out of its bemused attitude of defeatism and despair.

When Poletti breezed into Naples from Palermo, where he had been A. M. G. governor for Sicily, he found streets still stacked with debris and reeking of many months' accumulation of garbage. The black market flourished, due partly to the haphazard distribution of rations and partly to the tired cynicism of high officials.

Poletti's first move was to clean up his own headquarters, the bomb-damaged Governor's building with dark, dingy rooms and a courtyard knee-deep in litter. He gave an Italian labor crew three weeks to get the job done, and when at the end of two weeks practically nothing had been accomplished, he put them on twenty-four-hour shifts for two consecutive days. The interior was reconstructed, walls were plastered

(Continued on page 2, column 4)

MATERIALE PER VITO GEN

Killer Suspect Held in Italy in Brooklyn Case

Vito Genovese Is Reported
Found on Poletti's Staff
After Prisoners Give Tips

Vito Genovese, forty-three years old, former of Brooklyn, was detained in Italy yesterday for questioning in a 1934 Brooklyn murder.

The suspect was reported to have been found serving as an interpreter on the staff of Colonel Charles Poletti, former Lieutenant Governor and interim Governor of New York, now regional commissioner of the Allied military government in Rome. He was held on a bench warrant issued last August by Judge Samuel S. Leibowitz in Kings County Court.

Although the circumstances leading to Genovese's apprehension were not made public, Thomas Cradock Hughes, Acting District Attorney of Kings County, said: "Yes, Genovese is in custody in Italy. How or when he will be brought to this country I cannot say. That is for the Army to decide."

The report said the suspect held some official post in Italy before the occupation. He is believed to have fled to his mother country around 1937, when Thomas E. Dewey, then special racketeer prosecutor, named him as one of six unsavory associates of Albert Marinelli, Clerk of New York County, who later was forced out of office. At that time Genovese's record showed ten arrests for a variety of crimes including homicide.

Recent disclosures by three inmates of Sing Sing and a man awaiting sentence for an unsuccessful attempt to murder, have identified Genovese and five other fugitives as officers of the Unione Siciliana, a secret organization reputedly given to mulcting and extortion in the old Sicilian pattern.

The six are wanted for questioning in four unsolved murder cases. The case in which the warrants were issued was the killing of Ferdinand Boccia, called The Shadow, on Sept. 19, 1934. Boccia was shot to death in the Circolo Cristofolo, a club at 533 Metropolitan Avenue, Brooklyn, assertedly during a quarrel over division of \$150,000 swindled from a man who was steered to the gang by Boccia.

The break in the case came after nearly a decade when Ernest Rupolo, called The Hawk, a gunman facing a sentence of forty to eighty years for first degree assault, his second offense, decided to talk. Rupolo got out of Sing Sing in January, 1943, after serving nine years for shooting but not killing Willie Gallo, Boccia's bodyguard, two hours after Boccia was killed.

«New York Daily News», 25 maggio 1944.

Duce's Stooge Seized In Italy as Killer Here

Vito Genovese, alleged boss of lower Manhattan's underworld during the prohibition era, has been arrested at the request of Brooklyn authorities in Italy, where he was reported serving as a civilian interpreter for the Allied Military Government under Lt. Col. Charles Pickett, it was learned today.

Thomas Cradock Hughes, acting district attorney in Kings County, who has described Genovese as one of the "rats of the city," said that the 47-year-old gangland figure had been taken into custody by army officials and would be

brought back to this country to face an indictment charging him with first degree murder.

How or when he will be brought back I cannot say," Mr. Hughes said. "That is a matter for the Army authorities."

Mr. Hughes declined further comment, but it was learned that Genovese, a former member of the gang of Charles (Lucky) Luciano

(Continued on Page Nineteen.)

A SONGSWEEP FESTIVAL of rhythm and romance. MOM's happy-hearted "MEET ME IN ST. LOUIS"—Judy Garland, Margaret O'Brien—Technicolor! Nov. 23 at Astor. —Adv.

Genovese and five other notorious underworld characters have been indicted. If and when Genovese is brought back to this country, it was reported, he will be arraigned on the indictment in Kings County Court.

Others Linked in Killing.

The others linked to the killing are Michael Mirandi, Peter De Feo and George Smurra, all of Manhattan; Gus Frasca, of Brooklyn, and a Bensonhurst racketeer known only as "Solly."

Boccia, described by police as a cheap killer, was slain in a hangout called the Circolo Cristofolo Club and Cafe, operated by his uncle at 533 Metropolitan Ave., Brooklyn.

The history of the case is that

Japanese marauders, the big boys from 21st Bomber Command and the 20th Bomber Command are now in a position for rapid homeland.

of the homeland of Japan is now safe from land-based air attacks."

"The time is not far now when Japan will be subjected to the combined efforts of units based from Alaska through the Philippines and over China—a ring of air effort focussed on the Imperial Empire," Gen. Harmon said.

He also said, the Associated Press asserted, "we must and will sustain and intensify our attacks for many months to come before victory will be in sight."

In addition to the mounting American threat from the air Japan is faced with ever bolder operations by units of the mighty Pacific fleet. The Navy revealed last night that a task force had struck Tuesday at the Kuriles at the northern tip of the Japanese islands, bombarding Matsuwa and

FRIDAY, NOVEMBER 24, 1944.

Mussolini's Stooze Arrested In Italy as Brooklyn Killer

(Continued from Page One.)

and said to be a onetime stooze of Mussolini, had been arrested on a warrant issued by the district attorney's office last Aug. 7.

Mr. Hughes' office, it was further reported, has been in close contact with the War Department since that time, and it was at the specific request of Brooklyn authorities that Genovese was arrested.

The action culminates 10 years of investigation into the murder on Sept. 20, 1934, of Ferdinand (The Shadow) Boccia, for which Genovese and five other notorious underworld characters have been indicted. If and when Genovese is brought back to this country, it was reported, he will be arraigned on the indictment in Kings County Court.

Others Linked in Killing.

The others linked to the killing are Michael Mirandi, Peter De Feo and George Smurra, all of Manhattan; Gus Frasca, of Brooklyn, and a Bensonhurst racketeer known only as "Solly."

Boccia, described by police as a cheap killer, was slain in a hang-out called the Circolo Cristofolo Club and Cafe, operated by his uncle at 533 Metropolitan Ave., Brooklyn.

The history of the case is that



Vito Genovese.

Boccia led a rich sucker to the other members of the gang, who trimmed him at cards and through other schemes for \$160,000. The story goes that when Boccia demanded a \$35,000 cut of the take the gang decided to put him out of the way rather than pay off.

Genovese Fled in 1935.

Genovese, who in 1937 was named by District Attorney Thomas E. Dewey as one of six disreputable associates of Albert Marinelli, then Manhattan County Clerk and Tammany district leader, fled to Italy in 1935.

He was smuggled out of this country, it was said, on the direct orders of Mussolini, taking with him a large sum of money allegedly accumulated from gin, gambling and gunplay enterprises, and eventually grew to be somewhat of a crony to Il Duce.

Reports from time to time have had Genovese serving in the Army, but it was generally understood that Genovese set himself up as a banker in Italy and then got a job as personal interpreter for Col. Poletti, former interim Governor of New York, now on the AMG staff in Italy.

Information which put Brooklyn authorities on Genovese's trail originally came from Ernest (The Hawk) Rupolo, alleged contract killer, who believed that he had twice been double-crossed by Genovese and other members of the gang. He decided to talk, police said, when his confederates left him to take the second rap alone in a shooting.

Hunted 2 Yrs., Thug Gives Up In 1934 Killing

A stocky, grayed man of 50 walked yesterday into the office of Hyman Barshay, former assistant district attorney and now a criminal lawyer at 26 Court St., Brook-



(NEWS photo by Torrie)

Mike Mirandi (right), with his attorney, Hyman Barshay, in Kings County Court yesterday.

lyn. Barshay stared. The stranger muttered, "I'm Mike Mirandi, I want to give up."

Mirandi, described as a lieutenant of Vito Genovese, former power in Manhattan underworld, had been hunted in this country and in Italy since his indictment Aug. 17, 1944, on a first degree murder charge in the slaying in 1934 of Ferdinand (The Shadow) Boccia.

Barshay surrendered Mike at Herbert St. police station. There he refused to tell where he had been hiding.

Pleads Not Guilty.

Arraigned in Kings County Court, Mirandi pleaded not guilty and was remanded to Raymond St. jail. No trial date has been set.

In the Boccia slaying, Mirandi was indicted with Genovese, Peter De Feo, Gus Casca, George Smura and a man identified only as "Solly." Genovese squeaked through the murder rap last June and has retired to a \$40,000 mansion at Atlantic Highlands. The others are still at large.






Vincent Mangano Joe Masseria Lucky Luciano Joe Profaci Thomas Luchese
 Their roles in the deadly history of New York gangdom revealed by informer Valachi, who was there.

Valachi's Inside Story: 80 Dead Punctuated 34-Year Gang Saga

By WILLIAM FEDERICI and HENRY LEE
© 1963 by News Syndicate Co. Inc.

Behind the public story that canary Joe Valachi is hoarsely singing in front of the TV cameras, he has privately spilled an incredibly gory, 31-year chronicle of New York crime that covers some 80 murders of top bosses, stoolies and obscure underworld "soldiers." **THE NEWS** learned exclusively last night.

From Sicilian-hating Joe Masseria, the boss back in 1929 who paid with his life for his intolerance, to Vito Genovese, now in Leavenworth, Valachi has thumbnailed the rise and fall of a dozen bosses.

In detail, he has spelled out innumerable double crosses that flowered bewilderingly into triple and quadruple crosses as the various bosses fell and their ambitious lieutenants moved up, realigning the "soldiers" into new "families."

Puts Costello in His Place
Ironically, Frank Costello, long reputedly the top gangster here, is demoted in the Valachi story to just an acting boss under Charles (Lucky) Luciano and, in recent years, "nothing."

Asks Curbs On Genovese
Washington, Sept. 28 (UPI)—Sen. Karl Mundt (R-S.D.) called today for a crackdown on imprisoned racketeer czar Vito Genovese, 66, who allegedly has directed Mafia-style murder operations from his federal prison cell.

Mundt urged federal prison authorities to put Genovese "under special surveillance so that he isn't running the New York City rackets from a federal prison."

Genovese is presently serving a 15-year sentence on a narcotics charge at Leavenworth (Kan.) Federal Penitentiary.

Wholesale Arrest of Mob Leaders
Back in '29, of five major gangs the most powerful ones were headed by Joe Masseria and Thomas Reina. Masseria's men got Reina the following year and then tried to force the Joe Penzoia on them as their new leader. Three weeks later, the old Reina combine, now headed by Thomas (Three-Finger Brown) Luchese, got Penzoia.

Wholesale Arrest of Mob Leaders
Because Valachi's dog-story is so long and complicated, probably he will tell only the highlights—and not all of them—when the Senate rackets probe recall him Tuesday morning. So here—on the basis of his confession obtained exclusively by **THE NEWS**—is a chronological summary of what he has been spilling:

Stop, Thief! That Car You Stole Is a Bomb
A motorist reporting that his car has been stolen is an old, usually unexciting story to the police, but they went into action fast at the Gates Ave. station in Brooklyn last night when John McDuffy, 25, added that there were three sticks of dynamite, with blasting caps attached, under the front seat of his auto.

McDuffy, of 749 Gates Ave., said the dynamite, wrapped in cotton and in a cardboard carton, belonged to his brother. He didn't know what his brother planned to do with it; he was just "holding it for him."

Cops Take Him on Taut
Detectives hustled him into a squad car and set out on a tour of the Bedford-Stuyvesant area, in search of both the car and the brother.

McDuffy explained that he had been out with his girl friend last night and had parked the car, a gray and white 1957 Ford convertible, at Lexington and Throop Aves.

Left Keys in Auto
The time was shortly before 9:30 P.M. He absent-mindedly left the keys in the car, McDuffy said, and when he returned the car was gone.

Bomb Squad Detectives
Bomb squad detectives said it was unlikely that dynamite wrapped in cotton would be detonated by the normal jouncing of a car but it could be a bomb if the car thief had a crackup.

DAILY NEWS
SCADA
SEPT 24, 1963



Joseph Valachi singing to Senate subcommittee.

Newark Lab Blast Hurls a Car, Hurts 6

A violent explosion in a research laboratory broke gas and water mains and shattered windows in the vicinity of McCarter Highway and Clark St., Newark, yesterday afternoon, slamming a passing auto into a wall across the street and hurled the bartender in a nearby tavern over the bar.

Six persons were injured, including the three occupants of the car.

The blast, which police believe may have been caused by a gas leak, destroyed the first floor of the three-story building housing the research department of Coats & Clark, Inc., thread manufacturers, at 1822 McCarter Highway, on the northern edge of Newark's business district.

3 Taken to Hospital
A car driven by Mrs. Louise Davis, 60, of 39 Clark St., Newark, was passing the building when the explosion went off at 3:30 P.M. The car was hurled into a wall across the street.

Mrs. Davis was taken to St. Michael's Hospital, as were her two passengers, William Morgan and Charles Reed, both 20, of 11 Bloomfield Ave., Newark.

Mrs. Davis may have suffered internal injuries; Morgan was treated and released, and Reed was detained for X-2274.

Also hurt while driving by was Marilyn Albertson of Nutley, N.J., who suffered a hand cut.

Windows Blown Out
A Coats & Clark engineer told police he smelled gas before the explosion—actually one heavy blast followed quickly by two less.

(Continued on page 104, col. 3)



Ciro Terranova, Steve Maggadino and Joe Bonanno.

Wholesale arrest of mob leaders from all over the country. And, while all the bosses owed their own wealth and power to wholesale narcotics deals in their early days, they have tried sincerely, though unsuccessfully, to keep their underlings out of the dope traffic. This has not been a matter of scruples. With the huge profits from dope, they feared, the underlings would then be in a position to overthrow them.

Because Valachi's dog-story is so long and complicated, probably he will tell only the highlights—and not all of them—when the Senate rackets probe recall him Tuesday morning. So here—on the basis of his confession obtained exclusively by **THE NEWS**—is a chronological summary of what he has been spilling:

(Continued on page 104, col. 3)

(Continued on page 38, col. 1)

NEWS, THURSDAY, OCTOBER 3, 1963

* 3



Huddling with Joe Valachi after yesterday's testimony are (l. to r.) Chairman John McClellan, William Hundley, an assistant to the Attorney General, and James McShane, chief U.S. marshal.

Joe Tells How Hoods Died in Melting Pot

By PAUL HEALY and FRANK HOLEMAN

Washington, Oct. 2 (NEWS Bureau)—When there was a job of murder to be done, the gangs of New York drew no racial lines, Joseph Valachi, Cosa Nostra informer, swore today before the Senate rackets committee.

When one Italian leader wanted to rub out another, he hired "four Jews" to do the job, Valachi testified—and just in time too, he added, because the intended victim had just hired an Irish mob to wipe out the leader of the attacking Italians.

Valachi testified that Vito Genovese, the big boss, hired four men, led by Red Levine of Meyer Lansky's mob, to rub out Genovese's rival gang leader, Salvatore Maranzano, in his Park Ave. office in 1931. But meanwhile, the witness said, Maranzano had engaged Vincent (Mad Dog) Coll to kill Genovese and Charles (Lucky) Luciano. It did Maranzano no good.

Valachi said Levine, who was still living and free at last reports, admitted to him personally that he was one of the quartet who rubbed out Maranzano. They got into the office at 230 Park Ave. by posing as police detectives, flashing badges.

"I heard you were there," Valachi said he told Levine as they discussed the killing.

"Yeah, I was there," Levine replied.

"A tough gee (guy)," he added in tribute to Maranzano's spunk.

At the last minute, Maranzano sensed a trick and went for his pistol. The slayers, who intended

to slit his throat with a razor, had to resort to noisy guns and knives.

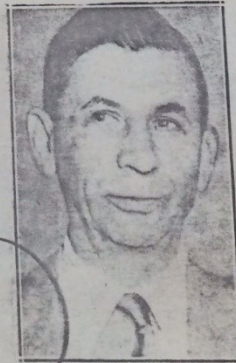
The Double Cross Was Working Overtime

Valachi described the Maranzano slaying as a super double-cross.

Genovese and Luciano sent word to Maranzano that they wanted to talk peace after so much warfare in their ranks over the top spot, he said.

Maranzano agreed. But then he craftily asked Mad Dog Coll

(Continued on page 42, col. 1)



Meyer Lansky
There was a job to do

Joe Tells How Hoods Died in Melting Pot

(Continued from page 3)

to come to his office and do away with his rivals so he could blame the killings on an outside mob.

Genovese and Luciano, however, didn't show up. Instead, they sent Levine and the three other gunmen.

One of the men in the room with Maranzano was Bobby Doyle, who told Valachi later what happened.

"He said he threw himself on the body to see if he (Maranzano) had a chance," Valachi related.

But the boss was dead. That little delay threw Doyle into the arms of the police as he left the building.

He was held as a material witness for a while. New York police Detective Ralph Salerno said. But nobody was ever tried. The department still lists the case as "active."

Bares Further Details Of Mob's Civil War

Valachi bared more details of the bloody civil war for control of New York's underworld in the early 1930s as he continued his dramatic testimony before the Senate rackets committee.

Confirming stories in THE NEWS earlier this week, Valachi pictured Genovese as gradually climbing to the top of the heap, the "boss of bosses," over the bullet-riddled bodies of his foes and ex-friends.

It was to avoid such a fate himself that Valachi, a former "soldier" in Vito's "family" of hoods, began to sing to the feds a year ago.

Tells of Masseria's Date With Death

In his third day under the glare of TV lights, the gabby Valachi told the probers also that Giuseppe Masseria, boss of a rival Cosa Nostra gang in New York, was slain "by his own people" after being lured from his hiding place to a Coney Island restaurant by Genovese, Luciano and Ciro Terranova, a racketeer who



Ciro Terranova
"Died of a broken heart"

was known as the Artichoke King.

The report issued by New York police noted that Masseria was "shot in the back of the head by unknown persons who escaped."

About five days later, peace came to the troubled Cosa Nostra families in New York, Valachi testified. But the first thing he heard from fellow soldiers was that Terranova had "disgraced himself."

"Ciro was so shaky putting the key in the ignition (apparently en route to the restaurant for the killing of Masseria) that they threw him off the wheel of the car," Valachi related.

"In other words, he was gettin' 'buckwheats'—showing nervousness. Ever since then his power was being taken away from him, and after a while he died, he was so broken-hearted."

5 Banquets Fill The War Chest

The victorious Maranzano gang celebrated peacetime in two ways, Valachi said. First Maranzano called a meeting of 400 to 500 members at a Washington Ave. hall in the Bronx. He said Maranzano stood on a platform and

announced himself as the new "boss of all bosses" and named his new lineup of under-bosses.

The next function was a five-day fund-raising banquet to fill a war chest, Valachi told the Senators. He explained that it was not a single marathon banquet but a different one for five nights running.

A total of \$115,000 was raised. Maranzano must have pocketed the entire \$115,000—or at least Valachi himself "didn't get a nickel of it," he testified. He said he began "agitating" and finally, in disgust, he went out on a burglary job with an imported Chicago sharpshooter known only as Buster.

The next day Doyle tipped him off that he was in trouble with Maranzano—burglary was a reverse status symbol in Cosa Nostra—and Valachi blew town. He went to Buffalo to see an old pal, Steve Maggadino, from whom he borrowed \$500.

Explains: They Kissed In Those Days, Senator

Back in New York the next day, Valachi continued, "I saw Maranzano talkin' with Charley Lucky and Genovese in a restaurant. . . . Maranzano came over and kissed me—they kissed in those days, Senator—and said, 'That's all right!' Then he sent a check for \$500 to Maggadino."

Valachi said he was amazed that Maranzano had found out so quickly that he had touched Maggadino for \$500.

The next night, Valachi testified, he went to Maranzano's

house and was told: "We got to go back on the mattress."

(The mattress was Cosa Nostra argot for resuming warfare, since gang members in hiding moved their mattresses from house to house, never knowing when they would get orders to go out and kill.)

"Naturally, I wasn't too happy" at this prospect, Valachi said. As the first step, Maranzano gave him a "must list" of 10 or 12 Cosa Nostra leaders whom "we got to get rid of." On the list were Al Capone, Frank Costello, Charley Lucky, Joe Adonis, Dutch Schultz, Genovese and Vincent Mangano.

Valachi said he warned Maranzano against meeting Genovese and Lucky at 2 P.M. the next day in Maranzano's office. He testified that he told his leader: "I can't lose you or I'm out on the street. . . . Why go jeopardizin' yourself?"

Reads About Rubout At His Leisure

But the next night Valachi stretched out at home with the evening paper and was startled to read the headline: "Park Avenue Murder!"

It reported the death of Maranzano at the afternoon meeting in his office.

Valachi revealed that the membership books of Cosa Nostra were closed from 1951 to 1954. They were reopened so that new members could join, then were closed again in 1958. As far as Valachi knew, they are still closed.

While the books were open from 1954-58, Frank Scalise and Albert Anastasia sold memberships for as much as \$40,000, he testified.

Valachi said each of the soldiers paid dues of \$25 a month. The hearing was recessed until 10:30 A.M. Tuesday.

Los Angeles, Oct. 2 (UPI)—Attorney General Robert Kennedy flew here today to confer with U.S. Attorney Francis Whelan and said they would "probably discuss" aspects of Joseph Valachi's testimony before the Senate crime committee.

Leaves Us Up in the Air

Washington, Oct. 2 (NEWS

Bureau)—Sen. Carl Curtis (R-

Neb.) asked Joseph Valachi to-

day if he knew of contacts be-

tween Cosa Nostra and Team-

ster Union leaders. Valachi

replied, "I can answer you in

private on that Senator."

GANG BULLET KILLS NARCOTICS SUSPECT

Ex-Felon Is Found in Gutter
After a Night Battle in
East Harlem Street

In the early morning hours of yesterday a gangland bullet put an end to the crime-ridden career of Eugene (Gene) Giannini, whose twenty-five-year police record included convictions for armed robbery and narcotics smuggling and a murder indictment, later dismissed, in the slaying of a policeman.

The body of Giannini, shot through the back of the head, was found shortly before 6 A. M. in the gutter in front of a tenement on East 107th Street in East Harlem. Spent bullets and bloodstains gave evidence that he was slain in a pistol battle half an hour earlier outside an "athletic club" five blocks away.

Convicted and sentenced twice previously for dealing in narcotics, Giannini has been free on bail since April 8 on another Federal narcotics charge.

In a pocket of Giannini's brown slacks was \$140 in cash. On his left wrist a watch was still running. He wore also a light tan sports jacket and brown shoes. In his wallet was an automobile operator's license and a card reading, "Gene Giannini, Kingsdale Fuel Oil Company, 291 West 230th Street, the Bronx."

Battle Evidence Discovered

Investigating reports of shots having been fired in the vicinity of the Jefferson Majors Athletic Club at 2173 Second Avenue, between 111th and 112th Streets, the police said they found "thick blood" on the sidewalk in front of the club, a bullet mark on an adjoining store, and two bullets in front of a store directly across from the club.

Thomas Joseph Steo, 59 years old, of 1811 Hunt Avenue, the Bronx, caretaker of the club, said he had been awakened about 5 A. M. by what he thought was the backfire of an automobile. He told Deputy Chief Inspector Thomas A. Nielson of Manhattan East Headquarters and Deputy Inspector Francis J. M. Robb of the Sixth Detective District that the last club "member" had left by 1 A. M.

Keys for a car parked at 112th Street and Second Avenue were found on Giannini's person. The owner, Louis Lapore, a car dealer on Route 6, Little Ferry, N. J., told the police he had lent the automobile to a man named "Gene Telagrino" several days ago without asking for a deposit. The dealer was described as being "unco-operative" in answering police questions.

Giannini, who was 45, and lived at 282 West 234th Street, the Bronx, was identified by his son, Joseph, 16, and a brother-in-law whose name was not disclosed.

Giannini's Police Record

Police Headquarters listed the slain man's record as follows:

May 31, 1927, Newport, R. I.—Concealed weapons charge, sentence deferred.

Jan. 13, 1928, New York—Armed robbery, convicted, sentenced to five to ten years in Sing Sing (later transferred to Dannemora).

May 19, 1934, New York—Homicide, discharged.

June 6, 1934, New York—Homicide and robbery charges; murder indictment dismissed, robbery charge dismissed.

Jan. 13, 1936, New York (the Bronx)—Robbery charge, dismissed.

Dec. 16, 1942, New York—Narcotics conviction, sentenced to fifteen months in Federal Prison.

Aug. 9, 1944, New York—Fined \$100 on bookmaking conviction.

March 28, 1945, New York—Narcotics conviction, sentenced to fifteen months in Federal prison.

Jan. 24, 1949, New York—Third-degree assault, charge dismissed.

April 8, 1952, New York—Federal narcotics arrest, freed on bail.

Linked to Hold-up Fight

The murder indictment handed up in General Sessions in June, 1934, charged that Giannini was one of several men who took part in the hold-up of a grocery store at Cherry and Oliver Streets on the lower East Side on May 4.

Arthur P. Rasmussen, a young

9-2-52
policeman of the Oak Street Station, was shot and killed in a pistol battle with the hold-up men; a 16-year-old girl, struck over the heart by a bullet, was paralyzed; and also wounded were a 17-year-old boy and the ten-month-old son of another policeman.

In the 1945 arrest for narcotics, Giannini was indicted with sixteen others as comprising a nation-wide ring whose sources of supply were illicit poppy fields in Mexico. The common federal officials said at the time, obtained opium from Mexico and processed it here. Its sales were estimated at \$3,500,000 to \$4,000,000, with dealers paying \$600 to \$700 an ounce.

Other suspects in the ring were rounded up here, on the West Coast and in Boston.

*The Bearer Assumes All Risks

By JOE FAMIGLIETTI

Reporter, Daily Mirror
 (* Like I says on the PRESS GUARD)

ON A frosty February night in 1946, a reporter disguised as a U.S. Customs Guard scrambled up the gangplank of the S.S. *Laura Keene*, tied up at a Brooklyn pier. It wasn't the cold alone that caused the chattering of the newsman's teeth to match that of his knees. Fear of detection, either by the law he was flouting or the outlaw he was determined to interview, struck a chill to his heart.

The latter possibility outweighed the former in its potential penalties. Impersonating a government officer is one thing; using such a ruse to gain the confidence of a dethroned underworld king is another—with the consequences of being caught even more terrifying when that underworld king happened to be Charles (Lucky) Luciano.

But the "Customs Guard," then a part-time Daily News reporter, had been turned away from the pier along with other newshawks seeking to get Lucky's parting words before the ship bore him away to his native Italy. Now he was out to get those words by hook or crook.

You wouldn't expect such a man as Lucky Luciano—once undisputed vice overlord of the greatest city in the nation; now about to be deported like any undesirable alien—to be particularly talkative on the last night in the country wherein he'd won his power. But Lucky thawed out and chatted pleasantly to the "customs guard"—even going so far as to offer to "arrange" a promotion!

Next day, The Daily News scored a hit with a story about the deported vice king—"Luciano sets sail for his native country with his belly full of spaghetti and red vino." Here's how the News got that story:

When the "guard" assumed a post in front of Lucky's cabin door, the lone occupant immediately struck up a conversation. The subject? Food. Lucky was hungry, and that was enough to break the ice. Gradually, the "guard" attempted to draw Lucky out on the one big question—how he felt about being deported.

"I don't like going back," was the outlaw's frank admission. "This is really my country. Sure, I ran a busi-

ness—but what the hell, so did everyone else."

The "guard" expressed sympathy and let fall a remark that his parents had migrated from Italy—Naples—and Luciano's face lighted up like a child standing before a Christmas tree.

"Zat so?" he inquired. "That's fine. If you want, I'll look up some of your relatives."

There was more small talk, and the "guard" could feel he was gaining Lucky's confidence. But just then the quiet order of the cabin was rent asunder when Frank Anastasia, one of The Boss' most trusted lieutenants, burst into the quarters with several of his henchmen.

All carried trays of food—steaming spaghetti, heaped in mounds high enough to satisfy a Primo Carnera; hot and sweet sausages by the dozen; bottles of that good red wine that's just our enough . . .

Lucky's scarred face broke into a boyish grin, and yet it was with fatherly affection that he greeted Anastasia.

The Brooklyn thug did not return his greeting, but instead looked suspiciously at the "guard" and asked "what was that guy talking to you about?" The "guard's" teeth and knees began clicking again; a chill did a monkey-on-a-string dance up and down his spine.

But though Lucky, on a reflex action, quickly thrust a hand beneath the lapel of his fancy blue- serge suit, he just as quickly resumed his carefree grin when he realized Anastasia was referring to the "guard."

The scars creased again in his olive face and he said reassuringly:

"He's okay — we're good friends. We've been talking about the old country—he's a *faisano* (country-man)."

The atmosphere cleared, and Lucky and his gang dug into the rich Italian food like so many laborers at lunch-

time. The wine flowed freely. After two plates of the spaghetti and numerous hookers of vino, the narcotics chief announced:

"Questa spaghetti 'e buono." (The spaghetti was good.)

He was happy then. A quart of wine had taken some of the sting out of his deportation.

Turning to the "guard," Lucky held out a bottle and ordered him to take a sip. The "guard" tried to grin convincingly, and declined by explaining it was against rules and regulations.

"To hell with rules and regulations," insisted Luciano. "I know all the big bosses, and if you get into trouble, just get in touch with Frankie, boss, and he'll help you—might even get you a promotion."

So the "guard" took a swig, and after thanking Lucky resumed his "post" outside the open cabin door. Ostensibly, it was his job to see that no one without the proper credentials entered the room—and to see that no one—particularly Luciano—left the vessel.

From this vantage point, the "guard" overheard Lucky and Anastasia speaking in Italian, plotting a way for Lucky to sneak back to the States later via Mexico.

As sailing time drew near, Anastasia hauled a roll of bills from his pocket and handed them to Lucky, saying: "If you need more, you know what to do."

The "guard" looked at Anastasia, and to himself thought the Brooklyn mobster looked just like a gorilla. At that split second, Frankie also looked up and directed anything but a friendly glance at the "guard."

Uncasiness being second-nature to any "customs guard" such as this one, the "guard" decided it was about time to get off that ship—and he did.

I was still cold, inside and out, as I scrambled back down that gangplank—but my story was swirling warmly in my head and I couldn't help but be thankful that my family WASN'T in Naples. . . .

DAILY NEWS, MONDAY, FEBRUARY 11, 1946



(NEWS photo by Bernius)

"The last of Lucky" . . . the Laura Keene (right) pulls away from Pier 7, Brooklyn, with Charles (Lucky) Luciano aboard.

Luciano Off on Sea of Wine

By ART SMITH

His belly bulging with spaghetti and red vino and his generous heart touched by the tender toasts of Albert Anastasia and his underworld meatballs, Charles (Lucky) Luciano sailed for his native Italy yesterday at the earnest request of the United States Government.

To the surprise of no one except those who do not believe in the existence of an underworld, the pardoned pimp, common thief, merchant of muscle and all-around Brooklyn waterfront thug, did not spend his last night in New York alone.

Shortly after 8 P. M. Saturday, six citizens led by Lucky's successor as waterfront dictator, the redoubtable Anastasia, went aboard the Liberty ship Laura Keene at Pier 7, Bush Terminal, Brooklyn, and announced to the watch that they were present to call upon the white slave king.

And in less time than it takes to bury a body in quicklime the farewell feast in the Lucky Lad's honor was on.

They Meet No Trouble.

There was, of course, no real reason why this eminent patriot, whose manifold sins were pardoned in return for his reputed wartime aid to the War Department in establishing a preinvasion under-

ground in Italy, should not have a few friends in for supper on his last night in dear old Brooklyn.

But to some persons it did seem a little curious that these six characters, bearing the spaghetti in steamers and the wine in straw-bound bottles, could board the ship with so little difficulty. Only a few hours before, when a U. S. Immigration official had attempted to take a press party aboard for an interview with Luciano, a squad of stevedores armed with baling hooks had unceremoniously kicked the party off the pier.

Saturday night, however, the dock was as free of guards as Anas-

(Continued on page 18, col. 2)

Homma to Die For Atrocities

Manila, Monday, Feb. 11 (AP).—Lieut. Gen. Masaharu Homma today was convicted of ordering the Bataan death march and condoning other wartime atrocities, and was sentenced to be shot.

Homma was charged with ordering the 1942 march of American and Filipino prisoners from Bataan to prison—a march that cost the Allied prisoners some 67,000 lives.

The bombing of Manila after Gen. MacArthur had declared it an open city also was blamed by the prosecution on Homma, and he also was charged with continuing artillery fire on Corregidor after Gen. Wainwright had offered to surrender.

pleasant trip across the ocean too. And if you need any dough while you are away, leave us know and we will send you a bale of it."

"I should starve so long," muttered The Lucky. "Well," he said, "so long, pals."

Ten citizens departed and Lucky had went to bed. At 9 A. M. yesterday the Laura Keene pushed her prow down the river and out into the bay. Lucky was not in sight but his two Immigration Service guards, who rode as far as Ambrose

Luciano Sails In Sea of Wine

(Continued from page 2)

NEWS, MONDAY, FEBRUARY 11, 1946

task currently as of murder rap. It might have been, of course, because it was after working hours. Or again, it could have been because all Brooklyn stevedores were under sufferance of Admiral Albert, or they do not work at all. It was not, according to an eye-witness, a gay party, yet neither was it grave. There was a bit of banter, intermittent bursts of laughter and a great deal of talk. And it was perhaps natural, since Lucky was departing the Brooklyn scene, that the conversation should be of nostalgic vein.

Mostly, Slop Talk.

The talk was mostly of the good old days — when The Lucky and Albert were being questioned all the time by the police about murdering people, or beating up old men, or kidnaping this guy or that and giving their feet the old hot cigaret treatment.

But it was quite noticeable that every time The Lucky glanced at his spaghetti, he grew thoughtful, as if he might be contemplating the probable odds against his seeing anything else in the way of nourishment for some weary months to come.

As the evening wore on, and 11 o'clock approached, the citizens fell silent and it was time for Lucky's farewell address.

Mexico, Here He Comes!

"You see, gentlemen," he said, choosing his words to fit the company, "I am really glad to be getting out of this country. I will be a free son of — I will be a free man in Italy, even though I do not intend to stay there long.

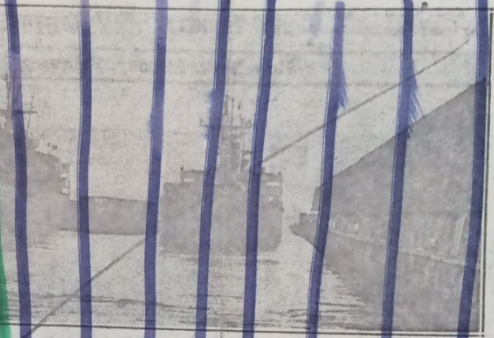
"You see, gentlemen," he said, "I have been improving my mind while I have been away, as we say in our set. I have been studying in our set. I have been studying the Old Country a very fast brush and go to Mexico and there, I hear, they parley in spiggity. So I will be all set and can make myself emphatic in business deals."

"Well, Charley," said Admirable Albert after a pause, "we are certainly sad to see you go and we wish you not only bon voyage but a pleasant trip across the ocean, too. And if you need any dough while you are away, leave us know and we will send you a bale of it."

"I should starve so long," muttered The Lucky. "Well," he said, "so long, pals."

The citizens departed and Lucky Lad went to bed. At 9 A. M. yesterday the Laura Keane pushed her snout down the river and out into the bay. Lucky was not in sight but his two Immigration Service guards, who rode as far as Ambrose Light and returned with the pilot, leaned on the rail.

And as the flour-laden freighter disappeared into the mist of The Narrows, Old Lady Liberty, who has seen 'em all come and go, wore a lovely and contented smile.



(NEWS photo by Bernard) (Light) pulls away from Pier 7, Brooklyn with Charles (Lucky) Luciano aboard.

Luciano Sails In Sea of Wine

By ART SMITH
... and red vino and his generous heart touched by the ... his underworld meatballs, Charles (Lucky) Luciano ... at the earnest request of the United States Govern...

... those who do not ... the pardoned pimp, ... all-around Brooklyn ... at night in New York

Italy, should not have a ... ds in for supper on his ... in dear old Brooklyn ... some persons it did seem ... rious that these six char ... aring the spaghetti in ... and the wine in straw ... les, could board the ship ... he difficulty. Only a few ... e, when a U. S. Immi ... nial had attempted to ... party aboard for an ... with Luciano, a squad of ... armed with baling ... unceremoniously kicked ... the pier.

... night, however, the dock ... of guards as Anas ... on page 18, col. 2)

Homma to Die For Atrocities

Manila, Monday, Feb. 11. — Lieut. Gen. Masaharu Homma, today was convicted of ordering the Bataan death march and condoning other wartime atrocities and was sentenced to be shot.

Homma was charged with ordering the 1942 march of American and Filipino prisoners from Bataan to prison — a march that cost the Allied prisoners some 67,000 lives.

The bombing of Manila after Gen. MacArthur had declared it an open city also was blamed by the prosecution on Homma, and he also was charged with continuing artillery fire on Corregidor after Gen. Wainwright had offered to surrender.

«New York Daily News», 11 febbraio 1946, p. 18.

Story 1st Can Pen

SYLVESTER

any the other day which the use the hoodlum involved no But the brief announcement d this fellow for deportation ma that no playwright would write it, the critics and the he whole thing much too far-



Charles Luciano
Character in melodrama.

upon us. Somebody remembers that Our Hero was the head of the Unione Siciliano — the modern counterpart of the Black Hand — and that gives Army Intelligence an idea.

The Cloak and Dagger.

In paroling Lucky, the Governor said that "the nature of his services to the Army isn't clear." But the Broadway hoodlums can tell him what they were.

"Remember the Sicily campaign was one of the easiest of the war?" one of them said. "Well, Charley made it that way. He turned over a whole Cloak & Dagger Crew which worked before and during the invasion. You can thank Charley Lucky for saving thousands and thousands of American lives."

So that was Act Two. Act Three remains to be written. Will Charley, deported to his old home stand, bring Broadway business and pressure methods to Sunny Sicily? Will he return as a hero, or will he be forced again to deal with hostile business elements which have been entrenched over generations?

You write it. And see if anybody believes it.

The Beautiful Isle of Capri

Los Angeles.—Capricious on Capri. That was the state of WAC Wanda Louridez, one day...

O'Dwyer Aid's Backing Of Luciano Plea Bared

By RAY GHENT,

World-Telegram Staff Writer.

Official sources in Albany today revealed Charles R. Haffenden, new commissioner of marine and aviation in the O'Dwyer administration and former Navy commander in an intelligence unit, as one of those persons who gave affidavits in the recent successful effort to gain commutation and deportation for Charles (Lucky) Luciano.

When it came to light some of the cloak and dagger details of the aid Luciano is supposed to have given to the war effort from a prison cell.

Mr. Haffenden himself refused to give any information on the assistance the former vice overlord of the city or others gave to the hush-hush branch of the war services, saying Navy regulations forbade it.

But others familiar with the work filled in the gaps first suggested by Luciano's appeal for commutation. He was serving the 10th year of terms totaling 30 to 50 years for compulsory prostitution when his sentence was commuted Jan. 2 by Gov. Thomas E. Dewey along with those of six others. All were turned over to the U. S. Immigration Bureau for deportation as aliens.

The story is that Luciano, following the Allied invasion of Africa, volunteered to be parachuted into his native Sicily to set up an underground to pave the way for invasion of that island. This offer was turned down but both the Navy and Army showed interest.

It is understood that besides Cmdr. Haffenden, Lt. Col. Murray I. Gurfeln also indorsed the idea of enlisting underworld support in the war. Col. Gurfeln, in the Army psychological warfare service, formerly was assistant district attorney under Mr. Dewey when the latter was District Attorney. Col. Gurfeln was in at the early

stages only, however, leaving for abroad in the summer of 1943 and returning only last month.

From other sources it was learned that a number of Sicilian-American friends of Luciano visited him at Great Meadow Prison at Comstock, N. Y. and from their visits information was obtained which was turned over to authorities. Also these sources say that Luciano's friends along the waterfront were able to aid in counter-sabotage measures.

A high officer in Naval intelligence who refuses to let his name be used says, however, that officially the Navy never acknowledged at any time any services by Luciano. Army men now say it was strictly a Navy promotion.

Gov. Dewey, who moved in the commutation of Luciano and the six others in the accordance with state policy of ridding the prisons of deportable aliens, also expressed himself cautiously on the Luciano aid: He wrote:

"Upon the entry of the United States into the war, Luciano's aid was sought by the armed services in inducing others to provide information concerning possible enemy attack. It appears that he co-operated in such effort though the actual value of the information procured is not clear."

The Dewey order made it clear that if any of the seven ordered deported should return to this country they will be treated as escaped convicts and upon apprehension will have to serve out their maximum sentences.

2 New Cardinals Sail for Naples

Cardinals-designate James C. McGuigan, Archbishop of Toronto, and Emanuele Arteaga y Belamcourt, of Havana, sailed

«Sun Pup.», 20 gennaio 1946. «New York World Telegraph», 11 gennaio 1946.

SUNDAY NEWS, MARCH 3, 1946

As Time Goes By



Lucky Luciano, eight years ago . . . and as he appears now.
 (Fotos by Associated Press)
 RECENTLY pardoned by Gov. Dewey for his aid to our war effort via his contacts with Italy's underground, Charles (Lucky) Luciano has arrived in his native Sicily. The one-time kingpin of New York's prostitution business is a far cry from the guy who sat for his rogue's gallery pin-up picture eight years ago. Once more, he's his dapper self. Lucky's got a date in Paris soon with his sweetie, gorgeous Gay Orlova.

Dewey Paroles Luciano For Deporting to Italy

Albany, Jan. 3 (U.P.)—Gov. Dewey tonight paroled Charles (Lucky) Luciano, 48, notorious gangster from prison so that he can be deported to Italy.

Dewey, who as assistant district attorney for New York City sent Luciano to prison nearly 10 years ago, reduced the busy gangster's long sentences after studying a report by the State Parole Board.

Luciano was serving sentences of 50 years' minimum and 60 years' maximum for conviction on 62 counts of compulsory prostitution. He had served part of the time in Dannemora Prison and is now in Great Meadows. Prison officials described him as a "model" prisoner.

Dewey's deportation statement said:

Dewey's statement said: "Luciano is deportable to Italy. He was leader of a syndicate which supervised and gave orders relating to the operation of a vice combine which 'booked' women for houses of prostitution and provided other services incidental to the operation of houses of prostitution.

"Upon the entry of the United States into the war, Luciano's aid was sought by the armed services in inducing others to provide information concerning possible enemy attack. It appears that he cooperated in such effort, though the actual value of the information procured is not clear."

3-Mo. Butter Famine Ahead

Washington, D. C., Jan. 3 (AP)—Butter may be harder to find in some parts of the country during the first quarter of this year than at any time since early in the war, when heavy military buying depleted supplies.

The Agriculture Department announced today that 30,000,000 pounds less have been allotted civilians for the January-March period than was allotted for the October-December period. The allotment for the current quarter is 369,000,000 pounds.

Shortages are expected to be most noticeable in the East, the West and in other areas distant from major producing areas of the midwest.

OPA Cuts Short

Washington, D. C., Jan. 3

5

«Sunday News», 3 marzo 1946. «New York Daily News», 4 gennaio 1946.

Documentazione
ricerca per foto e
attualità cinematografica
in
U. S. A.

CRIME

The Real McCoy

The best-known high-altitude highwayman was a calm character calling himself D.B. Cooper, who hijacked a Northwest Airlines 727 to Seattle last November, collected a \$200,000 ransom and four parachutes, coolly bailed out as the plane flew on toward Reno, and was never caught. Immortalized in song and on sweatshirts, Cooper has inspired nearly half a dozen imitators, all of whom have failed. But a new spate of plane snatchings last week seemed to stem from the more recent exploits of Richard Floyd McCoy Jr., 29, who came the closest to succeeding since the Cooper caper.

Listed on the passenger roster as T. Johnson and armed with a hand grenade, pistol and prewritten instructions for the pilot, McCoy had no trouble hijacking the United Airlines Denver-Los Angeles 727 to San Francisco. United met his demands: \$500,000 in small bills, six hours worth of fuel and four parachutes. With an expert's efficiency, McCoy then directed the pilot on a wandering eastward course and parachuted over Provo, Utah.

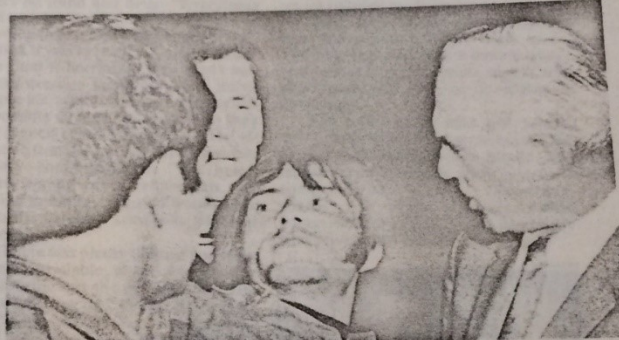
McCoy might have got away with it had he not in effect used the hijack to hitchhike home. Robert Van Ieperen, a Utah highway patrolman and close friend, recalled that McCoy, an enthusiastic skydiver, had talked about hi-

jacking a plane in Cooper style. He may have put FBI agents on the skyjacker's tail; the FBI is not telling how it cracked the case. McCoy's picture was identified by a United passenger, and his military record yielded handwriting that the FBI said matched the ransom instructions. Less than 48 hours after he hijacked the plane, McCoy was taken into custody without a struggle. A search of his house and yard quickly turned up all but \$30 of the ransom. Charged with air piracy, he could receive a death sentence.

Family, friends and neighbors were incredulous, for McCoy hardly seemed the hijacker type. A quiet family man, father of two and devout Mormon, McCoy had taught Sunday school until last March. "All he ever talked about was sin," recalled one of his students. "He's a fine man," insisted his landlord. A classmate at Brigham Young University, where McCoy was a senior majoring in law enforcement, called him "an



DAVENPORT IN CUSTODY



FBI AGENTS SUBDUCE HIJACKER STANLEY SPECK AT SAN DIEGO AIRPORT
"What these guys need is a shot in the face."



McCoy Jr. UNDER ARREST

organized-crime freak" who "wanted to make his dent on the world by busting crime syndicates." His mother was mystified. "He's been very devoted to his church." Sobbed his wife: "How could he?" McCoy offered no explanation.

He had served two hitches in Viet Nam as a demolition expert and pilot and won both the Army Commendation Medal and Distinguished Flying Cross. A warrant officer in the Utah National Guard, McCoy showed up for a scheduled training stint only hours after parachuting from the United plane in a risky night maneuver. Fellow Guardsman Van Ieperen said McCoy had given no indication at the Guard session that anything was amiss. "Richard's my best friend," he added in disbelief. "He's one of the finest people I know." McCoy's well-publicized hijacking quickly triggered others:

► High over California, an unemployed Stanford graduate named Stanley Harlan Speck, 31, demanded \$500,000 and four parachutes in a plan to commandeer a Pacific Southwest Air-

lines 727 to Miami. But he imprudently left the plane, at San Diego to pick up navigation charts for the crew, and was overpowered by police and PSA's hard-nosed president, J. Floyd Andrews, who said: "What these guys really need is to get shot right in the face."

► In Portland, Ore., an accountant for the Washington state highway department, Major Burton Davenport, 56, threatened to blow up a Continental Airlines 707 bound for Hawaii unless paid \$500,000 from the U.S. Treasury. After an hour, he was talked out of it.

► When Ricardo Chavez-Ortiz, a 37-year-old Mexican with a history of psychiatric problems, hijacked a Frontier Airlines 737 from Albuquerque to Los Angeles, his motive was to gain not money but a public forum for alleged injustice to U.S. minorities. He got it in the form of radio and TV interviews aboard the plane with local Spanish-language stations and then meekly surrendered with apologies to the pilot.

To allay public jitters, the Federal Aviation Administration announced



HIJACKER CHAVEZ-ORTIZ ABOARD PLANE
Protest at pistol point.

that it was investigating the airlines involved for failure to screen passengers before departure. An offense against that rule, which was adopted by the FAA last February, could bring fines of \$1,000 each. The FAA charged that neither United nor PSA had prescreened passengers on the flights that were hijacked, and Frontier admitted that its metal-detection devices at Albuquerque were not working on the day Chavez-Ortiz pulled his protest hijack. In addition to using metal detectors, airlines are supposed to scrutinize passenger behavior at ticket counters to spot potential hijackers. But in United's case at least, it is doubtful that any profile could have pinpointed Richard McCoy, the man it seemed nobody really knew.

PRISONS

Jimmy the Reformer

While Jimmy Hoffa did his stretch at Lewisburg Federal Penitentiary, the place probably had the bluest-ribbon prisoners' committee ever seen behind U.S. bars. Hoffa organized it informally to hear and act on complaints. It included, according to him, L.B.J.'s former aide, Bobby Baker, serving one to three years for theft, income tax evasion and conspiracy to defraud the Government, and Tammany Leader Carmine DeSapio, who went to Lewisburg last year for two years on three counts of bribery, as well as a former Army colonel, several businessmen and a Ph.D. Recalls Hoffa: "We were very active. We'd write memos to the warden, memos to the captain, lodge protests, take up grievances, get briefs filed. One kid came up and told me the guard was going to take away his lawbooks. Can you imagine that? I asked the guard what was going on. He said, 'They've got to go.' I told him, 'Look, friend, you touch those books and we'll file a court case so fast it'll make your

head swim.'" The lawbooks stayed.

That was the new Hoffa in action. Even while still inside (for fraud and jury tampering), the teamster boss began fighting for the rights of inmates. Ever since President Nixon commuted his sentence last December, after nearly 58 months of a possible 13 years, Hoffa, with not much else to do, has been crusading for prison reform. Under the terms of his commutation, he must stay out of union business until 1980. This week Hoffa returns for sympathetic hearings to Capitol Hill, where in other times he has occasionally been roughly treated. He will appear before a House Judiciary subcommittee on prison reform. Last week, in his \$65,000 condominium near Miami Beach, Hoffa talked with TIME Correspondent Dave Beckwith about his new-found passion.

Spray Mace. Lewisburg is one of the best federal prisons, and Hoffa, assigned to a job of recycling old mattresses into new ones, had one of the easier situations. Nevertheless, he hated prison for its deliberately debilitating effect on mind and body. "Everything that goes on is designed to strip you of your manhood. You only get medical attention if you're ready for an operation. The food is horrible. There aren't sufficient exercise facilities, and a lot of people are afraid to expose themselves to possible violence or trouble, so they stay in their cells and vegetate." The violent or troublesome are taken away to solitary confinement in "the hole," where among other refinements, according to Hoffa, "a guard would walk down the corridor and spray Mace at random.

"There was plenty of dope and tranquilizers available; three times a day they'd bring out the pill tray and 200 guys would line up." On the black market, "there was heroin, hashish, marijuana, plenty of it, anything you want as long as you got money, or you can sell your body. They think you will accept the prison because you're allowed to have things like that. But what about the guy who's stabbed by a guy who's on drugs?"

"How does the dope get in? There are two entrances. One's for trucks and that's guarded, and one's for visitors and guards. The visitors ain't bringing in the dope so you figure it out. If the prison authorities wanted to cut out the dope smuggling, they could just tell the quarters officers, 'I don't want any more dope coming into this prison.' But they don't."

Hoffa found the guards, who were union men, generally compassionate, but there were disturbing exceptions. "About 85% were O.K., but 10% were overly ambitious, trying to report somebody and get ahead, get a promotion, and they were always causing trouble. Five percent were sadistic, ornery bastards. They had rules, but they'd never hand them out, because if the rules are known to the inmates, then when a

guard does something wrong everybody would know it and could stand up for their rights. I pestered one lieutenant to hand out the rules, so one day he handed a few copies around. When the captain came in and found out, he ordered them all picked up."

Manhood. Hoffa agrees with the common view that such treatment does little to rehabilitate a criminal. He also considers prisons responsible for current waves of strikes and violence; two such strikes took place at Lewisburg while he was there, but he did not participate in either. "It's not worth it, but I'll say this. They may beat a strike, but they'll never win it. It gets to the point where the prisoners don't care whether they win or lose. They simply got to show their manhood."

Hoffa urges prison reform on two levels. One is to put an end to the practice of jailhouse homogeneity as a way of destroying individuality. "They put rapists in with embezzlers, muggers in with draft dodgers, and they wonder why they're in trouble." The second reform concerns money. "You've got to set up training facilities to prepare men for work after release. You've got to train the guards and pay them more. You're going to spend the money somehow, either in police forces, courts, loss of property and lives, or in reform of the prisons."

The union boss, who was turned down three times for parole before his presidential commutation, would also replace parole boards with new ones composed of warden, caseworker, guards—and other prisoners. "Who knows more about a guy than somebody who's lived with him 24 hours a day?"

JIM ANNAH



HOFFA AT HOME IN FLORIDA
A new-found passion.

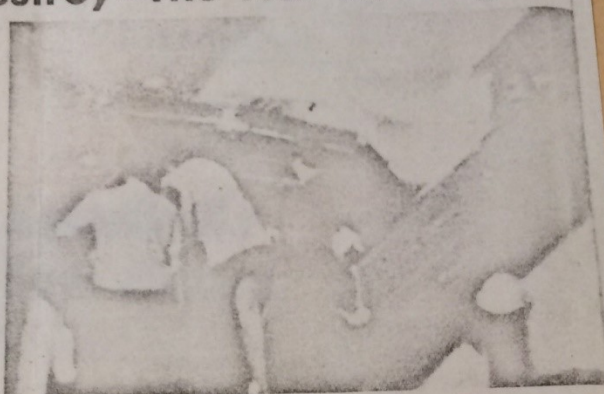
NARCOTICS

Search and Destroy—The War on Drugs

AT a third-floor window of a Lower Manhattan hospital, a team of federal agents huddled behind a battery of cameras. Below them, other agents strolled along the sidewalks, or cruised down Gold Street in unmarked cars. One group waited in a windowless minibus parked across the street. Not far away, another group, posing as an emergency crew, sat under a yellow canvas work tent over the open manhole in which they had set up a communications center. Precisely at 8:40 p.m., two undercover agents drove up Gold Street in a green 1970 Cadillac. They pulled to a stop in the No Parking zone in front of the hospital—and waited.

Minutes later the hidden agents—there were 40 in all—got the word over their short-wave radios: "Suspects are proceeding down Spruce Street, headed for Gold." In the third-floor observation post, one agent cracked to TIME Correspondent James Willwerth, "The Chinese are very punctual." So they were—right on time for the most important narcotics bust this summer.

At 9 p.m., two wary men walked up to the green Cadillac: Kenneth Kan-Kit Huie, 60, self-styled "unofficial mayor of Chinatown," and Tim Lok, 35, known to federal agents as "the General" for his ramrod-stiff posture. The four men—two undercover narcotics agents, and the two "connections" whom they had been trying to nail for four months—wasted no time. The agents opened the trunk of the Cadillac and showed the Chinese the contents of an olive-drab attaché case inside: \$200,000 in \$50 and \$100 bills.



UNDERCOVER AGENTS SHOW HUIE & LOK \$200,000 IN TRUNK
In hollowed-out heels, false-bottomed suitcases, cars, girdles and boa constrictors.

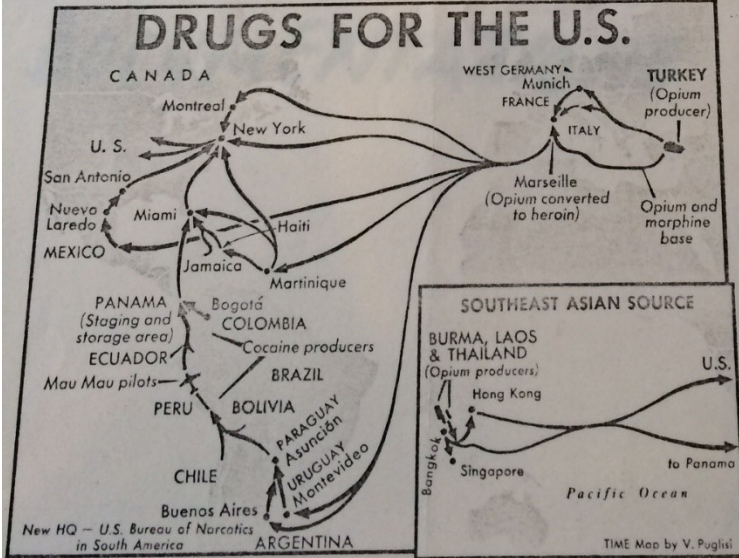
Then the General led one of the agents off on a meandering excursion that ended up in a Chinatown sportswear shop. There it was the agent's turn to inspect the wares: a cardboard box packed with 14 plastic bags containing 20 lbs. of pure No. 4 white heroin from Southeast Asia. Street value: \$10 million.

The agent and the General then went back toward Gold Street in a taxi, followed in a gray Dodge station wagon by a third Chinese, Guan Chow-tok, bringing the heroin. But Guan, owner of the sportswear shop, doubled

back and dropped the heroin in a vacant lot, arriving empty-handed. He seemed worried about police. The agent and Guan argued in the street in front of Beckman Hospital for several minutes, and finally the hesitant Chinese agreed to make the deal. The four piled into the green Cadillac and followed the gray Dodge station wagon a dark, deserted street, under the shadow of the Brooklyn Bridge. Following the General's directions, one undercover agent walked through waist-high grass into the vacant lot. Suddenly, he knelt down and said loudly: "This is the package; this is the package."

On that signal, the night fairly exploded with armed men and flashing lights. Two unmarked cars squealed to a stop at opposite ends of the street, blocking the escape routes. Agents waving pistols and shotguns sprinted out from the shadows from all directions. Huie, the General and a fourth Chinese accomplice surrendered immediately. Guan jumped into his gray Dodge—and found himself staring into the muzzle of a automatic in the hands of an agent who was leaning through an open window.

Though last week's Chinatown bust was motion-picture perfect, to U.S. narcotics experts it was another bitter-sweet element in an increasingly frustrating not to say disastrous situation. True, the raid was the latest in a number of successful skirmishes in what President Nixon describes, more and more plausibly, as a global "war on drugs." Montreal and Saigon, narcotics officials have recently nabbed some of the biggest wholesalers. Washington, me-



«Time», 4 settembre 1972, p. 6.

while, is awaiting the imminent extradition by Paraguay of Auguste Joseph Ricord, French-born boss of a Latin American connection that is alleged to have piped heroin worth \$1.2 billion into the U.S. over a five-year period (TIME, Aug. 28).

But the bad news about narcotics far overshadows such success. The "skag" seized at the Brooklyn Bridge last week was the second large shipment of Asian heroin to be intercepted in New York. The first seizure came last November when a Philippine diplomat and his Chinese partner were arrested at Manhattan's Lexington Hotel with 38 lbs. of heroin in their luggage. The two busts tend to confirm the gloomy forecasts of U.S. narcotics experts that as some of the old drug trade routes from Europe become more dangerous, new ones will open up from Asia. The emergence of Asia, with its immense opium production, as a major exporter of narcotics, promises to make the drug trade a truly global problem.

New Routes. Through most of the postwar years, drugs had flowed from the poppy fields of Turkey and the labs of Marseille direct to the U.S. via the famed "French connection." In the past two or three years, more and more heroin has been routed through Latin America and the Caribbean, where law enforcement is spotty and protection cheap. But as the Latin connection begins to feel more and more heat, and if Turkey phases out remaining opium production under pressure from Washington, the drug trade is expected to swing increasingly to Asia, drawing on the vast surpluses of opium grown in the remote, misty hills of Burma, Thailand and Laos, source of 58% of the 1,200 tons of illicit opium the world produced last year. State Department narcotics experts already see several routes developing, including one to the U.S. via Hong Kong and Britain.

The present flow of narcotics to the West is capable of supporting a savage rise in consumption—and with it, savage rises in crime, in crippled lives and in deaths. Hard statistics are hard to come by, but the best Government estimates put the U.S. heroin-addict population at 560,000—ten times the level of 1960 and almost double what it was only two years ago. On the average, a U.S. addict spends \$8,000 a year to support his habit; in New York City, with an addict population of more than 300,000, as much as 50% of all crime is related to addiction. The U.S. has become a heroin market worth \$5 billion a year to the international drug trade.

As other countries are discovering to their horror, it is an expanding market. In Canada, recent estimates place the addict population at 14,000 and rising. Turkey now has a small heroin-addict population—a development that defies Moslem strictures against drugs and the powerful conviction among Turks that narcotics reduce sexual potency. Heroin is spreading among young



THAILAND DRUG TRADERS DELIVERING OPIUM IN OPEN TRUCK

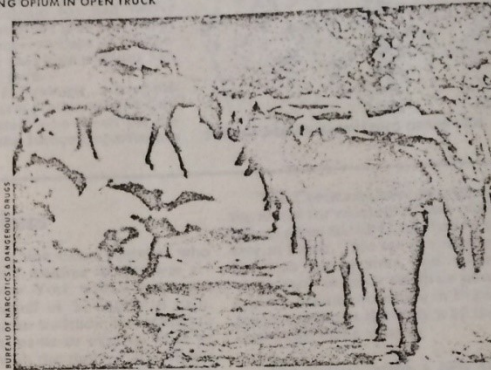
South Vietnamese, who have picked up a taste for hard drugs from the departing American soldiers. All over Western Europe, which once idly dismissed hard drugs as "an American problem," officials now reckon that they have a growing addict population of about 100,000. Says a U.S. State Department official: "They're real scared about what the late 1970s will bring."

So is Washington. One day last January, John E. Ingersoll, blunt-spoken chief of the Justice Department's Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs, went to the White House to report personally that an "astonishing variety" of drugs—heroin, cocaine, amphetamines, hashish, marijuana—was continuing to pour into the U.S. Nixon, by all accounts, was in a rage. "But dammit," he said at one point, "there must be something we can do to stop this."

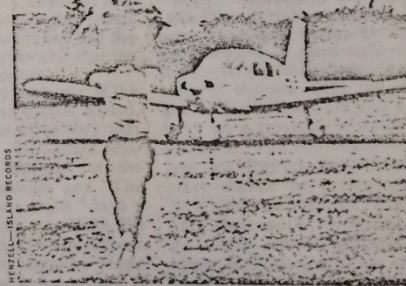
The result has been a dramatic change in the U.S. approach to drugs. Only two years ago, U.S. narcotics agencies operated on a miserly \$78 million budget. Now the White House is asking Congress for \$729 million next year for a flock of new agencies.

The agencies are charged with what is essentially a broad-gauged search-and-destroy mission. In the U.S. the Justice Department's eight-month-old Office for Drug Abuse Law Enforcement has 300 investigators tracking down street pushers, while the Internal Revenue Service has 410 special agents checking distributors' tax records.

The Bureau of Customs, charged with policing thousands of miles of wide-open frontier, is due to add 330 new men to its hard-pressed 532-man border patrol force. Last month Nixon ordered the Air Force to help out by installing new extra-low-level radar at sites in Texas and New Mexico, where it will be used to track the airborne smugglers who scoot across the Mexican border in light planes, avoiding detection by flying at cactus level. Air



MULE TRAIN HAULING OPIUM DOWN FROM THAI MOUNTAINS



MARIJUANA PICKUP IN JAMAICA

And diplomatic couriers.

Force and Air Guard squadrons have been ordered to maintain their F-102 and supersonic F-106 interceptors on alert status, ready to scramble in five minutes. Besides the heroin smugglers, their targets will also include the light planes that deliver something like a ton of Jamaican marijuana daily, mostly at airfields in Florida.

The heart of the strategy is a U.S. effort, one with no precedent in history, to tear up the major international drug routes. On one wall of the Washington "war room" of the Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs, magnetic chips on a huge map of the world in-

agents—up from 884 two years ago. In each of the key drug-traffic countries, such as France, Mexico, Turkey and Thailand, eight to 15 BNDD men act as advisers to their local counterparts, gather intelligence on their own, and, when necessary, engage in what is known in CIA argot as "dirty tricks." BNDD men talk as if their job is to tear up the Ho Chi Minh Trail, not the international drug trade. "We'll never dry up the supply lines," Ingersoll tells war-room visitors. "But we can disrupt the lines and reduce the flow to a tolerable irritant. That's our goal."

The Administration's boast that "the tide has turned" is vastly exaggerated, but there are encouraging signs. American agents in and out of the U.S. so far this year have helped seize 3,966 lbs. of heroin, a sixfold increase over three years ago. The amount represents less than 20% of the estimated 11½ tons of heroin that U.S. addicts used last year—a measure of how far the war is from being won. But the effect is being felt on the street.

Canada, France and New York, addicts are shuddering through the third month of a major heroin drought. In Montreal, a major port of entry for French heroin, one dealer complained last week that "the stuff is scarce as hell. I can pay but my man can't deliver." In Marseille, the price of a kilo of heroin has risen in past weeks from \$2,500 to \$5,000, partly as a result of the shortage, partly because the heat is on.

Another sign of hard times is slipping quality. Even after being cut with sugar and powdered milk, retail heroin used to be about 10% pure; now the range is from 3% to 7%. So low is the potency nowadays that the "good stuff," when it is available, may kill an unwary addict. San Antonio has had twelve overdose deaths in the past nine weeks because someone—perhaps an inexperienced pusher—has been peddling heroin that is 53% pure.

To Myles J. Ambrose, a hard-bitten former federal prosecutor and Customs Bureau chief who heads the domestic side of the Justice Department's



TURKISH WOMEN HARVESTING OPIUM GUM

The Milieu of the Corsican Godfathers

The eyes in the walnut face held his. "I am the head of the Union Corse." The Union Corse! More deadly, and perhaps even older than the Unione Siciliano, the Mafia. Bond knew that it controlled most organized crime throughout metropolitan France and her colonies—protection rackets, smuggling, prostitution, and the suppression of rival gangs.

—Ian Fleming, *On Her Majesty's Secret Service*

THE Union Corse, an organization that originated in the parched hills of Corsica but is today centered in Marseille, rules more in fact than even James Bond imagined in fiction. It dominates the worldwide trafficking in narcotics, and in particular controls the supply and processing of heroin flowing into the U.S. from France, South America and Southeast Asia. Though it is relatively weak in the U.S., the Union Corse is far more powerful than the Mafia in many parts of the world.

As an organization, the Union Corse is more tightly knit and more secretive than its Sicilian counterpart. U.S. agencies have been able to obtain information from all levels of the Mafia clans in the U.S., but not from the Union Corse. "When the Mafioso is spilling his guts," says one U.S. intelligence official, "the Corsican is still silent—refusing even to give you his name." In the early 1960s, for

instance, a Union Corse member who called himself Antoine Rinieri was arrested in New York with a suspected narcotics payoff of \$247,000 in cash. In the Corsican tradition, he refused to give his real name or explain what he was doing with the money. His silence caused him to be sent to jail for six months for contempt of court. At the end of his term, the U.S. deported him but, since it could prove no link between the \$247,000 and dope trafficking, the government was forced to give him the money back—with interest.

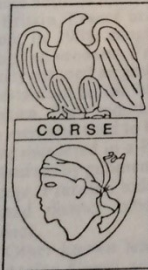
In France, the very existence of the Union Corse is still denied, in much the same way that the Mafia was often dismissed as fictional in the U.S. two decades ago. "The structure is a myth," says a senior French cop. With five gang murders in Marseille in the past six months alone, that notion is beginning to change.

In many respects, the Mafia and the Union Corse are similar. Both are divided into a number of families—the Mafia into about 24 in the U.S., the Union Corse into about 15 in France. The best-known of the Corsican families are the Francisci, Orsini, Venturi and Guerini clans. The identity of some of the clans is so deep a secret that a member could be marked for death for discussing them. And in the matter of exterminating informers, the Union Corse is said to be quicker and more deadly than the Mafia.

The Corsicans have spread around the world for much the same reason Sicilians came to the U.S.—hopeless poverty at home. "We see our sons as they leave as young men and when they come back to retire on their pensions," says a Corsican detective in France. Often smuggling is the only way that Corsicans can make a living.

The French bring a new language to international crime; the army of ordinary racketeers, for instance, is known simply as the "milieu." The Corsican gang boss ordinarily carries his identification in plain sight—a watch-fob medallion bearing the Moor's-head crest of Corsica. Like the Mafia, the Union Corse has a code of honor; the word of a gangster is supposed to be his bond. The difference is that Mafiosi are forever doublecrossing each other—hence the present gang war in New York—while the Corsicans usually keep their word. Members of the Mafia usually submit internal disputes to other Mafiosi; Corsicans often call in expert outsiders to arbitrate their quarrels.

The strength of the Union Corse outside the U.S. is based largely on its ability to infiltrate government agencies. In France the Union Corse has, to some degree, infiltrated the police, the military, the customs service and the French equivalent of the U.S. Central Intelligence Agency, the SDECE (or *Service de Documentation Extérieure et de Contre-Espionage*). One of that outfit's former agents, Roger de Louette, who was convicted in Newark last April of smuggling \$12 million worth of heroin into the U.S. and is currently serving a five-year prison term.



CORSICAN MEDAL



SLASHING POPPY BULB FOR GUM

drug effort, the shortage proves that the Administration strategy is on the right track. "The name of the game for the big-time pushers is moving the stuff into the U.S.," he says. "We belt 'em at one place, and they move someplace else. When we catch the stuff, that's when they lose their money."

Of late, the big-time pushers and traffickers have been losing their money, goods and sometimes their freedom at an encouraging rate. Some of the bigger catches over the past year:

SAIGON: South Vietnamese police and BNDD agents nabbed Joseph Berger, 66, a pudgy, balding American who arrived in Southeast Asia 16 years ago and skillfully worked his way up to the top of the drug-smuggling heap. Narcotics agents believe he is the only American to have had face-to-face dealings with "the Phantom," the ubiquitous Chinese who until recently reigned supreme over drug traffic out of Indochina. Four months ago, Berger hauled a 400-lb. load of opium down Thai country roads, bullying his way past police checkpoints into Cambodia. He arrived

in Saigon in June for a scheduled meeting with the Phantom, but was arrested. When the Phantom arrived at Tan Son Nhut airport, Berger fingered him. He turned out to be one Wan Pen Phen, a middle-aged Chinese with both Taiwanese and Thai papers. Police say Phen routed 4,500 lbs. of opium monthly through the area. In July, the cops arrested Luu Phuc Ngu, a prominent Saigon hotel owner, his son Luu Se Hon, and Phen's No. 2 man, Am Nui. The three organized the South Viet Nam end of the opium trade for the Phantom. Under interrogation last week, both Phen and Nui denied any knowledge of any drug dealings.

MARSEILLE: The shrimp boat *Caprice des Temps* (Whim of Time) attracted the attention of French customs agents last March when its captain refused an order to cut his engines. The captain, Marcel Boucan, 58, was already being watched for his dealings with cigarette smugglers. The agents also noticed that though the 60-ton boat had made two trips to Miami, it never ventured near the shrimp-fishing grounds. After cus-

testified that he imported the drugs in league with his superiors in the agency. The Corsican influence in French law-enforcement agencies is also believed to have been a large factor in the French government's reluctance to crack down on the Corsican narcotics laboratories in Marseille until drugs became a problem—and a political issue—in France.

The Union Corse's immense political influence in France stems from the Corsicans' work for the French underground during World War II—German collaborators in Marseille were regularly and efficiently dispatched—and for the French government in the postwar years. In 1948 Paris called upon the Union Corse to break a strike by Communist-controlled unions that threatened to close the port of Marseille. The Union Corse obliged by providing an army of strike-breaking longshoremen to unload the ships and a crew of assassins to gun down defiant union leaders. French government officials have not forgotten such favors.

The same kind of political fix, arranged in other ways, has kept the Union Corse narcotics network operating in Southeast Asia since 1948. A large share of the heroin used by U.S. troops in Viet Nam was supplied by Corsican-financed narcotics producers in Laos and Thailand. For about ten years following the French withdrawal from Indochina in 1954, a group of Corsican war veterans ran several small charter airlines whose purpose was the smuggling of narcotics from Laos into South Viet Nam; the lines were collectively known as "Air Opium."

In Latin America, the Union Corse

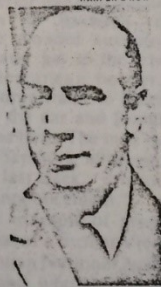
is extremely influential in a number of countries, including Mexico, Brazil, Venezuela, Paraguay, Bolivia and Panama. In some cases, the influence has proved strong enough to protect a handful of heroin laboratories that have recently been moved there from Marseille. In Paraguay, Corsican influence is believed to have been behind the U.S.'s recent difficulties in extraditing French-born Auguste Ricord to the U.S. to face narcotics charges.

According to testimony given before a U.S. Senate subcommittee in 1964, one of the Corsican godfathers is Marcel Francisci, 52, a flamboyant, onetime war hero (the *Croix de Guerre*) whose business interests include casinos in Britain, France and Lebanon. In 1968, caught in a gangland vendetta, Francisci barely escaped an ambush in a restaurant on the island of Corsica. Four months later, the men who tried to kill him were murdered in a Parisian restaurant by gunmen posing as cops. Francisci today is an elected district official on Corsica.

Other known leaders of the Union Corse, according to the Federal Bureau of Narcotics in testimony before the same Senate subcommittee, include Dominique Venturi, 49, and his brother Jean, 51. Dominique's base has been Marseille, where he has been known as a political crony of Mayor Gaston Deferre, the Socialist candidate for President of France in 1969. Dominique got into the narcotics-smuggling business in 1953, and at one time ran a fleet of yachts for hauling

morphine base from the Middle East to Marseille. Jean Venturi, who went to Canada in 1952 and is believed to be operating there still, is sometimes credited with pioneering the technique of hiding heroin in the nooks and crannies of imported autos.

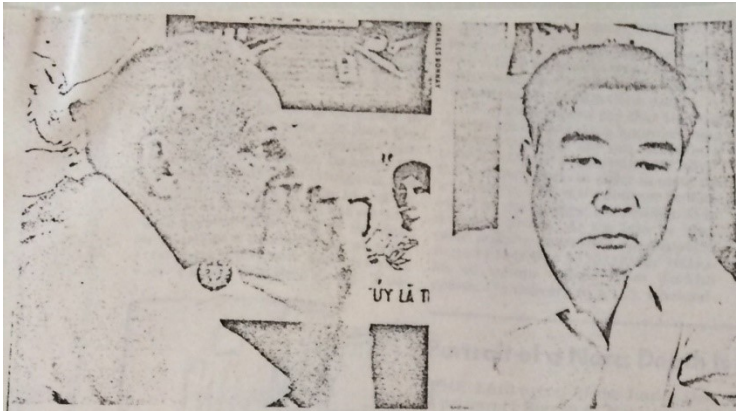
About 10 years ago, the Union Corse began to move into the U.S. to fill the vacuum created by the partial withdrawal of the Mafia from the narcotics racket. Its chief contact in the U.S. became Florida Gang Boss Santo Trafficante Jr., who traveled to Saigon and Hong Kong to work out narcotics deals with the Corsicans and later turned up in Ecuador to check out a cocaine network in which he had been offered a partnership.



FRANCISCI

The Union Corse also supplied and financed the new gangs of South Americans, Puerto Ricans and blacks, who moved into the vacant territories. All members of the milieu were instructed to avoid disturbing those Mafiosi who still continued to deal in narcotics—chiefly the capos and soldiers of the Bonanno and Gambino families.

The peace between the Corsicans and the Sicilians has endured for a surprisingly long time, but it may not last much longer. Last week representatives of the Mafia clans in New York met to consider a mass re-entry into the narcotics business. If they decide to proceed, and if approval comes from the Mafia's supreme council, the Commission, they will have to do it over the Corsicans—and some of their own—dead bodies.



BERGER (LEFT) & PHEN IN SAIGON POLICE HEADQUARTERS
"We bell 'em at one place, and they move some place else."

toms agents forced the *Caprice* back to port, Boucan dived overboard. He was picked up the next morning, exhausted, near Marseille's harbor fortress. Finding nothing illegal, police were about to release Boucan when they noticed that the concrete ballast was slightly awry. On investigation, they discovered 937 lbs. of pure heroin hidden in the ballast. It was the largest narcotics haul in history, worth up to \$400 million on the New York streets.

NEW YORK: Louis Cirillo, 48, posed as a Bronx bagel baker making \$200 a week. In fact, police say, he was one of the biggest narcotics distributors in the U.S., supplying a ton a year to street pushers. Cirillo got his heroin from a French ring that smuggled it into New York concealed in expensive automobiles. After intercepting a heroin-laden car that had been shipped to the U.S. from Europe, French and American agents indicted 28 members of the ring, including Cirillo, another Bronx man, John Anthony Astuto, 20 Frenchmen and an Austrian national; a number of them are still at large. For his role in the case, Cirillo was sentenced in May to 25 years in prison. After his conviction, federal agents dug up \$1,078,000 in cash from his backyard.

LA PAZ: When three men and two women checked into a La Paz hotel in February, an alert desk clerk recalled that one of the men had checked in four years before under a different name and passport. Bolivian police arrested the man, who turned out to be a Uruguayan wanted in Miami for drug trafficking. The cops let the others go, but BNDD agents were convinced that the ones who got away were important and traced the two couples to Mexico City. There they were identified as Jean-Paul Angeletti, 28, a Corsican, and Lucien Sarti, 34, a native of Marseille, and their mistresses. The two men were top operatives for the notorious Auguste Jo-

seph Ricord. Their mission: to set up a new route for getting drugs into the U.S. Agents moved in on them after two months' surveillance. Angeletti, who was nude in bed when agents kicked in the door, surrendered and was extradited to France. Sarti shot it out and was killed. In his possession were ten stolen passports from four countries, which enabled him to pose at will as a Uruguayan diplomat, a Panamanian student or an Italian businessman.

ANKARA: Turkish Senator Kudret Bayhan told friends in Ankara last February that he was going to France to buy a dress for his daughter. Nothing unusual about that. The high-living Senator was well off, and he had made frequent trips to France in the past. This time Bayhan failed to reckon with the newly coordinated French and Turkish narcotics enforcers. The Turkish Ministry of the Interior had sent out an all-points bulletin for Bayhan's rented Turkish-made Anadol automobile. When the Senator got to the French-Italian Mediterranean border, the "Route 66" of drug traffic to Marseille, police stopped the car and found 300 lbs. of morphine base. The case has led to three other Senators, although, said Turkish police last week, "it is too early to make an announcement."

The classic example of greenhorn clumsiness is that of a former Vice President of the Laotian National Assembly, Prince Sopsaisana, who arrived in Paris in April 1971 as his country's new Ambassador to France. One key item of his luggage was not passed by customs at Orly airport: a valise containing 123 lbs. of pure heroin. Informed of the incident, President Georges Pompidou refused to accept Sopsaisana's credentials and the smuggler-prince was soon back in Vientiane.

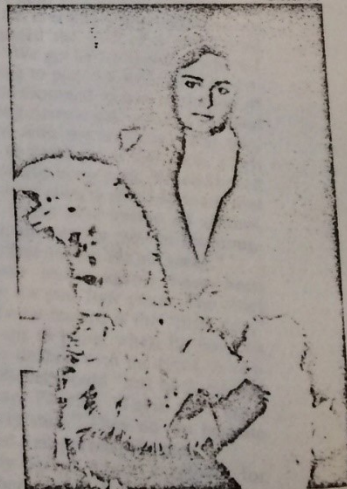
Amateurs are frequently recruited to smuggle drugs, particularly between Latin American cities and the U.S. Car-

riers bring in heroin (or cocaine) in innumerable ingenious ways—including, on one occasion, stuffing it inside a live boa constrictor. A more common method, however, is for women airline passengers to travel to Miami with cocaine or heroin hidden in their girdles or in false-bottomed suitcases. Near Santiago there is a factory specializing in making suitcases with hidden compartments. The agents are catching more and more such carriers, in part through use of a secret "smuggler's profile"—a telltale behavior pattern apparently common to amateur smugglers.

One courier who fell afoul of customs was Carole Dale Robinson, a 19-year-old model from San Francisco. She arrived at Mexico City airport last March clutching a stuffed toy llama from Peru. Customs officers split it open—and found 8 lbs. of pure cocaine inside. She protested that she was merely carrying the toy as a favor for someone else, but in fact U.S. agents had been watching her since she left California. She is now awaiting sentence, which may run as high as seven years.

The amateur who shows up in Montreal or some other point with heroin in the hollowed-out heels of his shoes may not be able to find a buyer at any price. The professionals deal only with other professionals; they almost never move drugs on speculation, and they prefer to deal in lots of 50 or 100 kilos. The biggest operators are shadowy figures, little-known and rarely seen. Much of the international trade is still dominated by the fabled, Marseille-based French Corsican families who developed the deadly business back in the 1930s (see box, page 8).

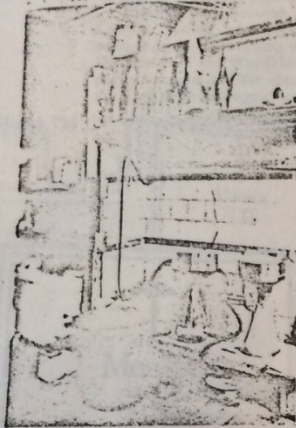
In Southeast Asia, the U.S. State Department has long been following the operations of one Lo Hsing-han, a Chinese of mysterious background who is said to enjoy absolute rule over drugs in the mountainous region of Burma.



CAROLE DALE ROBINSON WITH TOY LLAMA
Tough going for amateurs.

land and Laos known as the Golden Triangle, the richest poppy-growing area in the world and the source of the heroin now reaching the U.S. in increasing quantities.

Opium production is outlawed in Burma, but Lo has what the State Department describes as "a contract" with the Burmese government: he keeps his chief clear of Communist insurgents, and the government allows him to deal in opium as he pleases. Lo has had no trouble in keeping up his end of the deal. He maintains a private army of some 1,000 local tribesmen and deserters from Chiang Kai-shek's old Kuo-



RAIDED LAB NEAR MARSEILLE
"Chemists" turn morphine into heroin.

minting 93rd Independent Division.

Typically, the big-time operators deal in more than just drugs. After they deliver their opium to smugglers on the Thai border, Lo's huge caravans—often 200 mules and 200 porters, guarded by 600 troops—frequently return to Burma with contraband ranging from trucks and airplane parts to bolts of cloth and auto engines. Lo, says one U.S. official, "doesn't go empty-handed either way."

Similarly, drug traffickers in Uruguay, Argentina, Peru and Brazil dabble on the side in cigarettes, TV sets, whisky, radios and watches. By some accounts, French smugglers are into something far more complex. It is said that the SDCE, France's CIA, has quietly engaged Paris- and Marseille-based smugglers to move arms to a number of Middle East countries. These secret arms shipments are said to enable France to bolster its export arms industry and its influence in the Middle East, while it continues to adhere publicly to its 1968 total embargo on weapons sales to the belligerent nations of the region. The theory goes that arms and ammunition are turned over to established smugglers and shipped in compartments concealed

in specially fitted vehicles. The underworld then takes advantage of the arrangement: on the return trip, the same compartments are filled with drugs.

Narcotics experts say that big drug dealers share something approaching a community spirit. On one occasion a trafficker loaned a competitor 20 "keys" (kilos of narcotics) in order to make up a shipment. The real common denominator in the business is an addiction to immense profits. At the labs in Marseille, a dealer must shell out anywhere from \$120,000 to \$350,000 for 100 kilos of heroin refined from Turkish opium. On delivery to a U.S. wholesal-

er, however, the 100-kilo package is worth about \$1 million. After expenses, the net profit can be as high as \$750,000.

Those profits attract investment funds from a variety of sources. Switzerland is so fretful about an influx of tainted narcotics money that the government has announced a special drive to screen numbered bank accounts for illegal uses. While there is no financial "octopus" for drug money in Switzerland, there are ways in which capital flows into narcotics. Money invested in clandestine companies registered in the name of a "manufacturer's representative" or "legal representative" often

Portrait of a Narc: Death Is Never Far Away

THE 1,610 agents of the Justice Department's Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs are the advance scouts and front-rank skirmishers in the U.S.'s war on narcotics. The BNDD agent's business is basically intelligence; he deals with small-time pushers and "mules" (couriers), as well as international traffickers, in any number of situations and any number of languages. He must be, in short, the complete narc.

Roughly 45% of the BNDD's agents are stationed abroad, in as many as 57 countries. They sometimes operate out of a U.S. Embassy or consulate but they have a passion for anonymity and independence. If they work with anyone, it is the local narcotics agents—especially in France. French narcs, says one U.S. agent, "work like we do. It's all in the approach. They will stay on the job 24 hours a day for as many days as it takes to break a case."

At any one time, an agent may be working on a dozen cases spread out over several countries. U.S. agents, with budgets that are the envy of their foreign counterparts, depend heavily on informants. Such sources, who have led the way to major busts, have been paid as much as \$30,000—well over the average agent's annual salary. The overseas agent is usually careful to pass his information over to local authorities, and let them make the bust. Abroad, agents must not only be resourceful undercover operators but also diplomats, especially in countries sensitive to U.S. meddling in internal affairs.

One such agent-diplomat is Nick Panella, 39, a graduate of The Bronx, Manhattan's Hunter College, and most of the world's drug trade centers: New York, Rome, Istanbul, Marseille, Montreal and Paris. Dark and compact, Panella describes his appearance as "the stereotype of the Italian wise ass"—a distinct asset in the trade. "Up in East Harlem," he says, "nobody's going to introduce any bright-eyed, 6-ft. Ryan to anybody worth talking to in drugs. But I fit right in. They'll sell to someone who looks like me."

Panella, who earns \$25,000 a year,

lives with his Italian-speaking wife Sylvia and their three children in a comfortable Parisian suburb. In his current role as deputy director of BNDD's key Region 17, which includes Marseille, Panella's wardrobe runs to sporty suits. When he operated as an agent, he added a big pinky diamond and, frequently, a cigar. "By the time you're through with a case," he says, "you sometimes think you're a trafficker. You sure as hell look like one."

The toughest place Panella has worked in was Turkey. Frequently he posed as a buyer and approached the wagon trains by which heavily armed Turkish opium farmers moved their wares at night. "I never made a case in the interior when there wasn't shooting," Panella says, "but nobody ever got hit. The confusion is unbelievable. You just close in when the time comes and grab as many farmers as you can."

"You're always nervous when it begins," says Panella. "You never get used to those first few minutes—you know, with the guns and all that." The closest call he has ever had was in Beirut, when he arranged the bust of a small-time dealer. "We got to the building where I was going to pick up the stuff. The police were supposed to stay at the top of some long narrow stairs until I climbed up there with the trafficker. But they started to come down too soon. I felt the automatic in my back. When I heard the hammer click, I dived forward and prayed. There were bullets all around, as usual, but none in me—or the smuggler, for that matter. He got away."

Eleven BNDD agents have been killed in the past four years. The chief occupational hazard is the "little guy," who is apt to panic when he finds he has been dealing with an agent. A regular trafficker would "just back off and split," says Panella. "These guys don't like messy stuff." They do not hesitate to rub out a suspected informer.

Many agents admit a respect for "the other team." Says Panella: "It's professional stuff. When you get them, they know you've played a good hand. When they get away, you know you've still got something to learn from them."

A big operator may never even see the drugs he deals in. They are handled by a small platoon of hirelings: "plant men" who package the stuff, "chemists" who turn morphine base into pure heroin for \$400 a kilo, and "mules" who will carry it to its destination for \$1,000 plus plane fare. The narcotics trade has been a boon to Paraguay's so-called "Mau Mau" pilots. The pilots fly contraband drugs north to the U.S. from Buenos Aires or from any of 500 tiny airstrips that dot Paraguay. The pilots joke that they have a "Cessna 500" (which can carry 500 lbs. of cocaine) or a "Cessna 130" (130 kilos of heroin).

Panama has become the Grand Central Station of Latin American smuggling, partly because it has nearly 100 remote World War II landing strips, partly because it is the closest place to the U.S. with anonymous, Swiss-style

brother Moisés, who is Panama's Ambassador to Spain.

Latin America poses other worries besides heroin for U.S. narcotics agents, and more serious ones than the tons of marijuana that are smuggled across the border daily. Along the continent's Andean spine, the peasants of Bolivia and highland Peru, who have long chewed the coca leaf for pleasure, are now selling more and more of it as a cash crop—cocaine. The drug, which is psychologically if not physically addictive, has become popular in Europe and in parts of the U.S. Ingersoll worries that "in the long run, the cocaine dilemma is going to be more serious than heroin."

To really stop the flow of hard drugs, the U.S. must somehow attack the source of supply, a crucial role that has fallen to the State Department. The U.S. outlawed heroin in 1924, becoming

charged with driving the point home. In Turkey, Ambassador William Handley told friends: "In this embassy, careers depend on getting opium banned." In drug matters, the U.S. has been receiving close cooperation from Yugoslavia and even Bulgaria, but State Department officials gripe that "it's damned hard to get an Italian or a Belgian even to think about pollution, let alone drugs." In Latin America, only Mexico has been really responsive. Chile has flatly refused to help.

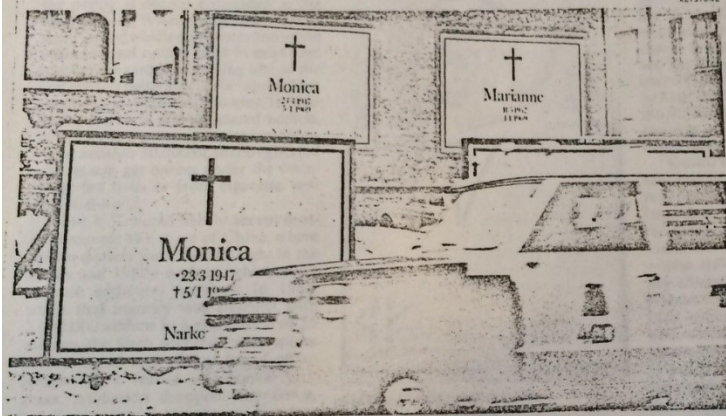
Turkey agreed last June to complete a gradual phase-out of its opium-poppy production this year, rather than maintain severely limited production for medical use, as originally planned. The government did not find the decision hard to make, in view of the fact that Washington seemed to hint that the U.S.'s \$140 million Turkish aid program hung in the balance. The U.S. is easing the country's cold-turkey withdrawal from poppy production with \$35 million in special funds, to be used, among other things, for the construction of a sunflower-oil processing plant near former poppy fields. But many Turks are now having second thoughts. Istanbul's influential daily *Hürriyet* has protested that "we feel sorry for American heroin addicts, but it is unjust to put the burden on the Turkish economy." With elections looming next year, Premier Ferit Melen's opposition has introduced two bills that would repeal the poppy phase-out. The vote, worried U.S. officials say, "could go either way."

Poppy Problem. The reason is that out on the parched plains of Anatolia, where towns have names like Afyon (opium), the white poppy is central to the local way of life. It is a source of seed, fodder and fuel, of a low-cholesterol cooking oil and of cash. An acre of poppy brings a Turkish farmer \$235 at government prices and even more on the black market; by contrast, wheat brings \$100 an acre at best.

International traffickers have been moving through Anatolia's medieval villages for months, buying and salting away quantities of opium. Says a Turkish narcotics official: "We will still be finding it four or five years from now."

Turkey has been a sobering experience for U.S. opium warriors. "There was at first too much enthusiasm, too much optimism," says Assistant Secretary of State Nelson G. Gross, boss of narcotics affairs at Foggy Bottom. Some Washington officials still talk of achieving a "drastic" reduction in the drug flow within two or three years, but others are skeptical. Veteran agents, among them New York's Daniel P. Casey, doubt that detective work can ever stop any more than 50% of the total drug flow. As a U.S. agent based in Latin America puts it: "We need 16,000, not just 1,600 guys, to stop this traffic. As fast as we close one route, they come up with two others."

What is the solution? Nixon has ar-



SWEDISH BILLBOARDS WITH NAMES OF DRUG VICTIMS
The outlook is for a protracted and bitter war.

numbered bank accounts. The fact that Panama has 33 major international banks, up from only six in 1963, indicates that those accounts are in heavy demand. Until recently, as many as 20 aircraft a month would arrive in the U.S. from various South American countries via Panama's Tocumen International Airport, where they had been cleared through without any inspection. One of the cleared planes, tracked by U.S. agents to one of the 83 small airstrips that dot southern Florida, was found to have 94 lbs. of heroin aboard.

What could the U.S. naves do about it? Plenty, as it turned out. One evening in February 1971, the acting Tocumen transit chief, Joaquin Him González, a baseball addict, drove into the U.S.-controlled Canal Zone to see a local game, and the feds pounced. Flown to the U.S. and tried in Dallas, Him is serving a five-year rap for narcotics conspiracy in a Texas jail. Washington has ignored the protests of Panamanian

one of the first nations to do so. Since then, narcotics have been the target of no less than nine separate international agreements. The latest one, the U.N.'s 1961 Single Convention on Narcotic Drugs, calls for what are essentially voluntary restraints on the cultivation, manufacture, import and export of opium and its derivatives.

Washington, seeking a more muscular approach, is focusing direct diplomatic pressure on a list of 57 governments that are concerned with the narcotics trade in one way or another. Secretary of State William Rogers, who as chairman of a Cabinet-level International Narcotics Control Committee is the top man in the U.S. anti-drug effort, is thus doubly concerned with the role of his department. That has been to remind other governments forcefully that under Section 481 of the Foreign Assistance Act the Administration must cut off aid to countries that do not cooperate in the war on drugs. Out in the

gued that the "only really effective way" to end the drug traffic is to end poppy cultivation. The U.S. already has satellites in orbit that can locate poppy fields on the earth's surface. In *The Politics of Heroin in Southeast Asia*, a new study that attempts, with only partial success, to blame U.S. policy for the vigor of the world drug trade, Author Alfred W. McCoy, a Yale graduate student, suggests that Washington might consider paying the hill peoples of the Golden Triangle area not to grow their poppies. If they were paid the going price in the area of \$50 a kilo, by McCoy's reckoning, the cost to the U.S. would be \$50 million.

Tough Strategy. But that is hardly realistic: the dollar has not always served the U.S. well in Indochina, and there is little reason its luck would be any better in the hills of Burma, where the poppy is deeply embedded in the local culture. What are the alternatives then? India, which dominates the world trade in legal opium used in medicine, is widely regarded as having one of the best control programs in the world. That is somewhat mythical, however. In New Delhi, there are 800 registered addicts, served by two government opium shops—but another 30,000 or so unregistered addicts can get opium under the counter at tea stalls or from cigarette vendors in the city.

The U.S. would hardly accept drastic measures like those of China, where opium dealers were shot on sight in the 1950s and 1960s, or Iran, which has a chronic addiction problem. In 1955, when that country was plagued with 2,000,000 addicts in a population of 25 million, the Shah ordered Iran's opium fields burned and addicts bused off to camps for a forced withdrawal program. Addiction dropped way down, but it was only a temporary reprieve. The addict population is back up to 400,000 and still climbing, even though Iranian troops regularly fight gun battles with Turkish and Afghan opium smugglers along the borders.

The U.S.'s war on heroin is only getting under way, and it is not without its critics, who variously contend that it is too little too late, and that the effort is diffused because some narcotics agents go after marijuana dealers with the same zeal they apply to the heroin traffic. Yet barring any unexpected developments—an international agreement for a total ban on the poppy, say, or discovery of insects that attack the plant, or a medical breakthrough in treatment of addiction—the outlook is for a protracted war. There will be little deviation from the present U.S. strategy of tough, front-door diplomacy with the countries along the drug supply lines and back-alley skirmishing with the traffickers. That strategy will not bring victory in the drug war, but even a draw would be a plus—provided that the respite is used to develop a social and educational approach to the problem of addiction.

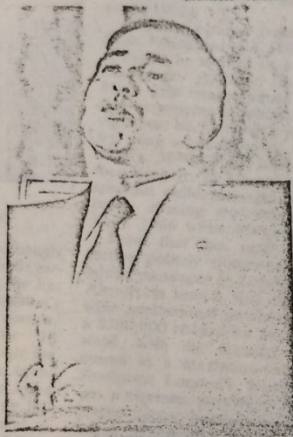
TIME, SEPTEMBER 4, 1972

MOROCCO

The Almost Perfect Regicide

One day last winter Morocco's King Hassan II and his trusted lieutenant, General Mohammed Oufkir, were in the seaside resort of Agadir, discussing an official visit by Libya's Colonel Muammar Gaddafi to nearby Mauritania. To the King's astonishment, Oufkir suddenly proposed that the Moroccan air force be used to assassinate Gaddafi, who had never made any secret of his antipathy toward Hassan. "If only we could find out Gaddafi's flight plan," asked Oufkir, "what would you think

SIPARIOGLU—REXANIK



HASSAN AT PRESS CONFERENCE
The last shot was fatal.

of sending an F-5 to smash into him in the middle of the desert?"

"Oufkir, are you mad?" replied Hassan. "Even supposing we knew his flight plan, his altitude, his route and we hit him, you must realize that there would be an inquiry. They would find traces of bullets and rockets. In this area only Morocco has F-5s. Can you imagine the international scandal? Piracy in midair against a chief of state?" Then, to put the matter firmly out of hand, the King added: "Oufkir, I absolutely forbid this business."

THIS remarkable story of political intrigue—so similar in plan to the abortive coup that General Oufkir led against the Moroccan monarch himself two weeks ago—was recalled by King Hassan last week as he told of his narrow escape from the aerial attack on his plane. When three Moroccan air force F-5s opened fire on the King's Boeing 727 jetliner over the Mediterranean, Hassan related, it was this scene with Oufkir that flashed across his mind "immediately, just like a film."

Hassan had summoned newsmen to the Royal Guest Palace to reveal details of the attempted midair regicide. The King portrayed his Defense Minister, whom he had considered his most loyal supporter, as a chronic plotter of palace intrigue. Earlier, Hassan had claimed bitterly that he had protected Oufkir "beyond all reasonable bounds," and had even "endangered our relations with France" when he refused to extradite Oufkir for the Paris kidnaping and presumed murder in 1965 of Moroccan Leftist Mehdi Ben Barka.

King's Confidence. At the very time that Oufkir was proposing the assassination of Gaddafi he was already plotting the attack on Hassan, according to the King. The scheme, in fact, was hatched only four days after army cadets stormed the King's summer palace last July. If Oufkir had a hand in that affair, it was never revealed. But he kept the King's confidence by ordering the summary execution of ten high-ranking officers (who, had they lived, might have implicated him).

Oufkir's error this time, said Hassan, had been "to think he could commit the perfect crime." The plot was later described to the King by two of the captured airmen. One of the pilots, Lieut. Colonel Mohammed Amekrane—who suffers from an incurable kidney ailment—disclosed the details after Hassan coldly reminded him that if military justice did not finish him off, his illness would. As Hassan related it, the plan called for the plane to be shot down at sea "so as to leave no trace." With the deaths of the King, three of his children and his only brother, Prince Moulay Abdullah—all of whom were on the plane—Oufkir would have had dictatorial powers as head of a regency in the name of nine-year-old Crown Prince Sidi Mohammed. In fact, he had planned to pick up the child, who was vacationing in the mountains, immediately after the attack.

But when Oufkir saw the King's Boeing 727 land safely on the runway, he apparently lost his nerve. "It's not possible," Hassan quoted him as saying. "It must be another airplane." Without waiting to see the King, Oufkir drove to army headquarters. "From that moment," said Hassan, "I began to wonder what was going on."

Not until later that evening did Hassan feel certain of Oufkir's guilt. By that time, both Amekrane and another pilot, Major Kouera el Ouafi, were being questioned, a fact known by Oufkir. At 11 p.m., Hassan summoned Oufkir to his palace at Skhirat. Oufkir delayed, but after two more phone calls from the King, he arrived around midnight. The royal family was waiting; in a fury Hassan's mother grabbed Oufkir. "Listen, I've had enough of this army that has

RAY'S ODD ODYSSEY



RIVERS & FAMILY
Calhounian counterpart.

the war and on integration—although, as the son of an impoverished turpentine distiller from Gumville, he has voted frequently for Lyndon Johnson's Great Society programs. His constituents were not unsympathetic 18 months ago when he proposed that the U.S. "flatten Hanoi and let world opinion go fly a kite." In 1948 he cried that Harry Truman's anti-lynching bill would "lynch the Constitution," and as late as 1956 was defining N.A.A.C.P. as "the National Association for the Advancement of Communist Propaganda."

Hero's Style. Only once in the past have the First District's Negroes—43% of the population—challenged the chairman. Rivers trounced their 1950 candidate, a Negro attorney, in that year's Democratic primary. This year, in the aftermath of Martin Luther King's assassination, another Negro attorney, George Payton Jr., 39, decided to try. Scraping together the \$2,000 registration fee with loans from relatives, Payton attacked Rivers as a "warmonger and superhawk," stumped for a \$2 minimum wage, expanded social security, and liberal federal housing programs.

Almost inexplicably, Rivers, who wears his silver mane in the style of his South Carolinian hero John C. Calhoun, ran scared, plastering Charleston with billboards and TV spots. Ten days before the primary, Rivers arranged to have 15 members of his committee flock to Charleston along with Admiral Hyman Rickover to inspect a Polaris missile facility and laud Mendel.

The militant campaign was hardly necessary. Last week Rivers' Democrats, along with several thousand Republicans who crossed party lines, gave the chairman 65,842 votes against 18,883 for Payton. The G.O.P. will not even bother to oppose Rivers in November.

AS a thief, James Earl Ray's specialty was botching his getaway. After heisting \$190 from a St. Louis supermarket in 1959, Ray left tracks that the most flat-footed cop could follow: he even parked a car used in the stick-up outside his lodgings. That was characteristic of Ray, whose most profitable known caper, grossing only \$2,200, was bungled when the escape car crashed. The cruelest of his convictions was for the \$11 stick-up of a Chicago cab driver in 1952.

After he escaped from the Missouri State Penitentiary in 1967, Ray's style changed; he seemed to have become a *cum-laude* graduate in criminality. Flush with unaccustomed cash and astute at espying loopholes in the law's vigilance, he rambled across the country using a collection of aliases. Then, after a .30-'06 bullet killed Martin Luther King Jr. in Memphis on April 4, spurious radio messages sent Memphis police chasing the wrong way after Ray's 1966 white Mustang.

From that day, until a British detective politely questioned a Brussels-bound passenger at London's Heathrow Airport on June 8, Ray eluded a worldwide professional manhunt fortified by a \$100,000 reward for his capture. Last week, with the accused assassin immured in a maximum-security cell in Southwest London's Wandsworth prison, policemen unraveled the nexus of plastic faces, borrowed identities and bogus papers that he had woven for two months across two continents.

Canadian Pattern. Four days after King's murder, Ray had hightailed across the Canadian border, and was renting a \$10-a-week room from Mrs. Fela Szpakowsky on Toronto's polyglot Ossington Avenue. Just why Ray chose Canada is not entirely clear, but, almost surely, one reason was the knowledge—widely circulated among convicts in the U.S.—that it is ridiculously easy to get a Canadian passport. All that is needed is the gall to ask for one and a birth certificate—and the certificate is not strictly necessary.

In a consistent if bizarre pattern over several months Ray had appropriated four aliases from Torontonians, all from men who live around the suburb of Scarborough and bear varying degrees of likeness to Ray. In July 1967, Ray took the name of Warehouse Supervisor Eric St. Vincent Galt, 54, whose signature

Eric St. Vincent Galt

he had apparently misread as Eric Starvo Galt. As does Ray, Galt has scars on his forehead and right palm and could pass for 40, Ray's age. John Willard, 42, the name used by the man who rented the room in Memphis 13 paces away from the bathroom where

King's assassin hid, is an insurance adjuster who is shorter and slither than Ray's 5-ft. 9-in., 175-lb. frame, but looks not unlike him. Paul Bridgman, an educator, and Ramon George Sneyd, a policeman, whose names Ray used after he arrived in Toronto, are both 35 and have Ray's build. Police are still puzzling over how they were chosen.

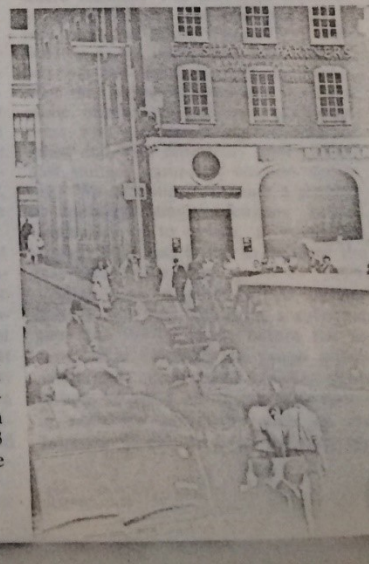
In the Library. On April 16, Ray paid \$8 for a Canadian passport in the name of Sneyd. "He blended into the wallpaper," recalls Lillian Spencer, manager of the Kennedy Travel Bureau, who handled the simple declaration that Ray signed, affirming that he was a Canadian citizen. Next day, on Miss Spencer's say-so, Travel Agent Henry Moos notarized the form and forwarded it to Ottawa.

Ray was also aware of Ontario's lackadaisical procedure for issuance of birth certificates and mailed off \$2 money orders for certificates for both Bridgman and Sneyd. For these, he needed the maiden names of their mothers. Announcements of their births in library copies of old newspapers supplied the information Ray required.

Ray never collected the birth certificate mailed back for Bridgman—who, as Ray apparently learned, already had a valid passport. On April 18, the fugitive got a phone call and next day moved three blocks away to a Chinese-run boardinghouse on Dundas Street West, where he had rented a room in advance for \$9 a week from Mrs. Yee Sun Loo. On May 2, Ray picked up his new passport and paid \$345 in cash for a return excursion flight to London. Four days later, he left Canada.

"Nice Guy." On May 8, Ray flew from London to Lisbon, perhaps in the hope of a payoff, perhaps in an attempt to contact recruiters for white mercenary fighters in Africa, or else to

POLICE VAN CARRYING



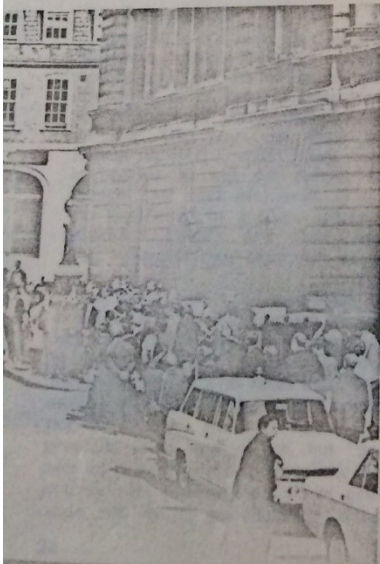
try to reach the white-supremacist breakaway state of Rhodesia, which maintains a mission in the Portuguese capital. Indulgent officials, spotting a discrepancy between the spelling of his name "Sneya" on his passport and his adopted signature, nevertheless allowed him to pass "like any tourist."

Husbanded his funds, Ray checked into the third-rate Hotel Portugal, hung out at cheap bars, and even wheedled a \$7.02 discount on a prostitute's routine \$17.55 fee for half an hour's dalliance. "He was a nice guy," declared Maria, a comely adjunct to the Texas Bar. Ray-Sneyd also obtained a new passport from the Canadian embassy by pointing out that his surname was misspelled on his original document.

On May 17, Ray flew back to London, finding anonymity in one of the city's 5,500 hotels and back-street rooming houses. His tracks become visible again on May 28, when he checked into the \$5-a-night New Earl's Court Hotel. On June 5, after telephoning the London Daily Telegraph to inquire about mercenary forces in Africa, Ray was again on the move, holing up in the unlisted Pax Hotel, run by Swedish-born Mrs. Anna Thomas, 54. For the next three days, Ray never left his room for more than 20 minutes, and refused to emerge for four telephone calls, two of them from an airline. On June 6, Ray again telephoned the Telegraph's Ian Colvin, asking about mercenaries. Colvin offered to send him an address in Brussels.

The search that caught up with Ray started when the FBI—taking into account the easy passport procedure in Canada—asked the Canadian police to go through their passport applications. They combed 300,000 of them and tipped off Scotland Yard to Sneyd's true identity. Held on charges of possessing false passports and a loaded .38 revolver, Ray's first appearance in London's famed Bow Street Magistrate's Court lasted 82 seconds before he was

RAY FROM BOW STREET



SNEYD

BRIDGMAN

GALT

A way to blend into the wallpaper.

hustled back to a cell. Meanwhile, U.S. Assistant Attorney General Fred Vinson Jr. began the slow, tortuous procedure of extraditing Ray to face a possible death sentence for murder or finish the last 13 years of his 20-year Missouri sentence for robbery. Fighting all the way, Ray's lawyers could delay his return to the U.S. for months.

Help & Conspiracy. Ray's elusive odyssey could not fail to suggest that he had had help. Where did the money come from (at times he flashed a roll of \$20 bills)? This, of course, galvanized the artisans of conspiracy theories.

To Crime Buff Truman Capote (*In Cold Blood*), it seemed conceivable that Ray, as well as Lee Harvey Oswald in Dallas and Sirhan Sirhan in Los Angeles, might all be cogs in a single, stupendous murder machine. The killers, Capote suggested on NBC's *Tonight* show, might all have been intensively trained, brainwashed triggermen of a type envisaged by Novelist Richard Condon in *The Manchurian Candidate*; their purpose could be to drive the U.S. to its knees by assassinating public persons—a theory, Capote claimed, that was once expounded by 19th century Theosophist Helena Blavatsky. (Sirhan, Capote noted, asked for a copy of Madame Blavatsky's *The Secret Doctrine* soon after his arrest.)

More plausibly, Capote argued that a cheap crook with Ray's dismal record of bargain-basement villainy could not have traveled so far without extensive help from experts. In Capote's view, Ray was the low man in an elaborate and many-tiered plot—the pigeon paid to leave his fingerprints on a rifle and then decoy pursuers away from King's real assassin. The plotters allowed Ray to live, Capote hypothesized, because he had no knowledge of the conspiracy's inner core.

Botched Again. Law-enforcement men working on the case tend to discount such theories. A senior Justice Department lawyer is conducting an undercover search for leads to a plot among Memphis underworldlings, but local police and FBI agents—who first hunted the suspect as a member of a conspiracy—are working on the assumption that Ray, a known racist and

always a loner in prison, killed alone.

Ironically, after skillfully eluding capture for so many weeks, Ray can be said to have botched his last getaway. He apparently left Lisbon in a hurry because he sensed that the police were on his trail. But under a 60-year-old treaty with the U.S., Portugal—which abolished the death penalty in 1867—will not extradite any criminal sought on a capital charge. Senator Ray could have stayed there indefinitely.

Building a Biography

The accused assassin of Robert Kennedy sat passively in his 12-ft. by 12-ft. maximum-security cell at Los Angeles County's Central Jail for Men, reading works on theosophy. Meanwhile, bits and pieces of Sirhan Bishara Sirhan's personality and past began falling into place. Most of the insights came with last week's release of testimony taken by the grand jury, which had convened the day after Kennedy died.

Vincent T. Di Pierro, college student and part-time waiter at the Ambassador Hotel, recalled seeing Sirhan at the moment of the murder. "The minute the first two shots were fired," testified Di Pierro, "he still had a very sick-looking smile on his face. That's one thing—I can never forget that."

Three others in the serving kitchen where Kennedy was shot also testified to seeing Sirhan, who crouched on a tray rack and asked repeatedly if the Senator would come that way. But it was not the innocuous-looking Jordanian that attracted attention; it was a svelte, mysterious girl in a polka-dot dress, who was seen joking with the accused and who reportedly later rushed past stunned campaign workers shouting, "We shot him!" Though a number of publicity-hungry females turned themselves in to police, a worldwide woman hunt had failed to uncover the real Miss Polka Dot.

Mixed Bag. Another witness claimed that he had seen Sirhan at a suburban gun club twelve hours before the assassination. Contrary to range policy, which calls for a pause between shots, Sirhan snapped off up to 300 rounds in rapid-fire succession with an Iver Johnson .22-cal. revolver, the same type

as that used in the killing. The Los Angeles County coroner testified that Senator Kennedy was struck with three bullets, rather than two as originally thought. The third landed in back of the right armpit, near the second. The shots had apparently been fired at point-blank range, at least one of them only two or three inches from the victim.

The week also produced a mixed bag of claims from people who said they had some special knowledge of the sullen defendant. A former Castro commandant, José Duarte of Miami, said he had scuffled with Sirhan a month ago in Los Angeles when he heard Sirhan tell a group of leftists: "What the U.S. needs is another Castro." In London, Journalist Jon Kimche, who is known mainly for his sensational anti-Arab diatribes, wrote in the Evening Standard that Sirhan had returned to the Middle East twice, in 1964 and 1966. The story was flatly denied by the FBI and State Department. In fact, the peripatetic Sirhan to whom Kimche was alluding may be an American citizen named Sirhan Selim Sirhan, ten years older than the accused and no kin, who frequently visits the Middle East.

Every Scintilla. While all this second-guessing was going on, Los Angeles officials were diligently scrutinizing every scintilla of evidence, mindful of the 1963 mess made by their counterparts in Dallas. Twenty-three of L.A.'s top cops have been assigned full time to the case, while a special three-man legal team, whose members have handled 200 homicide cases for the D.A.'s office, will make sure that neither Sirhan's rights nor potential evidence is perjured. Interviewing the defendant are two court-appointed psychiatrists. A trial date will be set at a June 28 hearing, and Sirhan will plead either guilty, no contest, not guilty, or not guilty by reason of insanity.

RACES

Black Separatist

Integration has been the aim of the Congress of Racial Equality since CORE was born in 1942. Its intramural squabbles have never been concerned with the principle of desegregation but with its pace. Two years ago, Floyd McKissick replaced Founder James Farmer because he was not moving fast enough. Last week McKissick, in turn, was supplanted by a more aggressive lieutenant. CORE's new chief, however, advocates rigid separation of the races.

Roy Innis, a Harlem-honed black nationalist, will formally replace McKissick next month at CORE's convention in Columbus. Innis, 34, is a bearded manifesto maker who holds that "separation of unlikes is the natural condition of society," and says that blacks generally favor nonviolence, but "not over the achievement of nationalistic objectives." He professes a fear of genocide, not "by the gas chamber but by



CORE'S INNIS

Kamikaze, yes; hara-kiri, no.

the slow taking away of our existence" through racial amalgamation. Appealing to Negroes to improve their own lot rather than die in all-out conflict with the white man, Innis adds nonetheless: "We believe that if we must die, it will not be by hara-kiri but by kamikaze—take as many with us as we can."

By accepting Innis' incendiary view, CORE alienates not only whites but black moderates as well. Thus it joins the Student Nonviolent Coordinating Committee and the Southern Christian Leadership Conference in a militant shift to the left.

TRIALS

Cost of Counseling

Pediatrician Benjamin Spock, who is more concerned these days with pacifists than pacifiers, seemed openly to seek arrest in hopes that he could eventually test his crusade against the Viet Nam war before the Supreme Court. Last week at Boston's Federal District Court, he moved closer to that goal. An all-male jury pronounced Spock, 65, guilty of conspiring to counsel and abet young men in evading the draft. Also found guilty: Yale Chaplain William Sloane Coffin Jr., 44, Harvard Graduate Student Michael Ferber, 23, and Writer Mitchell Goodman, 44. The fifth member of "the Boston Five," Marcus Raskin, 34, a former White House disarmament aide, was acquitted.

The trial, which gained notoriety from Spock's presence, had dragged on for 19 days, and would probably have lasted longer had not 85-year-old Judge Francis J. W. Ford pushed the pace by regularly growling, "That's irrelevant." The plethora of evidence gathered by the prosecution included literature and statements, as well as a film of a draft-card burning attended by some of the defendants. The de-

fense sought to counter the conspiracy charge by claiming that the five were acting as individuals (the jury agreed in Raskin's case), and that their approach was a form of free speech.

Coffin greeted the sentence with a droll "I think they have confused the lightning bugs with the lightning." Of the guilty four, draft-age Ferber stands to lose least from the verdict. While appealing the case, he is a free man; had he been let off, he would have faced immediate induction. Presumably, Ferber would have refused to serve, and thereby become liable for prosecution under the Selective Service Act.

MARYLAND

Death of a Company Town

Tiny Daniels, Md. (pop. 381), is one of the last examples of that almost vanished bit of Americana, the company town, which once ranged from Western mine and lumber settlements to Southern cotton camps. Somehow, Daniels, nestled in a wooded hollow along a back road eleven miles west of Baltimore, has managed to survive. Its company store, company houses, company-dominated churches and company mill—its *raison d'être*—all remained intact in the age of the megalopolis.

Intact, that is, until last month, when the C. R. Daniels textile company, which wholly owns the 128-year-old community, started demolishing it in line with a decision made last year that it was too expensive to maintain. The \$15-million-a-year mill operation will be unaffected by the policy, since most of those losing their homes are too set in their ways—or too old—to look for new jobs. A good number of the 94 displaced families, accustomed to living in their own homes at \$16-a-month rent, may be forced to move into Baltimore public-housing projects.

Although probably justifiable on economic grounds, the death of Daniels creates a sad and unusual social problem that has prompted several groups to try, unsuccessfully, to save it. Some large families and retired couples will undoubtedly wind up on food stamps and welfare. Oliver Overington, 74, retired from the mill in 1960 and lives with his wife on a company pension of \$6.25 a month and \$1,800 a year in social security. Though their Daniels house had minimal facilities (no hot running water), the Overingtons had taken pains with the painting and papering and were convinced that they would live there the rest of their lives. Last week they moved to a \$75-a-month apartment which they can ill-afford.

At the other end of town lives Richard Landacre, 62, with his wife and grandchild. He makes \$1.60 an hour at the mill, spends much of his leisure time working in his large vegetable garden. "We're both sickly," says Mrs. Landacre. "He takes nine kinds of medicine and me five." Where will they go? "I guess we'll just find a room," she says resignedly, "and sit there."

TIME, JUNE 21, 1968

TRADURRE IN ITALIANO

The Sunday Times Magazine / 28 V 1972

MAFIA WINS SICILY FOR THE U.S. ARMY

By Norman Lewis

In February 1943, five months before the Allied invasion of Sicily, an American criminal of Sicilian origin called Salvatore Lucania (better known as Lucky Luciano) appealed for a reduction in his prison sentence in consideration of "services rendered to the nation". The exact nature of these services has never been officially revealed to the American public, although they became common knowledge in Italy just after the war.

He had been sentenced to 30-50 years' imprisonment in the late Thirties on charges of organising compulsory prostitution, and it is doubtful whether Thomas E. Dewey, the special prosecutor leading the attack on organised crime, had any idea of the real magnitude of his catch.

Luciano was at that time America's most powerful Mafia chieftain and had just completed a modernisation programme which created 24 Mafia 'families' throughout the U.S. with a national commission of the family heads to settle disputes by peaceful negotiation.

Luciano, a small soft-eyed man of 40, full of modest stillness and humility, and with nothing in his physique or personality that reflected the popular image of the gangster, wanted to avoid any of the fratricidal conflicts that had riven the Mafia in the past.

But he had come to power at the conclusion of just such a conflict - the so-called Castellammarese war* between the old-timers and the up-and-coming young men whose strategy was directed by Luciano himself. It ended in the mass-elimination of those seen to be too set in their ways to be salvageable.

The killings were done with style, almost with compassion, as in the case of Giuseppe (Joe the Boss) Masseria, previous supremo of the organisation, who died instantly, a smile on his face and a forkful of spaghetti in his hand, when shot through the head from behind at a dinner party given in his honour in Coney Island's best restaurant. Forty of Masseria's house-cards were sent to accompany his shade to the underworld during the next 24 hours, but all were accorded splendid funerals, and in some cases the widows received generous pensions. Thereafter, Luciano's role had

*Named after a Mafia group originating in the Sicilian town of Castellammarese del Golfo.

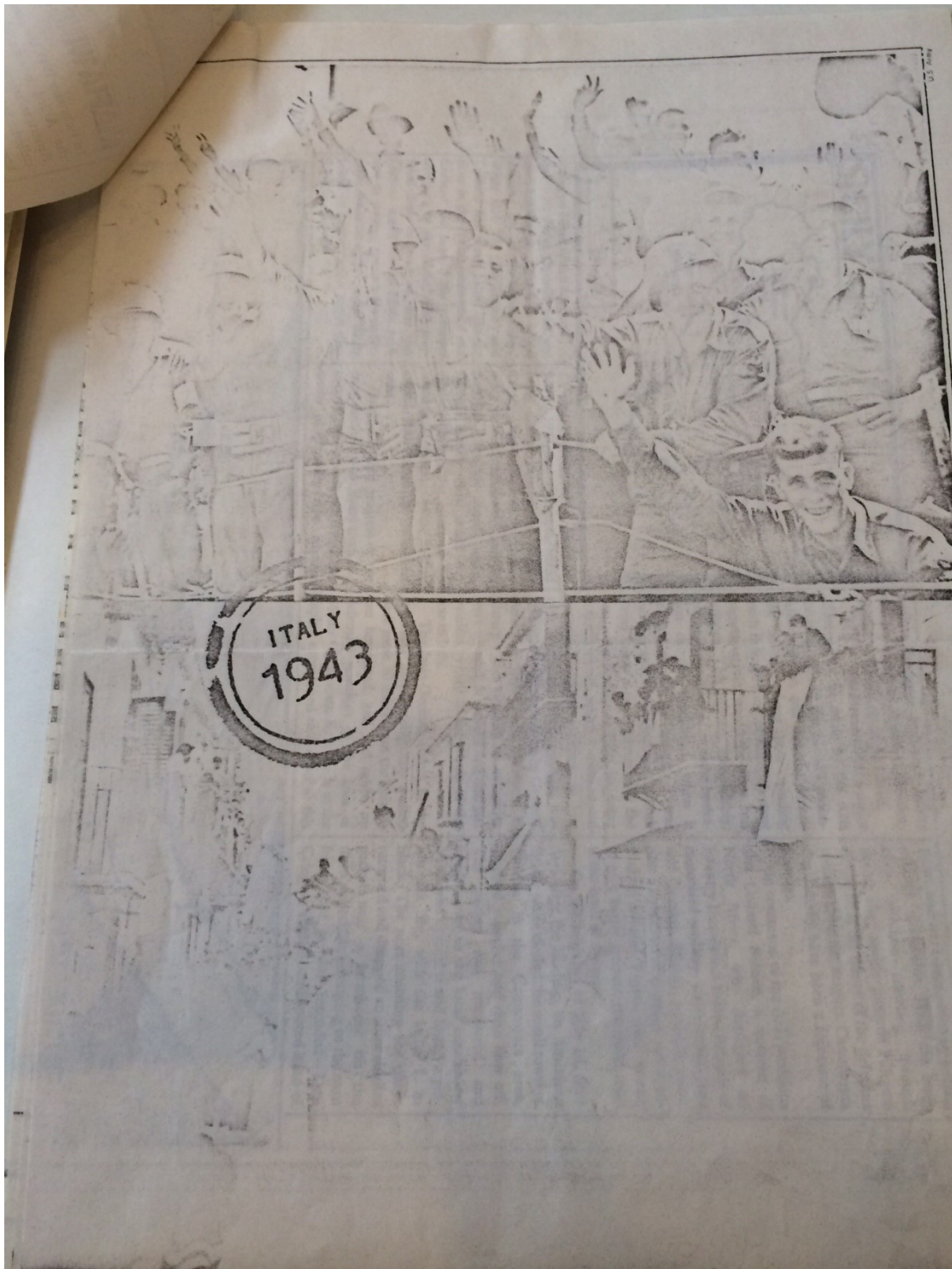
been that of conciliator and peacemaker. (It was characteristic of him that he had vetoed Dutch Schultz's suggestion that prosecutor Dewey should be assassinated, since it would risk a national mobilisation against crime.)

Until his arrest he lived as 'Mr Charles Ross' at the Waldorf Astoria, where among the staff he was the most popular of the hotel's guests much appreciated for his easy-going ways and his small acts of consideration. At Dannemara maximum security prison, near the Canadian border, Luciano was inevitably the model prisoner, obeying to the letter the Mafia's code of honour in his dealings with officials and his fellow inmates. In 1942, six years after the *capo-mafia* had begun to serve his sentence, and in the days when the invasion of Sicily was being planned, it occurred to somebody that Luciano, who had been born near Palermo, and had never renounced his Italian citizenship, might be of use. U.S. naval intelligence officers visited him in Dannemara and proposed a deal. After this he was transferred, at the U.S. Navy's request, from the remote Dannemara to Great Meadows Penitentiary, where he was more accessible to parties of naval officers in plain clothes who went there to confer with him. The late Senator Estes Kefauver, Chairman of the Senate Crime Investigating Committee in 1950-51, has referred in his book *Crime in America* to the background of these circumstances.

"Federal Narcotics Agent George White, who served our committee as an investigator for several months, testified to having been approached on Luciano's behalf by a narcotics smuggler named August Del Grazio. Del Grazio claimed he 'was

American troops sailing for Sicily (top right) and trundling into Palermo (far right); little did they know that their advance had more to do with a gangster back home than with the inferiority of their foe. Top left: macabre calling card on Mafia victim of the New York feud which brought Lucky Luciano (bottom centre) to the leadership. When the Americans were planning to invade Sicily they remembered Luciano's connections there, among whom was the Mafia chieftain Don Calogero Vizzini (near right). With allies like this who needed General Patton?

«The Sunday Times Magazine», 28 maggio 1972.



«The Sunday Times Magazine», 28 maggio 1972.

 NEW YORK MIRROR, THURSDAY, AUGUST 8, 1963

INSIDE THE CRIME CARTEL

Some Portraits in Blood

"Names make news" — and the long list of racketeers named to the FBI by informer Joseph Valachi when he turned against the Cosa Nostra, the secret crime cartel, makes news indeed. Here are thumbnail sketches of some of those he talked about.

By HARRY ALTSHULER

In crime, as in other human affairs, one thing leads to another.

And particularly in the tangled affairs of the Syndicate — the shadowy Cosa Nostra — one name leads to another.

Start with something as remote as the 1953 murder of Arnold Schuster, who tipped off police to bank robber Willie Sutton, and you can construct a chain whose links are the wounding of Frank Costello, the assassination of Albert Anastasia, the underworld conclave at Apalachin, the disappearance of Tony Bonanno.

HOW FIRST ALL SET together has been revealed to the FBI by Joseph Valachi, who once held high rank in the Cosa Nostra and now under its sentence of death, with a \$100,000 price on his head.

He blamed Anastasia for the Schuster murder; and Vito Genovese, the 65-year-old head of a New York "crime family" who is now serving a 15-year term in the Federal Penitentiary at Atlanta, for the Costello attempt and the Anastasia death, as well as the disappearance of Tony Bender. It was Genovese, he said, who called the Apalachin meeting, to seek approval for the Anastasia rebuttal and the Costello attempt.

But there are a host of other names also spilled by Valachi.

ONE OF THEM is Thomas (Three-Finger Brown) Luchese, 63, of Lido Beach, L. I., named as the head of another New York crime family by Luchese, who came here from Sicily in 1911, was a pal of "Lucky" Luciano during the prohibition era, he had an office on Times Square, where he sold liquor by the case. He boasts of how many "important people" he knows, but the Federal Narcotics Bureau calls him the general chief of the dope racket.

Eight years ago, during a fall in his fortunes, he tackled the late singer, Mario Lanza, with a proposition: "Work for me and all your problems will be solved." Lanza wouldn't listen. One of Luchese's henchmen hurled an insult at the singer, and Lanza replied with a punch. "That's a good way to get yourself killed . . ." Luchese told him.

Since that time, Luchese has moved into "legitimate" fields — running garment sweatshops. He controls factories in Manhattan and in Sweet Valley, Pa. — where in 1958 the workers struck against their \$50-a-week wage.

Another name is Joseph Magliocco, 64, of East Islip, L. I. — underworld heir of the late Joseph (Olive Oil King) Profaci, who was his brother-in-law. The two went to the Apalachin conference together. But when the State Investigation Commission asked Magliocco why he went to Apalachin, he replied blandly, "I don't know . . ."

THEN THERE is Mike Miranda, 66, of Forest Hills, Queens. He was third in rank when Lucky Luciano ran the rackets here, and then moved up a notch when the man ahead of him, Vito Genovese, took over. Now he is believed to be the real power running the Genovese empire, while the boss sits it out in prison.

But, with a straight face, Miranda claims to be merely "a salesman of used ambulances and hearses." He helped give the hearses some use, the U. S. Senate Rackets committee charged in 1953, blaming him for the assassination of anti-Fascist crusader Carlo Tresca.


However, in the course of eight arrests since 1912, Miranda has served just 30 days on a disorderly conduct charge; the rest all resulted in judgments or acquittals.

Another name is Joseph (Joe Bananas) Bonanno, 69, whose home ground is Brooklyn, though in recent times he prefers Tucson, Ariz. — where he is known as a real estate operator. In Brooklyn, he was a laundry racketeer, and in Italy he was a frequent visitor to the exiled Luciano. He is believed to have carried Luciano's messages to Apalachin.


Carlo Gambino, 59, of Brooklyn — who took over Anastasia's interests after "The Executioner" was himself executed — calls himself a "labor relations expert." Translated, that means a ranking member of Cosa Nostra, who has dabbled in anything profitable from running a still to smuggling in aliens.

In view of Valachi's revelations, the Justice Department is moving in on these men and the long list of others he has named.

THE END



Thomas Luchese . . . has moved into "legitimate" fields



Valachi Murder Song Turned Over to DAs

By JOHN MALLON and JOSEPH McNAMARA

A highly secret document of underworld murder and quest for empire has been turned over to local officials by the feds in hopes it will crack the strong hold of organized crime in New York City, THE NEWS was informed yesterday.

The document, an intimate, handwritten manuscript, was turned over to New York police and district attorneys' men in Washington.

It details the power, influence and in some instances, the lack of it, of underworld figures in all prominent underworld spots in New York City, including Frank Costello, going back to 1921.

Among its revelations are that John L. Spangola, who has been linked to the killing of Little Boy, a Pissano in 1958.

Stories of a New York Times reporter who says he was given the document by Valachi, talk of the prosecution of the Costello family for the shooting of a general.

Also known as Kid Twist, an all-Marine gang, the police official said the current account "is so hot it makes other intelligence files, which show some hot matters and keep going dossier on their activities."

This is the background of the killing of Pissano (Anthony Costello), 63, whose bullet-punctured body was found with that of ex-beauty winner Janice Drake, 32, in a Queens street Sept. 25, 1958.

At that time, the report says, Genovese was taking over the New York "family," hoodlum paradise for a local chapter of the crime syndicate, Genovese, or, the police record dates to 1917, but his only serious chastisement was the narcotics rap for which he is serving time in Leavenworth.

A Junior Apalachin Genovese, it is noted, called a meeting of hoods, a sort of little Apalachin, in mid-1957. Pissano was the only one of the local big shots of mobdom who did not show up. Reportedly DA was called over the shooting of Frank Costello, 67, at the gambler Nick's, after he entered his apartment house lobby, 115 Central Park West, May 2.

Genovese was infuriated. He directed a couple of his "hitmen" (crime corporals) to bring Pissano into the next presence.

Calling Anthony Strollo (Tony Bender), a close associate of Pissano, as he was of Genovese, the Big Man said: "If Augie doesn't come in, you'll be wearing a black tie."

Pissano did show, but he apparently didn't hit it off too well with Genovese. So Genovese began a campaign to run down Pissano's reputation, such as it was. Genovese spread the news that Pissano was weak, that he would talk if nailed and that he possessed other cardinal sins for a hood.

Calls His Torpedoes Then Genovese made a contact with two lesser hoods to kill the diminutive Pissano, eastern lieutenant of Al Capone during prohibition days, arrested nine times, usually for murder, but never convicted.

But the two torpedoes, after tailing Pissano for a time, reported to Genovese:

"We can't get him alone. He's always with Bender. Should we kill him, too?"

Genovese told them to wait until Augie, then living at 83 Clayton Ave., Long Beach, L.I., was alone.

On Sept. 25, 1958, Pissano was dining in Marino's restaurant, 58th St. and Lexington Ave., when he got a phone call asking him to go out to Jackson Heights. He did, taking with him Janice Drake.

On 94th St. near Astoria Blvd., in the neighborhood of LaGuardia Field, Pissano was blasted to death as he drove his Caddy toward the sandboxes. The shots, which came from the back seat, also claimed Janice's life.

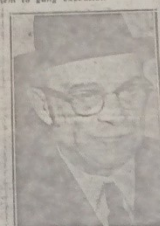
The two gunmen leaped from the car and, presumably, got into their getaway car parked nearby. Most of the underworld...



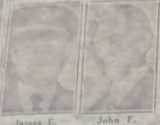
Augie Pissano
Telephone call lured him to gang execution



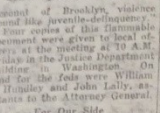
Janice Drake
Fingered as Pissano's killer



Vito Genovese
Fingered as Pissano's killer



James E. Knott
Got a report in Washington



John F. Shanley
Got a report in Washington

Four copies of this distinguished document were given to local officials at the meeting at 10 A.M. Friday in the Justice Department Building in Washington. On hand for the feds were William E. Humphrey and John Lally, assistants to the Attorney General.

For Our Side Representative New York authorities were Assistant Chief Inspector James E. Knott, commanding Brooklyn south detectives who was supervisor of Queens at the time of the Pissano murder; Assistant DA John J. Shannon of Queens; Assistant DA Albert V. DeMoe of Brooklyn; Capt. Seymour Silver, commander of the Brooklyn DA's squad; and Deputy Chief Inspector John F. Shanley in charge of the central

Pt Onto Spear, Dies

By WILLIAM MURTHA
yesterday, swept a skindiver his spear.

ly's condition was grave. The crew took him to Mendocino. As the helicopter landed on the hospital grounds, Petty seemed to be clinging to life, but he was pronounced dead minutes later in the emergency room.

Wife Too Late
Petty's wife, Frieda, arrived at the hospital shortly thereafter, accompanied by her son, Peter, 9, and a six-year-old daughter.

Valachi Crime Song Given to DAs

(Continued from page 3)
 the kingpin gambler Frank
 Esposito, Costello and Bender—
 but says drew a blank.

Public Conference
 Detectives talked to Bender for
 several hours alongside his swim-
 ming pool in Fort Lee and came
 away with 15 pages of nothing.
 In fact, until Valachi began talk-
 ing, Queens authorities admit
 they were nowhere with Pisano's
 subplot.

Discussing the who's who of
 metropolitan gang rides, a spokes-
 man for Queens DA Frank O'Con-
 nor said yesterday:

"We expect that this report will
 be of great value in cracking
 down on organized crime in the
 county. However, we are as in-
 terested in the living as in the
 dead."

"Right now, we're concerned
 about the new breed of hoods

who are trying to move into what
 they think is a fertile field in
 Queens."

Two Must Go
 Two guys reportedly high on
 O'Connor's "must go" list are
 John (Sonny) Franzese, accused
 labor racketeer, and Michele
 (Mike) Miranda, Forest Hills
 gang leader, who reportedly has
 been moving up in Cosa Nostra.

Valachi, another source said,
 has indicated he is "anxious" to
 present his story to the public
 after the Senate crime quiz.

He'll be pressed for more on
 Miranda and Franzese.

It was learned the DA has a
 confidential report from a state
 agency dealing with Franzese's
 questionable business deals in
 Queens.

Police in New York City and
 on Long Island questioned scores
 of persons in the slayings of Jo-

saph (Joe Bat) Cardello, 66, and
 Louis Mariani, 26, Friday.

Cardello, who deserted the
 Profaci mob of Brooklyn for the
 Gallos and the Gallos for a splin-
 ter group, was cut down in his
 car on Bay Ridge Parkway at
 11th Ave. Brooklyn Mariani, a
 Gallo enemy, was shot in a car on
 Route 80, between Smithtown and
 Port Jefferson, L.I.

Mob Scenes' Shooting Cast

This is the list of gangland
 shootings, dating back to 1931 in
 New York City, on which local
 officials have gotten more details
 from the feds who talked to
 squealer Joseph Valachi:

MICHAEL BARENZETT, 31, killed
 by four shots on the steps of his apart-
 ment home at 341 107th St., 4 A.M.,
 Feb. 18, 1947. He had 18 arrests for
 labor racketeering, burglaries, robbery,
 kidnaping, extortion and vagrancy, and
 six convictions.

SALVATORE MARAFANO, shot and
 stabbed to death, 3 1/2 M. Nov. 11, 1951,
 in his office at 330 Park Ave., Manhattan.
 Also lived at 2700 Avenue J, Brooklyn,
 who allegedly involved in an international
 slot-machine ring, and was believed
 to be financing the feds.

DONALD PETRILLI, 33, close asso-
 ciate of Lucky Luciano, suspected of
 close contacts and murder, was caught
 by three bespectacled ex-convicts as he
 stepped behind a bar at 634 E. 183d
 St., Bronx, Dec. 10, 1953. Once deported
 to Italy, he had slipped back into this
 country. Nicknamed "The Gas."

JOSEPH MASSERIA, shot to death
 outside 2715 W. 134th St., Forest Hills,
 Brooklyn, April 20, 1931. Alias Joe the
 Boss, he lived at 65 Second Ave., Man-
 hattan, and was buried in a \$18,000
 coffin.

FRANK SCALISE, 33, another Luciano
 pal, killed June 17, 1947, on the doorstep
 of grocery store in the Bronx. Despite
 mob association with racket figures, Scal-
 ise, who lived at 321 Kirby St., City
 Island, Bronx, had an unblemished
 police record. He was paroled on 1930
 burglary rap and won dismissal of Bronx
 burglary charge three years later.

EUGENE GIANNINI, 42, shot a Lepo-
 tano buddy and versatile East Harlem
 hood, one of 10 leading dope-dealers in
 the nation and suspected mob killer, was
 killed Sept. 20, 1952, near Second Ave.,
 at 117th St., and dumped in front of 321
 E. 197th St., between two garbage cans.
 He did use federal stretchers for narcotics,
 beat one murder rap.

ARNOLD SCHUSTER, 24, mugged down
 Navy 2, 1952, after entering bank rob-
 ber Willie Sutton, shot in alley on his
 way home to 514 45th St. Schuster was
 a Brooklyn clothing salesman.

Also mentioned in the report were
 James Lepore, Annie Pisano, Frank Cos-
 tello, a fellow named Scardino (first name
 unknown) and two robots that Valachi
 did not know by any name.

At a marvelous price **\$3.39**
FIFTH

Marvelous MAJORSKA VODKA

SECOND LARGEST SELLING VODKA IN NEW YORK

35 PROOF—DISTILLED FROM GRAIN—PRODUCED AND BOTTLED
 IN U.S.A. BY CUNEO-BRAPPARD, NUTLEY, N. J.

«New York Daily News», agosto 1963, p. 3.

N. Y. May Quiz Canary On the Schuster Killing

By WILLIAM FEDERICI and HENRY LEE

Joe Valachi, the singing canary ever cited by the FBI, will be made available for questioning here in the barbershop assassination of Albert Anastasia and the Brooklyn killing of Arnold Schuster, tipoff man in the capture of bank robber Willie (The Actor) Sutton, the feds disclosed yesterday.

Valachi is said to have blamed Anastasia's rebuttal at the Park Central Hotel in 1957 on two Gallo mobsters and the Schuster murder five years earlier on Frederick Tenuto, sometime partner of Eddie the Boss. Additionally, he has information on the killing of Frank (The Czech) Scelisse, an Anastasia crony, in the Bronx in 1957.

William G. Hundley, head of the Justice Department's section on organized crime and racketeering in Washington, told The News.

"If a level of information we have involving local crimes has already been turned over to the



Joe Valachi
A regular talking-machine



Albert Anastasia and Arnold Schuster
State gangster and gang victim

District attorneys in these places."

Ready to Cooperate

Emphasizing that the feds are following a cooperative policy of have canary, will sing, Hundley added:

"If they want Mr. Valachi for any reason, we are certainly ready to make him available."

The district attorney's office confirmed THE NEWS story of yesterday that Ralph Matrici, 31-year-old Gallo hoodlum now doing 7½ to 15 years for assault and robbery in Brooklyn, has been brought down "several times"

sources, the authorities have known for months that Manfred and Joseph (Joe Jolly) Giosoli, missing for two years and presumed dead, were the Anastasia trigger-men.

The DA's spokesman confirmed also that information obtained by the feds from Valachi is "being fitted" with information already obtained locally and that newspaper accounts of Valachi's spillings are "being read with interest and studied."

In Brooklyn, Chief Assistant Attorney Aaron E. Kozis said that District Attorney Edward Silver has had periodic conferences with police reviewing the latest developments in the 11-year-old Schuster killing.

On Anastasia's Orders

Valachi's story is that Tenuto murdered Schuster on orders from Anastasia, who became enraged when he saw Schuster being interviewed on T.V. Schuster, who had no connection with gangs, happened to recognize Tenuto, then hiding out in Brooklyn, and told the police.

"I can't stand crooners!" Anastasia reportedly exclaimed. "Hit this guy!"

"So far as the report that Albert Anastasia and Frederick Tenuto were linked to the slaying of Schuster, this is not an unfamiliar matter to us," Kozis said.

Whether the Brooklyn DA will question Valachi is "under consideration," Kozis said, but his assistance in the case would probably be only academic. Tenuto reportedly was killed at the direction of Anastasia because the witness slaying of Schuster generated too much heat on the underworld.



Frederick Tenuto
Called Schuster killer from Greenhaven Prison for questioning

However, the DA's office refused to say that Matrici has been called in the Anastasia murder. According to high police

«New York Daily News», senza data, agosto.

GANG WARS OF NEW YORK

Killing of Schultz Begins New Struggle for Racket Rule

DAILY NEWS OCT 25 1935

This is the first of a series of articles dealing with New York gangdom as typified by the career of Dutch Schultz.

By FRED PASLEY.

(Copyright 1935 by American Feature N. Y. News Syndicate Inc.)

And so the moving trigger finger writes Gangland's guns, roaring into the career of 34-year-old Arthur (Dutch Schultz) Fliegenheimer, have signaled a new offensive in the endless warfare for control of New York City's rackets.

The moving trigger finger writes, and in a hideout today somewhere in Manhattan or the Bronx, the Big Business ruffians of the underworld are in a huddle. They are planning a realignment of combines and a new cut in profits of the various criminal enterprises for which organized society pays and pays and pays.

Dutch Schultz was definitely through, even before he stopped the bullet with his name and address on it. Not so much because his organization had been listed as a mass target for his enemies, but because, as the gangster saying goes, "his number was up."

He'd outlived his time. The mysterious psychology that rules the underworld had turned against him.

It is axiomatic in the history of gangland that once the heat centers too much on a man his usefulness is ended. The newspapers keep the spotlight on him and he can't operate. Even sympathetic police have to shoo him about. That is exceedingly embarrassing for the crooked politicians sponsoring his activities.

It was newspaper publicity that helped put the quietus on smug Al Capone, on Owney (The Immune) Madden, Waxey Gordon, Little Augie, Vincent Coll, the baby killer, and vainglorious Jack (Legs) Diamond. Their names are legion.

Schultz Rise, Fall Saga of Gangland.

Newark saloon where Schultz and three of his lieutenants were put on the spot. The beer boss and his cohorts contributed their full share to making Manhattan "safe for murder."

X marks the spot of the Schultz trail for such gangland notables as Harry Drucker, Sam (Bo)

Bullets Nip Schultz Pal



Camera vividly reflects agony on face of Sammy Gold, shot when gang war flamed in Times Square barber shop. He was pal of Marjy Krompfer. Both men were shot shortly after Dutch Schultz fell in Newark.

zation if he was to succeed. So he death of Moran's sweetheart, black approached Little Augie and Sam eyed Anna Ublas. Her body was (Bo) Weinberg, in charge of found in the river. She had been

benchman. Nea, slightly wounded, fledged behind a garbage can and returned the fire. Weinberg leaped back into his sedan and drove away.

Then and there the Diamond gang learned about master mind-ling from Schultz. Hardly had Weinberg's car got under way before machine guns from the windows of the Chateau Madrid raked the car fore and aft. Weinberg was killed by a bullet that struck him in the neck, just above his bullet-proof vest.

It explained why Nea had been so willing to walk into what Diamond thought was a slick trap. He had appeared under cover of the Schultz gunmen. Diamond abandoned his project to muscle in on the Schultz beer business. Slipping away from the Bronx, he went over to Long Island to hook up with Vannie Higgins.

Schultz was as securely entrenched in the Bronx and as immune from the law as was Capone in the heyday of his power in Chicago. He proved during prohibition—if not after—that crime pays at least in dollars and cents. Department of Justice agents, investigating his finances, estimated he had amassed a fortune of around \$10,000,000 in the fifteen years of his operations.

Like Capone he was the last of the prohibition beer shots. But the Scarface today is safe behind the gray walls of Alcatraz. Maybe Schultz wasn't so smart in beating the income tax raps.

Another article in this series will appear soon in The News.

«New York Daily News», 25 ottobre 1935.

The rise and fall of Dutch Schultz is the story of any gangster any time. It is as old as graft and Tammany Hall. It differs from the others only in names and dates. It's the story of a thug who lived by the gun.

Its especial significance lies in Schultz' remarkable political hook-up. By this he was able to thumb his nose twice at the Federal Government in its efforts to convict him for income tax evasion. Not even such mighty overlords of crime as Al Capone or Waxey Gordon were able to do that. When he surrendered voluntarily recently in New Jersey, to stand trial for the third time, his counsel included Former Gov. George S. Silzer and State Senator John Toolan.

Schultz was a product of the prohibition era. His apprenticeship was a street corner gang and a brief sentence in the penitentiary for petty thievery. America was on its way to becoming the bootleggers' paradise when he emerged in 1921. Thereafter, although arrested a dozen times on various charges, he never again saw the inside of a jail as a convicted man. It's a long, red trail that leads from that Bronx corner of fifteen years ago to the back room of the Weinberg, Vincent Coll, Richard Amato, Dominick Bolonka, Louis Di Rosa, Frankie Esposito, Legs Diamond, Maxey Courtley and Gene Moran.

Killings Multiplied, But Schultz Beats Raps.

Flaring headlines recorded their passing as the tommy guns and sawed off shotguns spoke their pieces on the city's beer and liquor fronts. But they represent only a few of the known killings by either Schultz or his henchmen. Time and again he was arrested and time and again released.

Drucker's killing was particularly cold blooded. He was the Bronx's original beer overlord. He had been the first to befriend Schultz after the latter's release from the penitentiary in 1921. That is, he had put him in charge of one of the Drucker speakeasies. Schultz bided his opportunity. The 21-year-old ex-convict hadn't the remotest idea of remaining a speakeasy proprietor. He was going to get in the big money. The way to do it was to eliminate his boss and step into his shoes.

But he must have the backing of the key men of the Drucker organization. He offered to "split three ways with them if they would go along with him. They would.

Employer Slain, Schultz Takes Reins.

So one night Drucker was AWOL. Police found his bullet-riddled body next day. They questioned Schultz. He didn't know anything. Neither did Little Augie or Weinberg. Within a week Schultz was running the outfit.

Within a year he was riding high, wide and handsome as the city's biggest beer boss.

Schultz was not only a better business man than Drucker. He was more ambitious. Where his predecessor had been satisfied to serve a few speaks in the Bronx, Schultz entered into a trade pact with Owney Madden and extended his territory into Manhattan. The deadline was the north side of 86th St., Yorkville, and beyond that no Schultz trucks ever ventured.

"I never harmed any one," was Schultz' stock plaint whenever the police questioned him.

He said it after the death of Gene Moran, beer runner, whom he suspected of double crossing him, and he repeated it after the

strangled. She knew too much. He said it after the demise of Legs Diamond, that clay pigeon of gangland, shot at so many times that he became a vaudeville gag. Diamond, former bodyguard for Arnold Rothstein, tried to muscle in on Schultz. He regarded himself as a big shot. He was friendly with Al Capone; likewise with Ciro Terranova, the artichoke king.

Warned Legs Diamond To Keep Out of Racket.

Schultz warned him to stay out. Owney Madden supported Schultz. Diamond thereupon began a campaign of terrorism. He kidnapped Casper Holstein, colored gambler and friend of Schultz, holding him for several days. Eventually he released him. Soon after Holstein came back to his home, three of Diamond's men were put to death. One, Monte Schubert, was horribly mutilated.

Diamond, always a boaster, sent word that he was out to exterminate the Schultz gang. Schultz' answer was to gather around him a bunch of the toughest ex-convicts he could muster.

"Diamonds are trumps no longer," said Schultz. "We'll play spades and plant him."

The first move of Diamond was to kill Tony Marlow. For his second victim he picked Joey Noa, Schultz' partner. The police learned that Legs' gang was going to surround Noa's place and do a business-like execution job. They arrived there a few hours before the time set for the raid and discovered that Noa had dug in with machine guns and bombs.

Diamond, tipped off, didn't show up. He had the effrontery, though, to ask for a parley with Noa to effect a settlement of differences. Noa came to the conference, which was to be at the Harding Hotel, armed with an automatic pistol. He was carrying it as he stepped out of his sedan.

But Diamond had outsmarted him. As he stepped to the sidewalk from his car a blue sedan moved into position. A stream of bullets spurted in Noa's direction from a gun in the hand of Louis Weinberg, alias Ben Greenberg, alias Jacob Kaplan, a Diamond

As Schultz Surrendered



This picture marks the beginning of the end of Dutch Schultz' reign. He's shown (left) with his attorney, Senator John Toolan, as he surrendered himself several weeks ago to the Federal authorities at Newark, N. J.



Waxey Gordon

How spelled (Legs) (star) ing. (squares) ing a Augie, again Hotel, ambles angles finally combs

«New York Daily News», 25 ottobre 1935.

Chain of Sudden Death Links Criminal Dynasties of Broadway

HERE are highlights of recent Broadway racketeering—*from Rothstein to Diamond—written on police records in the blood of eleven men. The record does not profess to be complete. Perhaps others have perished in the same feud.*

Arnold Rothstein, the J. P. Morgan of the underworld, slain in the Park Central hotel, Nov. 4, 1928, a short time after he caused Jack (Legs) Diamond's arrest on a narcotic smuggling charge.

Eddie Diamond (deceased of tuberculosis) shot by machine gun in Denver, Colo., on Nov. 5, day after Rothstein murder, by gunmen, identified as Gene Moran, the Schoellkopf jewelry robber, and Frank Devlin, college football star turned bootlegger. Rothstein said to have sent gunmen to Denver to get plague-doomed Eddie.

Frank Devlin, shot three times in back of head, body found on Jersey City farm, March 3, 1929.

Thomas (Fat) Walsh, bodyguard of Arnold Rothstein after Diamond-Rothstein break, shot and killed at Miami-Biltmore



The late Tom Arnold Rothstein (Fatty) Walsh

hotel, Miami, Fla., where he had reorganized Rothstein gambling syndicate. Walsh murdered March 6, three days after Devlin's body was found.

William Cassidy, Simon Walker, shot and killed in Jack Diamond's Hotsy-Totsy night club on Broadway, July 13, 1929. Diamond was named as the killer, the motive, according to police, being that he



The late Gene Moran The late Eddie Diamond

sought to prevent the two beer runners from telling secrets of other killings. Charles Green, alias Entratta, bodyguard of Diamond, stood trial while Diamond was fugitive. Acquitted. Diamond surrendered, freed because of lack of evidence.

Gene Moran, shot and body burned beyond recognition, found in blazing car on Newark dumps, Aug. 9, 1929. James Batto, a Diamond gangster, sought.

James Batto, shot and killed thirteen hours before his body was found on Sept. 11, 1929. Slot machine and beer racketeer, Mortie Schubert suspected.

Mortie Schubert, tortured with penknives and burning cigarette stubs, then shot and killed, Nov. 14, 1929. Diamond mob blamed.

Harry Western, owner of a roadhouse at Lake Katrine, near Kingston, N. Y., who opposed Diamond in a Catskill vacation-time beer racket, mysteriously disappears on Aug. 22. Later his bloodstained motor car is found in possession of a Diamond henchman who tells police he has been ordered to dispose of it. But no other clew to Western's fate has been discovered.

Jack Diamond, shot Oct. 12.

Vertical text on the right side of the page, possibly a stamp or bleed-through: "Catskill Beer Racket" and "Mortie Schubert" (written vertically).

File under
NEW YORK WORLD-TELEGRAM
Murders

Names Added to Death Roll as Gangsters Fight for Control

Following is a list of the deaths police either charge directly to racketeer warfare, or which were committed in the manner of the usual gangster killing:

INGS IN 3 MONTHS D RACKETEER FEUDS; TZ, GORDON BLAMED

t, Handiest, Most Effective Weapon
ontinuous Hail of Bullets That
ill on Leaders' Henchmen.

By **GEORGE DAWS**,
World-Telegram Staff Writer.

gangs, battling for control of the quick, easy
gging, policy games, speakeasy shakedowns,
ination and similar sources, have generally
as the surest and most effective weapon, a
killings shows.

casualties, police declare, are members of
axy Gordon, New Jersey beer baron, and
acket chief of the Bronx and Westchester.
ng a bitter, vicious war, with the Schultz
re frequently at
he bullets than

old of the causes
on feud.
is that Gordon
sey bootleg beer
n organization.
eweries, forced
to close and
t. Max Hassel,
le a partner in
rises, and Max
d at the same
first lieutenant

usele.
l split when it
ould be legal-
ided to follow
1929 and move
re enlisted men
Hassel's gangs
to have ac-
ew territory in

murders in the
three months
ed by police to

revolvers, three automatic pistols,
three rifles and a shotgun.

The Latest Wave.

The latest wave of racketeer
killings began March 23, when Al
Lillien, head of the powerful "com-
bination" that controlled liquor
smuggling, was found murdered in
his headquarters in the old Ham-
merstein mansion near Atlantic
Highlands, N. J. He had been shot
three times in the back of his head.

The crime generally credited with
spurring the racketeer feud was the
murder of Hassel and Greenberg in
their offices in the Elizabeth Car-
teret Hotel in Elizabeth April 12.

PROF. LOVETT ON BAIL

**Chicago Educator Accused of Disor-
derly Conduct During Strike.**

By the Associated Press.
CHICAGO, June 27.—Robert
Morse Lovett, elderly professor who
has been with the University of

MARCH 23—Al Lillien murdered in Atlantic Highlands, N. J.

MARCH 25—Elmer Johnson, 43, alleged gambler and racketeer, body thrown from automobile near 127 70th St., Brooklyn.

MARCH 28—Tony Mongno, 27, shot as he slept in his bungalow, speakeasy, reputedly in revenge for efforts to enter the wholesale beer business.

APRIL 6—Ernest Johnson, 29, Negro, said to be a small time gangster, body thrown from an automobile in Brooklyn.

APRIL 9—Victor Spinelli, fatally shot ten times in Brooklyn.

APRIL 10—Paul O'Brien, 46, speakeasy bartender, murdered on his houseboat in Brooklyn.

APRIL 12—Max Hassel and Max Greenberg, associates of Gordon, murdered in Elizabeth.

APRIL 24—Mannie Birdie, killed during an attack of raiders on headquarters of Needle Trade Workers' Industrial Union, 131 W. 26th St.

APRIL 30—Carmine Monteleone, killed in the Bronx. With him was a brother-in-law of Fred W. Odierno, cousin of "Tuffy" Odierno, member of the Vince Coll gang.

MAY 1—Michael J. Nevins, salesman for a reputable brewery, body thrown on road in Queens. Police said the crime was in revenge for obtaining customers of the racket breweries.

May 10—Jack Sorkin, ex-convict, shot three times in the back of the head in Brooklyn.

MAY 13—Edward Kohn, charged with extortion, thrown from car in Brooklyn May 13. He died May 20.

May 15—John Bogdonowitz, shot while sleeping on a porch in Mineola. Police said killers were members of a Brooklyn alcohol gang.

May 15—Body of Donato De Bari, with five knife wounds near heart and two axe cuts on head, was found in a ravine near his home in Selden, L. I.

May 21—Angelo Zarillo, ex-convict, killed in Passaic pool room by gang gunmen. A bystander was wounded.

MAY 23—George Kennedy, petty racketeer and suspected killer, and Mrs. Katherine Page, dancer, killed in her Queen apartment.

MAY 25—John Frevola, bullet riddled body thrown from automobile in Brooklyn. Alleged partner of Kennedy, killed two days before, in shaking down speakeasy proprietors.

MAY 29—Joe Trop, alleged fence for Whittemore jewel gang, beaten and thrown from car, then machine-gunned to death.

MAY 30—Sabastino Domingo and Salvatore Ferraro, killed in raid by gunmen on East Side cafe; four persons wounded.

JUNE 2—Abe Durst, reported Gordon beer salesman, found dead in deserted automobile in Bronx with "squealer" slash on each cheek.

JUNE 2—Charles Brady, reported Gordon gangster, shot in crowded Passaic street.

JUNE 4—William Oppenheim, Gordon beer salesman, shot entering apartment in Paterson.

June 5—George Schaefer, reputed member of Whittemore gang, killed by gunman who invaded apartment of Leon Kraemer, also wounded.

JUNE 10—Max Parkin and Marcello Poffo, reputed bank robbers, tortured, slashed, shot and bodies thrown on Westchester county road. They had \$1,180 in their pockets.

JUNE 10—Albert Goldfeder, alleged small time beer runner, body found on road near Hillside, New Jersey. Cash and \$1,500 diamond ring were not disturbed.

JUNE 12—Ralph Cipolla, Salvatore Lummello, Charles Calabrese killed in Manhattan apartment. Their hands were bound with twine, eyes covered with tape and each repeatedly stabbed with an ice pick.

June 18—Isidor Schloss, not a racketeer but a witness to the shooting of Joseph Schnee in Manhattan. Schloss' body was found near Marlboro, N. J.

JUNE 20—Meyer Jacobs, alleged New Jersey Gordon beer salesman. Killed by gunmen as he drove his car at Broadway and 121st St.

JUNE 20—Henry Godel, labor organizer, slain by fusillade from a speeding automobile near his home in the Bronx.

JUNE 20—Thomas Di Meo, 38, alleged policy racketeer, shot in his Manhattan apartment. Another man was wounded.

JUNE 22—Harry Lyons, alleged slot machine racketeer, killed near his home in the Bronx.

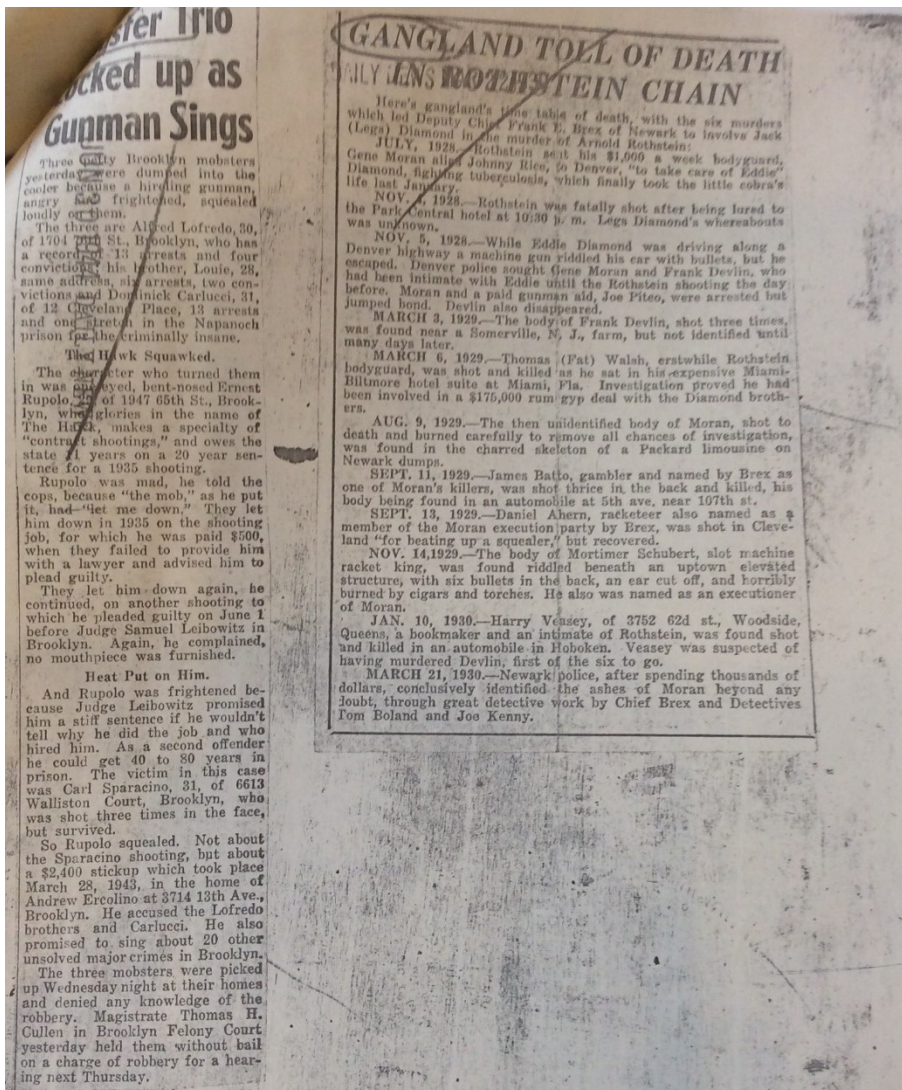
STATE OFFICERS ACCUSED

Nassau Attorney Says Greene and Tremain "Play Politics."

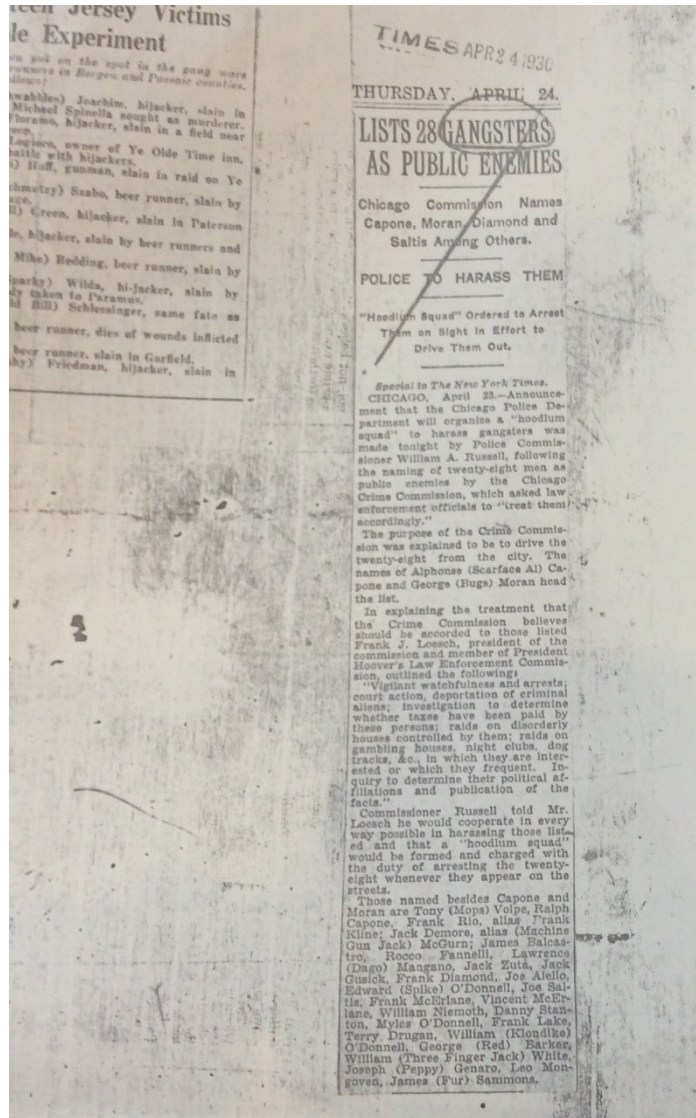
TETRAZZINI MUST WAIT

Former Prima Donna Fights Husband's Suit Over Her Spending.

«New York World Telegraph», senza data.



«New York Daily News», 30 giugno 1944. «New York Daily News», 22 marzo 1930.



«The New York Times», 24 aprile 1930

BIBLIOGRAFIA.

Monografie e saggi,

ABRUZZESE, ALBERTO, FAUSTO COLOMBO (a cura di), *Dizionario della pubblicità. Storie, tecniche, personaggi*, Milano, Zanichelli, 1994.

AGAMBEN, GIORGIO, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

AJELLO, NELLO, *Il settimanale di attualità*, in Valerio Catronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nel neocapitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

ALLIGO, SANTO, *Attilio Mussino. Una, cento, mille Avventure di Pinocchio*, in ID., *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento*, vol. I, Torino, Little Nemo, 2009, pp. 181-214.

ALTMAN, RICK, *Film/genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

ANTONELLI, LAMBERTO (a cura di), *Attalo. Gioacchino Colizzi*, Roma, Napoleone, 2016.

ANTONINI, ANNA, CHIARA TOGNOLOTTI, *Burattini animati. Le avventure di Pinocchio nel cinema animato italiano*, «Cabiria. Studi di cinema», n. 177, maggio-agosto 2014, pp. 17-32.

APRÀ, ADRIANO, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in ERNESTO G. LAURA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2010, pp. 69-88.

AROLDI, PIERMARCO, FAUSTO COLOMBO, BARBARA GASPERINI, *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, a cura di Gianfranco Bettetini, Torino, Nuova Eri, 1994.

ASSIRELLI, SILVIA, *Paradigma Bemporad. Percorsi e linee evolutive dell'illustrazione del libro per l'infanzia in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Nerbini, 2012.

- AUTERA, LEONARDO (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943. Volume 3: Scritti Teorici e critici*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.
- AUTERA, LEONARDO (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943. Volume 4: Sceneggiature*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.
- BACCI, GIORGIO, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009.
- BACCI, GIORGIO, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, «Studi di Memofonte», n. 13, 2014, pp. 119-143.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS, *Cultural Turns. Neurientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rowolth, 2006.
- BAILEY, ADRIEN, *Walt Disney's World of Fantasy*, New York, Everest House Publishers, 1982.
- BALASZ, BÉLA, *L'uomo visibile*, a cura di LEONARDO QUARESIMA, Torino, Lindau, 2008.
- BALASZ, BÉLA, *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- BALDACCI, VALENTINO, ANDREA RAUCH, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, 2006.
- BALLIO, LAURA, ADRIANO ZANACCHI, *Carosello story*, Torino, Eri, 1987.
- BALLOLA, GIANCARLO, GIOVANNA CALVENZI, CESARE COLOMBO ET AL., *Professione Fotoreporter: l'Italia dal 1934 al 1970 nelle immagini della Publifoto di Vincenzo Carrese*, Milano, Massimo Baldini Editore, 1983.
- BALZOLA, ANDREA, RICCARDO PESCE, *Storyboard. Arte e tecnica tra lo script e il set*, Roma, Dino Audino Editore, 2009.
- BARBIERI, DANIELE, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1990.
- BARRIER, MICHAEL, *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2007.

- BATTISTA, COSIMO, MASSIMO CAUSIO (a cura di), *Cinema sul fondo. I film di Francesco De Robertis*, Roma, Sorbini, 1998.
- BECATTINI, ALBERTO, LUCA BOSCHI, LEONARDO GORI, ANDREA SANI, *I Disney Italiani*, Salerno, Nicola Pesce Editore, 1990.
- BEGLEITER, MARCIE, *From Word to Image: Storyboarding and the Filmmaking Process. 2nd Edition*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2010.
- BELLANO, MARCO, *Origini dell'animazione italiana: epopee di pionieri solitari*, in D. GIURLANDO (a cura di), *Fantasmagoria. Un secolo (e oltre) di cinema di animazione*, Venezia, Marsilio, 2017, pp 43-50.
- BELTING, HANS, *Per una iconologia dello sguardo*, in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. COGLITORE, Palermo, :duepunti, 2008, pp. 5-27.
- BENJAMIN, WALTER *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, Torino, Einaudi, 2012
- BENDAZZI, GIANNALBERTO, *Cartoons. Cento anni di cinema d'animazione*, Venezia, Marsilio, 1988.
- BENDAZZI, GIANNALBERTO, *L'animazione europea, ieri e oggi*, in *Storia del cinema mondiale. Vol. I. L'Europa. Miti, luoghi, divi. Parte I*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 561-593.
- BIAGGIONI, RODOLFO, *Pinocchio: cent'anni di "Avventure" illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi. Le avventure di Pinocchio 1881/85-1983*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1984.
- BISONI, CLAUDIO, *Il cinema italiano nelle riviste e nei settimanali popolari*, in ERNESTO G. LAURA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 509-521.
- BOHEM, GOTTFRIED, *Aldilà del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in ID, *La svolta iconica*, a cura di MARIA GIUSEPPINA DI MONTE, Roma, Meltemi, 2009, pp. 105-124.

- BOLEDI, LUIGI, MATTEO PAVESI, *Avventure di Pinocchio*, in *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, a cura di ELENA MOSCONI, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 67-74.
- BONO, GIANNI, *Guida al fumetto italiano*, Milano, Edizioni If-Epierre, 2003.
- BORDWELL, DAVID, JANET STAIGER, KRISTIN THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985.
- BOUCHER, CORINNE, *L'univers dessiné des storyboarders*, Paris7 - Denis Diderot, Edition Etnologie(s) en herbe, novembre 2001.
- BRAUN, ALEXANDER, *Winsor McCay, The Complete Little Nemo*, Colonia, Taschen, 2014.
- BROWN, TOM, BELÉN VIDAL (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, London, Routledge, 2013.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, Bari, Laterza, 2009.
- BUCCHERI, VINCENZO, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- BUCCHERI, VINCENZO, *Il film dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci, 2005.
- BURCH, NOEL, *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001.
- BUSCH, WILLHELM, *Max e Moritz, ovvero Pippo e Peppo. Storiella malandrina in sette baie nella versione di Giorgio Caproni*, introduzione di CLAUDIO MAGRIS, Milano, Rizzoli, 1974.
- CALABRESE, OMAR Omar Calabrese, *Carosello o dell'educazione serale*, Firenze, Cusfi, 1975.
- CALDIRON, ORIO (a cura di), *Cinema 1936 1943. Prima del neorealismo*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.

- CALDIRON, ORIO (a cura di), *Storia del cinema italiano 1935/1939*, vol. V, Venezia-Roma Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.
- CAMBI, FRANCO, WALTER SCANCARELLO (a cura di), *Le figure e le storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*, Atti del convegno, The British Institute of Florence, Firenze, 8 ottobre 2010, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2012.
- CAMILLI, MICHELA, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi*, in BARBARA CINELLI, TIZIANA SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, «Studi di Memofonte», n. 11, 2013.
- CANEMAKER, JOHN, *Paper Dreams: The Art and Artists of Disney Storyboards*, New York, Hyperion, 1999.
- CANEMAKER, JOHN, *Winsor McCay: His Life and Art*, New York, Harry N. Abrams, 2005.
- CARAGLIO, VITTORIO (a cura di), *Attilio Mussino lo zio di Pinocchio. La vita, la figura e l'opera del grande illustratore del famoso burattino*, Cuneo, L'Arciere, 1989.
- CARDONE, LUCIA, *Il consumo paracinematografico. Il fotoromanzo*, in L. Micciché (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954-1959*, vol. IX, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 352-355.
- CARRINGER, ROBERT L., *The making of "Citizen Kane". 2nd edition*, Berkeley, University of California Press, 1996. Tr. It. *Come Welles ha realizzato "Quarto Potere"*, Milano, Il Castoro, 2000.
- CASETTI, FRANCESCO, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- CASETTI, FRANCESCO, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», N. 4, aprile 2008, pp. 23-40.

- CASSETTI, FRANCESCO, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.
- CASSONI, ENZO, *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1984.
- CASTELLI, ALFREDO, *Eccoci ancora qui. 1895-1919: i primi 25 anni del fumetto americano per quotidiani*, Milano, Edizioni If, 2006-2009.
- CECCHI D'AMICO, SUSO, ENZO PROVENZALE, FRANCESCO ROSI, *La sfida. Sceneggiatura originale dall'omonimo film di Francesco Rosi*, Mantova, Circolo del Cinema di Mantova, 2001.
- CELLINESE, ANNA, *Le riviste fotografiche: «Life», «Look» e l'importazione di uno stile americano*, in EMANUELA SCARPELLINI, JEFFREY T. SCHNAPP (a cura di), *ItaliAmerica*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 125-155.
- CIMENT, MICHEL, *Le dossier Rosi: cinéma et politique*, Paris, Dire-Stok, 1976. Ediz. Italiana, *Dossier Rosi*, Milano, Il Castoro, 2008.
- CINELLI, BARBARA, FLAVIO FERGONZI, MARIA GRAZIA MESSINA ET ALT. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2013.
- COLETTI, MARIA, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in CALDIRON, ORIO (a cura di), *Storia del cinema italiano 1935/1939*, vol. V, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 354-362.
- COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrazioni di ENRICO MAZZANTI, Firenze, Felice Paggi Libraio-Editore, 1883.
- COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrazioni di CARLO CHIOSTRI, Firenze, Bemporad e Figlio, 1901.
- COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrazioni di ATTILIO MUSSINO, Firenze, Bemporad, 1911.
- COLOMBO, CESARE (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia, 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003.

- COLOMBO, FAUSTO (a cura di), *Libri, Giornali e riviste a Milano*, Milano, Abitare-Segesta-Aim, 1988.
- COLOMBO, FAUSTO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.
- COLOMBO, FAUSTO, RUGGERO EUGENI (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2001.
- COMAND, MARIA PIA (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.
- COMETA, MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2016.
- COMUZIO, ERMANNANO, *Piccola storia del disegno animato italiano*, «Cineforum», n. 53, marzo 1966, pp. 223-235.
- CONTI, ANNAMARIA, MARTA ZANGHERI (a cura di), *Nuove acquisizioni del fondo albi a fumetti Nerbini della Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Nerbini, 2002.
- COSTA, ANTONIO, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.
- COSTA, ANTONIO, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002.
- COTTA VAZ, MARK, *The Art of Star Wars, Episode II – Attack of the Clones*, New York-Toronto, The Ballantine Publishing Group, 2002.
- CRAFTON, DONALD, *Emile Cohl, Caricature, and Film*, New Jersey-Oxford, Princeton University Press, 1990.
- CRARY, JONATHAN, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1990. Tr. It., *Le tecniche dell'osservatore, Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013.
- CRISTIANO, GIUSEPPE, *The Storyboard Artist: A Guide to Freelancing in Film, TV, and Advertising* (2012), Studio City, Michael Wiese Productions, 2012.

- CRISTOFORO, FRANCO, ALBERTO MENARINI, *Eroi del racconto popolare. Prima del fumetto*, Bologna, Edizioni Edison, 1986.
- CUCCOLINI, GIULIO CESARE, *Nerbini l'Avventuroso*, in ROBERTO MAINI, ANNA NOCENTINI, LETIZIA VECCHI ET ALT. (a cura di), *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, Firenze, Nerbini, 1994, pp. 11-59.
- DALLA TORRE, PAOLA, *Un grandioso progetto mai realizzato: L'Enciclopedia del cinema*, «Res Publica. Rivista di studi storico-politici internazionali», n. 10, settembre-dicembre 2014, pp. 31-44.
- DE BERTI, RAFFAELE, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- DE BERTI, RAFFAELE, *Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, in ISABELLA PEZZINI, PAOLO FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio da un linguaggio all'altro*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 157-171.
- DE BERTI, RAFFAELE, *Italy and America. Pinocchio's First Cinematic Trip*, in ROBERT STAM, ALESSANDRA RAENGO (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Maiden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2004, pp. 112-126.
- DE BERTI, RAFFAELE (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», n. 548/01 2004.
- DE BERTI, RAFFAELE, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi, Milano 2009.
- DE BERTI, RAFFAELE, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in ID, IRENE PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino. Milano, Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi, 2009, pp. 3-64.
- DELLA TORRE, ROBERTO, ELENA MOSCONI (a cura di), *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione cineteca italiana 1919-1939*, Milano, Il Castoro, 2001.

- DELLA TORRE, ROBERTO, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano*, Milano, EduCatt, 2014.
- DORFLES, PIERO, *Carosello*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- DUSI, NICOLA, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- ELSAESSER, THOMAS, *The New Film History as Media Archaeology*, «Cinemas», a. 14, nn. 2-3, primavera 2004, pp. 75-117.
- EUGENI, RUGGERO, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.
- EUGENI, RUGGERO, *Defining the Filmic Rhythm. On the Beginnings and Endings of Pinocchio (G. Antamoro, 1911)*, in VERONICA INNOCENTI, VALENTINA RE (a cura di), *Limina, le soglie del film*, Udine, Film Forum, 2004, pp. 437-442.
- EUGENI, RUGGERO, *Il dibattito teorico*, in CALDIRON, ORIO (a cura di), *Storia del cinema italiano 1935/1939*, vol. V, Venezia-Roma Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 521-536.
- FACCIOLI, ALESSANDRO (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010.
- FAETI, ANTONIO, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli Editore, 2011.
- FANELLI, GIOVANNI, EZIO GODOLI, *L'illustrazione Art Nouveau*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- FANELLI, GIOVANNI, EZIO GODOLI, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Volume II, Firenze, Cantini, 1990.
- FEO, MARCO, *Storyboarding. Dalla parola all'animazione*, Milano, Apogeo, 2011.
- FINCH, CHRISTOPHER, *The Art of Walt Disney – From Mickey Mouse to The Magic Kingdoms*, New York, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, 1973.

- FORGACS, DAVID, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990. Tr. It., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1994.
- FOUCAULT, MICHEL, *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, 2001.
- FLORES D'ARCAIS, GIOVANNI (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno internazionale di studi del 8-9-10 novembre 1990, Pescia-Scandicci, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-la Nuova Italia, 1994.
- FREDDI, LUIGI, *Il cinema. Miti esperienze e realtà di un regime totalitario*, Voll. I e II, Roma, L'Arnia, 1949.
- FREZZA, GINO, *L'immagine innocente. Cinema e fumetto americani delle origini*, Roma, Napoleone, 1978.
- GADDUCCI, FABIO, LEONARDO GORI, SERGIO LAMA (a cura di), *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Salerno, Nicola Pesce Editore, 2011.
- GALLAGHER, TAG, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, New York, De Capo Press, 1998.
- GAUDREAU, ANDRÉ, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004.
- GELSOMINI, ELENA, *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- GIANERI, ENRICO, *Storia del cartone animato*, Milano, Omnia Editrice, 1960.
- GIANNINI, FEDERICO, *Fra realtà e finzione: De Robertis e il cinema di propaganda*, in «Bollettino d'Archivio dell'Ufficio Storico della Marina Militare», giugno 2005, pp. 117-194.
- GINEX, GIOVANNA (a cura di), *la Domenica del Corriere*, Milano, Skira, 2007.
- GIUSTI, MARCO, *Il grande libro di Carosello*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.

- GOMBRICH, ERNST, *L'esperienza della caricatura*, in Id., *Arte e illusione. Studio della psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 401-436.
- GORI, LEONARDO, SERGIO LAMA, GIOVANNA LAMBRONI (a cura di), *Fumetti e dintorni. Editori e illustratori a Firenze negli anni Trenta*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2012.
- GUNNING, TOM, *D. W. Griffith ad the Origins of Narrative Film. The Early Years at Vitagraph*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- GUNNING, TOM (a cura di), *Early Cinema*, «Persistence of Vision», n. 9, New York, dicembre 1991.
- HART, JOHN, *The Art of the Storyboard, 2nd edition. A Filmmaker's Introduction*, Boston Focal Press, 2007.
- HENKEL, KATHARINA, KRISTINA JASPERS, PETER MÄNZ (a cura di), *Zwischen Film und Kunst: Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*, Berlin, Kerber Christof Verlag, 2012.
- HUHTAMO, ERKKI, JUSSI PARIKKA (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2011.
- IWERKS, LESLIE, JOHN KENWORTHY, *The Hand Behind the Mouse. An Intimate Biography of Ub Iwerks*, New York, Disney Editions, 2001.
- JAY, MARTIN, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, London-Los Angeles, Berkeley-University of California Press, 1993.
- JAY, MARTIN, *Scopic Regimes of Modernity*, in Id., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Politique*, Chapman and Hall, Routledge 1993, pp. 114-133.
- JANNUZZI, LINO, FRANCESCO ROSI, *Lucky Luciano*, Milano, Bompiani, 1973.
- KAMINSKY, STUART M., *American Film Genres*, Chicago, Nelson-Hall, 1985. Tr. It. *Generi cinematografici americani*, Parma, Pratiche Editrice, 1997.

- KATZ, STEVEN D., *Film Directing Shot by Shot. Visualizing from Concept to Screen*, Studio City, Michel Wiese Productions, 1991. Tr. It. *Visualizzare il film. Volume I. Dallo storyboard alla composizione dell'inquadratura*, Roma, Dino Audino Editore, 2006
- KAUFMAN, J. B., RUSSEL MERRITT, *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- KAUFMAN, J. B., *Pinocchio. The Making of the Disney Epic*, San Francisco, The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.
- KAUFMAN, J. B., RUSSEL MERRITT, *Walt Disney's Silly Symphonies: A Companion to the Classic Cartoon Series*, Diney Editions 2016.
- LAMA, SERGIO, *Il Topolino di Guglielmo Guastaveglia*, «Gli Albi di Exploit», n. 23, 2011.
- LA MOTTE, RICHARD E., *Costume design 101: The Business and Art of Creating Costumes for Film and Television*, Studio City, Michael Wise Productions, 2001.
- LASCIALFARI, RICCARDO, "Tempo". *Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori (1939-1943)*, in «Italia Contemporanea», n. 228, settembre 2002, pp. 439-468.
- LAURA, ERNESTO G., *Pinocchio nel cinema mondiale: una panoramica*, in GIUSEPPE FLORES D'ARCAIS (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno internazionale di studi del 8-9-10 novembre 1990, Pescia-Scandicci, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-la Nuova Italia, 1994, pp. 11-17.
- LAURA, ERNESTO G., *Gli anni dell'Avventuroso*, Firenze, Casa Editrice Nerbini, 1997.
- LEFEUVRE, MORGAN, *Comprendre et interpréter un storyboard*, Paris, Bibliothèque du film, 2004.
- LISTRI, PIER FRANCESCO, *Il mondo di Nerbini. Un editore dell'Italia unita*, Firenze, Nerbini, 1993.
- LOBRUTTO, VINCENT, *By Design: Interviews With Film Production Designers*, Westport, Connecticut, Praeger, 1992.

- LOBRUTTO, VINCENT, *The Filmmaker's Guide to Production Design*, New York, Allworth Press, 2002.
- LO DUCA, JOSEPH-MARIE, *Le dessin animé - Histoire, esthétique, technique*, Paris, Prisma Editions, 1948.
- LUCAS, ULIANO, MAURIZIO BIZZICARI (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Bari, Dedalo, 1981.
- LUCAS, ULIANO, TATIANA AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- MAGNANINI, CLAUDIA «Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"». *Un fotogiornale negli anni della guerra (1939-1943)*, in RAFFAELE DE BERTI, IRENE PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino. Milano, Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi, 2009, pp. 305-341.
- MAINI, ROBERTO, ANNA NOCENTINI, LETIZIA VECCHI ET ALT. (a cura di), *I fumetti Nerbini della Marucelliana*, Firenze, Nerbini, 1994.
- MAINI, ROBERTO, MARTA ZANGHERI (a cura di), *Pinocchio e Pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, Firenze, Aida, 2000.
- MANCINO ANTON GIULIO, *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2012.
- MANZOLI, GIACOMO, ROY MENARINI, *Pinocchio comico muto*, in *A nuova luce. Cinema muto italiano*, «Fotogenia», nn. 4-5, 1997-1998, pp. 211-222.
- MARTINELLI, VITTORIO, *Dai flani ai fumetti: Giove Toppi*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 30, primavera 1995 pp. 26-29.
- MAZZEI, LUCA, *La critica sui settimanali e sui quotidiani*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940-1944*, vol. VI, Venezia- Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 522-541.

- MAZZEI, LUCA, *L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano)*, «Bianco e nero», n. 579, 2014, pp. 121-135.
- MAZZEI, LUCA, GIULIO BURSI, *Pittaluga e la Cines*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924/1933*, vol. IV, Venezia- Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2014, pp. 232-250.
- MICCICHÈ, LINO (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema – Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino, Lindau, 1994.
- MIGNEMI, ADOLFO, *L'immagine e lo sguardo. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- MILLER, DIANE D., *The Story of Walt Disney*, New York, Henry Holt and Company, 1957.
- MINICUCCI, MARIA JOLE, *Pinocchio spettacolo. Dagli archivi del Gruppo Editoriale Giunti*, in GIUSEPPE FLORES D'ARCAIS (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, Atti del Convegno internazionale di studi del 8-9-10 novembre 1990, Pescia-Scandicci, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-la Nuova Italia, 1994, pp. 135-151.
- MITCHELL, WILLIAM J. T., *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, WILLIAM J. T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, *Pittura Fotografia Film*, a cura di ANTONIO SOMAINI, Torino, Einaudi, 2010.
- MONTALDO, ANNA MARIA, GIONA A. NAZZARO (a cura di), *Il disegno del cinema. Appunti, dipinti e fotografie di quattordici maestri del cinema italiano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.
- MORALES, PAOLO, *Narrare con le immagini*, Roma, Dino Audino Editore, 2006.

- MUSCIO, GIULIANA, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino Editore, 2009.
- NASSAW, DAVID, *The Chief. The life of William Randolph Hearst*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harvourt, 2000.
- OLIVIERI, ANGELO, *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.
- ORTOLEVA, PEPPINO, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1997.
- PAOLI, SILVIA, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in RAFFAELE DE BERTI, IRENE PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme 115, Cisalpino. Milano, Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi, 2009 pp. 645-671.
- PALLANT, CHRIS, STEVEN PRICE, *Storyboarding: a Critical History*, London, Palgrave-MacMillan, 2015.
- PALLOTTINO, PAOLA, *Pinocchio o la permanenza dell'immagine*, «Almanacco italiano 1981», vol. LXXXI, Firenze, Giunti-Marzocco, 1980.
- PALLOTTINO, PAOLA (a cura di), *Mario Pompei scenografo, illustratore e cartellonista 1903-1958*, Milano, Electa, 1993.
- PALLOTTINO, PAOLA, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, La Casa Usher, 2011.
- PEETERS, BENOIT, JACQUES FATON, PIERRE DE PIERPONT, *Storyboard. Le Cinéma dessiné*, Belgique, Editions Yellow Now, 1992.
- PEZZINI, ISABELLA, PAOLO FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio da un linguaggio all'altro*, Roma, Meltemi, 2002.
- PIEROTTI, FEDERICO, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016.
- PINOTTI, ANDREA, ANTONIO SOMAINI, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

- PRENCIPE, FABIO (a cura di), *In fondo al mare... Il cinema di Francesco De Robertis*, Modugno, Bari, Edizioni dal Sud, 1996.
- QUESTERBERT, MARIE-CHRISTINE, *Les scénaristes italiens: 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Editions Haitier, 1988.
- RAFFAELLI, LUCA, *Allegro non troppo. Breve storia dell'animazione in Italia*, in BRUNO DI MARINO (a cura di), *Animania. 100 anni di esperimenti nel cinema di animazione*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 73-80.
- RAGONE, GIOVANNI, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- RESTIVO, ANGELO, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham-London, Duke University Press, 2002.
- ROLLFINKE, DIETER, JACQUELINE ROLLFINKE, *Wilhelm Busch: Dumping the Chambers Pot on Human Vanity*, in ID., *The Call of Nature. The Role of Scatology in Modern German Literature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986, pp. 34-56.
- RONDOLINO, GIANNI, *Storia del cinema d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974.
- ROSI, FRANCESCO, *Io lo chiamo cinematografo. Conversazioni con Giuseppe Tornatore*, Milano, Mondadori, 2012.
- RUSSELL, DIANE, *Du storyboard au storyboardeur. Etude comparative d'une activité cinématographique en France et aux Etats-Unis*, Tesi di dottorato, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Ecole Doctorale Arts et Médias, Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, 28 settembre 2011,
- SACHS-HOMBACH, KLAUS, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt und Main , Suhrkamp, 2005.
- SANGUINETI, TATTI (a cura di), *L'anonimo Pittaluga: tracce, carte, miti*, «Cinegrafie», a. VII, numero speciale, Ancona, Transeuropa Edizioni, 1998.

- SAINT-VINCENT, RAPHAËL, *Panoramique. Histoire Illustrée du storyboard*, in «Storyboard. Du dessin au film», n. 1, sept. oct. nov. 2002, France, Alvisa éditions, pp 21-24.
- SCHNEIDER, ERIC C., *Smack. Heroin and the American City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.
- SCRIMITORE, RAFFAELLA, *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*, Latina, Tunuè, 2013.
- SCRIMITORE, RAFFAELLA, MARIO VERGER, EMILIANO FASANO, *Chronology of Italian Animation, 1911-2017*, «Animation Journal», Special Issue on Italian Animation, 2017, pp. 6-37
- SERENA, TIZIANA, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, in BARBARA CINELLI, FLAVIO FERGONZI, MARIA GRAZIA MESSINA ET ALT. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2013.
- SESSA, MAURIZIO, *La bottega delle nuvole. La storia del fumetto da Nerbini ai disegnatori toscani*, Firenze, Medicea, 1995.
- SILVESTRINI, ORSOLA, *Il colore nel cinema di animazione italiano. Estetica e tecnica*, in SANDRO BERNARDI (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica e estetica*, Roma, Carocci, 2006, pp. 140-160.
- SILVESTRINI, ORSOLA, *Il cinema di animazione italiano di epoca fascista*, in ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 140-148.
- SIMON, MARK, *Storyboards. Motion in Art*, Amsterdam, Elsevier Focal Press, 2007.
- SMOLDEREN, THIERRY, *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.
- SOMAINI, ANTONIO (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

- SUSANIN, TIMOTHY S., *Walt Before Mickey: Disney's Early Years, 1919–1928*. Jackson, University Press of Mississippi, 2011.
- THOMAS, BOB, *The Art of Animation: The Story of the Disney Studio Contribution to a New Art*, New York, Simon and Schuster, 1958. Tr. It. *Walt Disney. L'arte dei cartoni animati*, Milano, Mondadori, 1972.
- TORTORELLI, GIANFRANCO, *Le edizioni Nerbini (1897-1921)*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- TOSTI, ANDREA, *Topolino e il fumetto Disney italiano. Storia, fasti, declino e nuove prospettive*, Latina, Tunué, 2011.
- TUMMINELLO, WENDY, *Exploring Storyboarding*, Stamford, Cengage Learning, 2005.
- TURI, GABRIELE (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997.
- UVA, CHRISTIAN (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- VERDONE, MARIO (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943 Volume 1 e 2: Scritti teorici*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.
- VERTREES, ALAN DAVID, *Selznick's vision. "Gone with the Wind" and Hollywood filmmaking*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- VILLA, FEDERICA, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, 2002.
- ZANE, MARCELLO, *Scatola a sorpresa. La gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva italiana da Carosello ad oggi*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1998.
- ZANOTTO, PIERO, FIORELLO ZANGRANDO, *L'Italia di cartone*. Padova, Liviana, 1973.
- ZANOTTO, PIERO (a cura di), *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Artigianelli, 1977.

Cronologia "Pinocchiate" all'Archivio Storico Giunti e alla Biblioteca Marucelliana

GEMMA REMBADI MONGIARDINI, *Il segreto di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1884.

EUGENIO CHERUBINI, *Pinocchio in Affrica. Libro per ragazzi*, Firenze, Bemporad & figlio, 1903.

GIULIO ERPIANIS, *Pinocchio in automobile. Straordinarie avventure*, Firenze, Bemporad, 1905.

LUIGI BARBERIS, *I settemila fratelli di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1905.

AUGUSTO PICCIONI, *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo*, Firenze, Bemporad, 1909.

ARMANDO BONAVENTURA, *Le straordinarie avventure di Pinocchio poliziotto*, Firenze, Carra, 1910.

EPAMINONDA PROVAGLIO, *Pinocchio in dirigibile*, Firenze, Carra, 1910.

Pinocchio al mare. Avventure curiose illustrate, Firenze, Nerbini, 1910.

Pinocchio prestigiatore. Raccolta di giuochi di prestigio, di carte, di sala, Firenze, Nerbini, 1910.

Pinocchio ballerino, Firenze, Nerbini, 1911.

Pinocchio in maschera. Straordinarie avventure carnevalesche, Firenze, Nerbini, 1911.

Pinocchio professore di geografia, Firenze, Nerbini, 1911.

RINA BOTTARIO, *Pinocchio nell'altro mondo*, Firenze, Bemporad, 1914.

PAOLO LORENZINI, *Il cuore di Pinocchio*, Firenze, Bemporad, 1917.

TOMMASO CATANI, *Pinocchio nella luna*, Firenze, Bemporad, 1919.

MASO SALVINI, *Pinocchio bizzarria in 4 atti*, Firenze, Bemporad, 1920.

BEATRICE ARRIGONI, *Pinocchio nuovo Maciste*, Trento, Artigianelli, 1920.

AUGUSTO PICCIONI, *Il nuovo cugino di Pinocchio*, Biondo, 1921.

FRANCESCO BERNARDINI, *La repubblica di Pinocchio*, Marino, 1922.

PAOLO LORENZINI, *Le novelle di Pinocchio*, Firenze, Nerbini, 1922.

G. M. ALICANDRO, *Pinocchio guerriero*, Cartoccio, 1925.

UGO SCOTTI BERNI, *La promessa sposa di Pinocchio*, Firenze, Marzocco, 1939.

Rotocalchi, periodici e quotidiani consultati

«Bianco e Nero», 1937-1942.

«Cineaste», 1974-1994.

«La Cine-Fono e La Rivista cinematografica», 1911-1912.

«Cinegiornale», 1935-1936.

«Cinema», 1936-1943.

«Cinema Illustrazione», 1935-1936.

«Cineomnia», 1935.

«Cine Radio», 1935.

«Corriere della Sera», 1935-1936.

«L'Eco del cinema», 1935.

«L'Europeo», 1945-1959.

«L'Illustrazione cinematografica», 1911-1912.

«Il Piccolo cinematografo presenta», 1923.

«Ink», 2001-2016.

- «Intercine», 1935-1936.
- «L'Italia Marinara», 1935.
- «Positif», 1958-1994.
- «La Revue du Cinéma», 1948-1994.
- «La Rivista del Cinematografo», 1928-1942.
- «Lo Schermo», 1935-1936, pp. 19-22.
- «Settimo Giorno», 1947-1959.
- «Sight and Sound», 1948-1994.
- «La Stampa», 1935-1959.
- «Stampa Sera», 1955-1959.
- «Tempo», 1939-1949.
- «Topolino», 1932-1935.
- «Topolino Supplemento», 1933-1935.
- «La Vita cinematografica», 1911-1912.

Siti internet

- Biblioteca Marucelliana e Biblioteca Nazionale di Firenze, OPAC Catalogo in linea.
<http://opac.bncf.firenze.sbn.it/opac>
- Capti. Contemporary Art Archives Periodicals Text. Illustrations.
Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni.
www.capti.it

- Museo Nazionale del Cinema, Torino. Le collezioni.
<http://www.museocinema.it/it/collezioni>

- Archivio Luce- Cinecittà. Cinegiornali.
<http://www.archivioluce.com/archivio/>

- Story-board de cinéma - La Cinémathèque française.
<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/storyboard/>

- Enrico Cocuccioni, Storyboarding. Tecniche di sceneggiatura verbovisiva, 1999.
<http://www.lacritica.net/selfspace/storyboarding/storyboarding.html>

- Mario Verger, *Cartoni d'Italia. Un secolo di cinema d'animazione Italiana*, con prefazione di Bruno Bozzetto, Cinemino 2008 e Rapporto Confidenziale 2011.
<http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=10357>

Ringraziamenti

Alla fine del presente lavoro, ringrazio tutti coloro che mi hanno sostenuto in questa fondamentale esperienza. In primo luogo desidero ringraziare la mia Tutor, Paola Valentini, la cui competenza e il rigore intellettuale sono stati determinanti per tutto il mio percorso accademico.

La mia riconoscenza va inoltre ai Professori dell'Università di Firenze della sezione Cinema che hanno contribuito con suggerimenti e consigli preziosi al completamento di questa tesi: Sandro Bernardi, Cristina Jandelli, Luigi Nepi e in modo particolare Federico Pierotti.

Un doppio ringraziamento a Chris Pallant e Alan O'Leary, la cui disponibilità, unita al confronto costruttivo, ha consentito di portare a termine nel migliore dei modi il mio lavoro.

Vorrei menzionare inoltre Carla Ceresa, Aldo Cecconi, Giorgio Bacci, Fabio Gadducci, Maria Procino e Carolina Rosi: la loro gentilezza mi ha permesso di fare passi avanti decisivi nella ricerca e nella consultazione di fondi e archivi. Un ringraziamento anche al personale del British Film Institute di Londra, dove sono stato accolto per un periodo di ricerca rivelatosi estremamente importante.

La mia gratitudine va a tutti i colleghi del Corso di Dottorato con cui ho condiviso questi tre anni, tra cui ricordo con particolare amicizia: Elisa Bianchi, Layla Dari, Raffaele Pavoni, Eloisa Pierucci, Eleonora Sforzi e Andrea Simone.

Porgo un sincero e caloroso ringraziamento ai miei genitori, il cui appoggio e affetto sono stati essenziali. Infine un ringraziamento speciale alla mia famiglia: Paola, la cui intelligenza e il cui amore sono entrambi insostituibili, e Sofia, che ogni giorno mi dà la necessaria forza per andare avanti. Senza di loro non sarei arrivato fin qui.