

Dal neorealismo al documentario animato scientifico: le animazioni “realiste” di Gibba¹

di Cristina Formenti

È l'1 agosto 1946, quando ad Alassio nasce l'Alfa Circus Film, una «società a responsabilità limitata [...] per la produzione di cortometraggi a disegni animati e di ogni altra attività affine»². A costituirla, firmando una scrittura privata alla presenza del notaio Emanuele Rinaldi, sono Giannetto Beniscelli, Mario Fazio e l'allora ventiduenne Francesco Maurizio Guido, in arte Gibba, oggi considerato uno dei pionieri del cinema d'animazione italiano³.

In un primo tempo, sotto l'egida dell'Alfa Circus vengono realizzati solo film pubblicitari, ma nel 1947, sull'onda degli apprezzamenti ottenuti per questi ultimi, Gibba e Beniscelli maturano l'idea di produrre un vero e proprio cortometraggio narrativo. In particolare, dopo aver vagliato diversi possibili soggetti, essi scelgono di raccontare la storia di un orfano in costante lotta contro la fame e il freddo, che, per sopravvivere, vende sigarette di contrabbando agli angoli delle strade in compagnia del suo unico amico: il cane Matteo.

Prende dunque avvio la lavorazione de *L'ultimo sciuscìa* (1948)⁴, che si pro-

trarrà per undici mesi tra difficoltà tecniche e finanziarie. In una lettera scritta a Cesare Zavattini in data 12 agosto 1948 Gibba racconterà, infatti, che il suo lavoro «è andato, com'era inevitabile, dal macinatore di colori allo scenografo, dallo sceneggiatore all'operatore, all'animatore, al montatore» e spiegherà di essersi potuto avvalere solo dell'«aiuto di otto ragazzi otto», ai quali avrebbe «dovuto per prima cosa insegnare da che parte si ha da tenere la matita»⁵. Inoltre, egli aggiunge: «Fatti 10.000 e più disegni, 45 scenografie, 123 riprese fotografiche. Il tutto in mezzo a un numero disperante di difficoltà e di ostacoli in massima parte dovuti alle nostre minime capacità finanziarie»⁶.

In ogni caso, nel giugno del 1948 il cortometraggio – che nel complesso è costato all'incirca due milioni di lire – è terminato, anche se «tecnicamente lascia alquanto a desiderare»⁷, come viene puntualizzato in un appunto redatto dalla commissione ministeriale preposta al rilascio del visto censura, che l'8 luglio 1948 revisiona il film. Tuttavia, dal momento che esso «non contiene elementi censurabili né per la

politica né per la morale»⁸, ottiene il nulla osta e di lì a poco viene proiettato al cinema Vittoria di Alassio⁹.

Trascorreranno, invece, quasi due anni prima che venga distribuito su scala nazionale. Se nell'agosto del 1948 Gibba avvia una corrispondenza con Zavattini è, infatti, proprio per portare alla sua attenzione le difficoltà incontrate nel trovare qualcuno disposto ad acquistare il cortometraggio. Il giovane animatore spera così di riuscire non solo a far sì che lo sceneggiatore emiliano si renda disponibile a vedere la pellicola, ma che sia anche indotto ad aiutarlo concretamente a farla circolare nelle sale italiane. Pertanto, il 3 agosto 1948 gli scrive:

Dopo la sonorizzazione [...] mi sono messo in cammino per la vendita. «Ma il 3% lo avete?» è stata la prima domanda che mi rivolse il vice portiere della prima casa cinematografica che mi capitò di visitare. Da allora sono passati due mesi. La Commissione per il 3% a tutt'oggi non si è riunita e chissà quando si riunirà, e se si riunirà, pare sia difficile per noi ottenere il sullodato premio, dato che la voce «cartoni animati» non è considerata accanto a «documentario». Con il 3% poi nessuno lo vorrà lo stesso perché viene a costare molto meno una peçonata di documentario qualunque¹⁰.

A chiusura della lettera egli, poi, chiede: «Se ha qualche minuto di tempo, la prego, se lo vada a vedere *L'ultimo sciucià*. È nella sua scatola neppure di latta (di fibra) al Ministero, in via Veneto, in attesa del 3% famoso»¹¹.

Oltre a rispondere personalmente a Gibba - instaurando così un dialogo epistolare che durerà per anni -,

Zavattini pubblicherà parte della sua lettera su «Bis» in forma anonima, per portare all'attenzione dell'opinione pubblica il problema sollevato dall'animatore. Non vedrà, invece, il suo film. Ancora in data 14 dicembre 1948 egli, infatti, dichiara: «le circostanze non mi hanno ancora permesso di cercare il suo cortometraggio al Ministero. Le giornate diventano sempre più piene di cose inutili e prepotenti [...], io non son più padrone di un'ora, addirittura di un quarto d'ora»¹². E non riuscirà a trovare il tempo di visionarlo nemmeno negli anni a seguire. A provarlo è il fatto che in una missiva del 6 ottobre 1950 affermi: «Mi rendo conto così bene del suo stato d'animo pur senza sapere se le cose che fa lei sono belle o meno; ma la sua passione è così sincera e costante che lei deve aver ragione»¹³.

Si noti, inoltre, che *L'ultimo sciucià* si vede attribuire il premio ministeriale a pochi giorni di distanza dall'iniziale lettera inviata da Gibba a Zavattini e quindi ben prima che essa appaia su «Bis»¹⁴. Si rivelerà, invece, corretto il pronostico del giovane animatore circa le effettive possibilità di vendita del film. L'ottenimento del 3% non sarà, infatti, sufficiente a indurre una casa di distribuzione ad acquistarlo, giacché, come lui stesso ha più volte messo in evidenza, all'epoca nel dare tale contributo non si operava una distinzione tra documentari e film d'animazione, penalizzando così questi ultimi, i cui costi di realizzazione erano di molto superiori¹⁵. Il 29 novembre 1948 Gibba si trova pertanto nuovamente costretto a rivelare allo sceneggiatore emiliano: «Nonostante il 3% (che noia!) nessuno vuole il nostro cor-

tometraggio, nemmeno al prezzo di costo, e perché il “rimborso” non è sufficiente e perché, comincio a crederlo, non piace»¹⁶.

Ciò porterà l'Alfa Circus a svendere *L'ultimo sciucià*, cedendolo alla Europeo film per sole 300.000 lire. Il cortometraggio verrà poi abbinato a *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, 1948) di Billy Wilder e uscirà nelle sale italiane nel gennaio del 1950. L'animatore allassino nel settembre di quello stesso anno commenterà così la vicenda in una missiva, ancora una volta, indirizzata a Zavattini: «Sa di quel film che avevo realizzato allora, *L'ultimo sciucià*? Nessuno lo voleva nemmeno vedere. Lo abbiamo venduto – sì; rida! – a 300.000 lire (ci era costato due milioni) e adesso sta rendendo agli attuali proprietari il doppio di quanto avevamo speso noi!»¹⁷.

1. Tra Andersen e De Sica

Come lo stesso Gibba spiega sempre a Zavattini in una lettera datata 3 agosto 1948, nel realizzare *L'ultimo sciucià* il suo obiettivo era quello di dar vita a una pellicola che si discostasse «dai soliti “topolini”»¹⁸. In altre parole, desiderava creare un film che, da un lato, prendesse le distanze dal dominante modello statunitense e, dall'altro, sapesse parlare sia ai più piccoli sia a un pubblico adulto.

A ben vedere, però, non solo, come notano Anna Antonini e Chiara Tognolotti in *Mondi Possibili*, questo cortometraggio è caratterizzato da uno stile grafico «rotondo e vicino ai canoni disneyani – soprattutto nella figura del cane Matteo»¹⁹, ma tra i personaggi

secondari troviamo addirittura due roditori dai comportamenti antropomorfi, uno dei quali è persino dotato di parola. Per di più, non siamo qui al cospetto di una vicenda squisitamente drammatica, bensì di una tragicommedia, in quanto lungo l'arco del film ai (pur prevalenti) momenti dai toni malinconici se ne alternano altri in cui vengono proposte gag ispirate ai cartoon d'oltreoceano. Protagonista di queste ultime è generalmente Matteo, che vediamo, ad esempio, tentare di mangiare un dolce presente solo nella sua mente, lottare con un topo che si dimostra essere più forte di lui o venir ripetutamente frustrato nei suoi tentativi di uscire da sotto a un tombino a causa del continuo sopraggiungere del vigile da cui cerca di nascondersi.

L'ultimo sciucià ricorda, inoltre, molto da vicino un cortometraggio d'animazione prodotto da Charles Mintz e candidato all'Oscar nel 1938: *Little Match Girl* (t.l.: La piccola fiammiferaia, 1937, di Art Davis). Più precisamente, la prosimità tra quest'adattamento cinematografico dell'omonima fiaba di Hans Christian Andersen e la pellicola di Gibba è tale da far sì che ci si possa spingere a definire *L'ultimo sciucià* una versione al maschile del film diretto dieci anni prima da Davis. Entrambi i cortometraggi hanno, infatti, per protagonista un bambino costretto a vendere per le strade per sopravvivere. Cambiano solo il suo sesso e la merce venduta (fiammiferi nel caso del film statunitense e sigarette in quello italiano). A ciò si aggiunga che ambedue le pellicole sono costituite da una prima parte, ove vediamo il personaggio principale tentare invano di piazzare i pro-

pri articoli, e da una seconda, in cui quest'ultimo, affamato e infreddolito, si addormenta e sogna di salire su di una scala che lo conduce in paradiso. Analogo è poi anche il finale: dal sogno si torna alla realtà e ci viene rivelato che i rispettivi protagonisti sono deceduti, mostrandone il corpo esanime. In entrambi i casi, la morte permette, però, a questi bambini di essere finalmente felici. Infine, se Davis apre *Little Match Girl* con una serie d'inquadrature raffiguranti persone benestanti che festeggiano il capodanno, accentuando così la triste condizione in cui versa la piccola fiammiferaia per contrasto con costoro, anche la pellicola di Gibba in un primo tempo proponeva una contrapposizione simile. Le immagini dello sciuscià impegnato a vendere sigarette ai bordi delle strade erano, infatti, precedute da alcune inquadrature ambientate in un interno borghese, ritraenti un gruppo di bambini impegnati a giocare. Come riportato da Mario Verger, tale incipit è stato poi tagliato per rendere la lunghezza del film conforme al metraggio richiesto per la distribuzione nelle sale cinematografiche italiane²⁰. E oggi di questa scena restano solo alcuni sfondi conservati presso l'archivio personale dell'animatore alassino. Tuttavia, una traccia dell'originale opposizione tra lo sciuscià e i suoi coetanei più fortunati permane nella sequenza iniziale della pellicola, laddove una bambina, nel passare con la propria madre davanti al povero orfanello, tenendo tra le mani un dolce, lo sbeffeggia mostrandogli la lingua. Questa scena, per altro, richiama a sua volta un momento della prima sequenza di *Little Match Girl*, in

cui la piccola fiammiferaia, fermatasi ad ammirare le torte esposte nella vetrina di un fornaio, viene derisa da un gruppo di passanti.



Da questo breve confronto emerge, quindi, come non solo Gibba – in linea con quanto era solito fare anche Disney – riproponga qui una fiaba classica²¹, ma addirittura modelli il proprio cortometraggio su un prodotto statunitense che già aveva adattato lo stesso soggetto. Affiora inoltre come nemmeno la presenza di un finale tragico rappresenti un'effettiva innovazione rispetto al panorama del cinema d'animazione americano.

Sorge pertanto spontaneo chiedersi per quale motivo nel luglio del 1948 sulle pagine del settimanale «Cine-star», *L'ultimo sciuscià* venga presentato come un film che «si stacca profondamente dai confratelli d'oltre oceano» e venga letto come l'auspicio che anche nel campo dell'animazione, «in Italia, si dica una parola nuova»²². Si potrebbe pensare che dietro tali affermazioni vi sia semplicemente una volontà pubblicitaria o la mancata visione della pellicola da parte di chi scrive, giacché essa uscirà solo oltre un anno più tardi. Eppure ancora nel luglio del 1980, su «La Stampa», Gianni Rondolino dichiara: «Vi è [...] in questo film un tono decisamente anti-disneyano, nella forma e nel contenuto, che indica, sia pure timidamente, una strada "nazionale" al disegno animato del dopoguerra, fuori dalle strade battute o dai confini imposti dalla produzione hollywoodiana, in particolare da quella di Walt Disney»²³. A suggerirci la vera ragione di queste asserzioni è lo stesso Rondolino, quando nel medesimo articolo, riferendosi all'incipit della pellicola, afferma: «Potrebbe essere una sequenza di un film di Rossellini o di De Sica, come *Sciuscià* o *Paisà* (l'episodio romano): è invece l'inizio di un disegno animato realizzato nel 1946 [sic] da Francesco Maurizio Guido [...] che s'intitola, emblematicamente, *L'ultimo sciuscià*»²⁴. Difatti, se il film è stato visto come un prodotto marcatamente "italiano", lo si deve alla scelta di attualizzare la fiaba di Andersen, ambientandola nell'Italia post-bellica, nonché facendo ricorso a ciò che Alberto Farassino ha definito «l'italiano del cinema, la lingua nazio-

nale [...], l'unica che [...] ci dia un'identità all'estero», ovvero al neorealismo²⁵. Ecco quindi che l'innervata New York anni Trenta del film prodotto da Mintz lascia qui il posto a un anonimo paesaggio cittadino ferito dalla guerra e, soprattutto nella seconda parte, ad ambienti degradati e spogli. Inoltre, il colore viene rimpiazzato dal bianco e nero e la piccola fiammiferaia viene sostituita con un bambino che ricorda molto da vicino quei ragazzini, costretti loro malgrado a destreggiarsi tra la necessità d'infrangere la legge per sopravvivere e una polizia autoritaria intenta a combattere l'illegalità, che nell'Italia del secondo dopoguerra non solo popolavano le pellicole di registi come De Sica e Rossellini, ma costituivano anche una triste realtà sociale.

All'interno de *L'ultimo sciuscià* Gibba ripropone, inoltre, alcuni dei *topoi* ricorrenti nei film appartenenti al neorealismo, come quello della procace «signorina» dalla moralità dubbia o del «militare americano portatore di benessere e di speranza»²⁶. A fermarsi per acquistare la merce dello sciuscià, accendendo in lui la speranza di un guadagno, è infatti proprio una coppia formata da un soldato di nome Joe e da una donna i cui costumi discutibili vengono evidenziati – oltre che attraverso un trucco pesante e una vistosa scollatura – dalla scelta di comprare un sigaro, atto considerato riprovevole sia dal suo accompagnatore sia dal cane Matteo²⁷.

Definire *L'ultimo sciuscià* antidisneyano nella forma non è, però, propriamente corretto. Al di là del ricorso a figure e temi caratteristici del neorealismo, a conferire a questo disegno ani-

mato quell'effetto di realtà necessario a renderlo ascrivibile a tale corrente cinematografica è, infatti, proprio la scelta di Gibba di perseguire quell'«iper-realismo»²⁸ che, come spiega Paul Welles, lo studio Disney ha reso il parametro di riferimento per la misurazione del grado di realismo di ogni altro film d'animazione.

Si potrebbe obiettare che internamente all'universo qui proposto dall'animatore allassino manchi una piena coerenza, giacché, se Matteo, proprio come un cane del mondo reale, può solo abbaiare, il topo con cui lotta nella seconda parte del film è, invece, inspiegabilmente dotato della parola. Ciò nonostante, è innegabile che Gibba si sia adeguato al modello iperrealista, rendendo ad esempio i suoi personaggi soggetti alle principali leggi della fisica e della gravità, nonché facendo sì che compiano azioni e movimenti coerenti con quanto osservabile nel nostro mondo. Difatti, dal momento che la nozione di realismo nell'ambito dell'animazione è ancor più relativa che nel cinema dal vero e il parametro di riferimento è proprio quello disneyano, qualora egli non avesse aderito a tale modello, agli occhi degli spettatori questo cortometraggio sarebbe sembrato surreale e inverosimile, a dispetto del carattere di "attualità" della vicenda raccontata.

2. Gibba e l'animazione al servizio della realtà

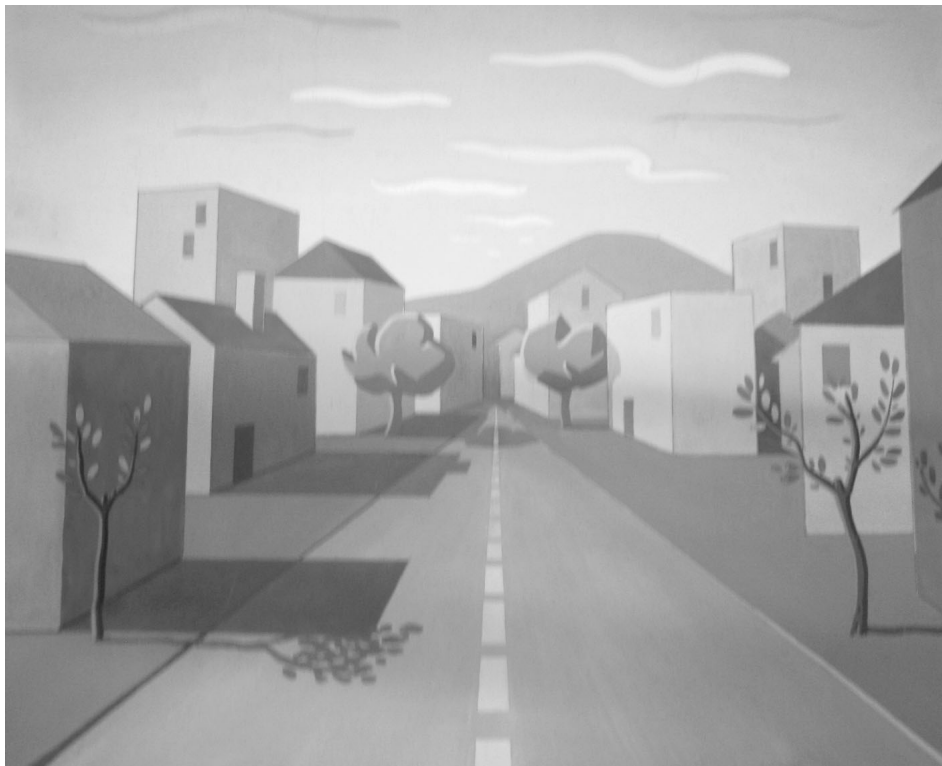
Se con *L'ultimo sciucchià* Gibba si adopera per imprimere una carica realistica a una fiaba classica, nel prosieguo della sua carriera tornerà più volte a coniugare animazione e fattuale, ma con modalità e scopi ben diversi.

Per esempio, agli inizi degli anni Cinquanta egli mette la sua arte al servizio del racconto del reale realizzando fondini per alcuni documentari Incom in *live action*. Si pensi a *Conquiste nel Sud* (1953) di Edmondo Cancellieri. In questo cortometraggio, che dà conto di come in quel periodo l'Italia meridionale stesse attraversando un significativo sviluppo, le cifre relative agli ettari di terreno bonificati o ai chilometri di strada sistemati non vengono fornite allo spettatore attraverso il commento in *voice over*, bensì veicolate per iscritto, sovraimprimendole a disegni dai colori sgargianti realizzati da Gibba. Più precisamente, vengono prima proposte delle elementari animazioni volte a illustrare visivamente la nuova estensione della rete stradale o delle aree rese coltivabili e, subito dopo, ne vengono indicati in forma numerica i dati precisi, dando così maggior risalto a questi ultimi. Inoltre, per sottolineare come il Sud Italia stia effettivamente andando incontro a una rinascita, ci si affida a due disegni fissi, legati tra loro da una dissolvenza a transizione morbida e raffiguranti rispettivamente un paesaggio brullo e inospitale e una strada su cui si affacciano in modo ordinato una serie di abitazioni.

In questo caso, quindi, Gibba sperimenta una pratica radicata nel cinema documentario quale l'utilizzo d'inserti animati per illustrare cifre o concetti che, se enunciati solo verbalmente, rischierebbero di risultare aridi o di passare inosservati²⁹.

Negli anni Sessanta, durante la sua permanenza presso la Corona Cinematografica, egli ha, però, anche modo di lavorare a una serie di cortometrag-

Cabiria 178



gi parascientifici interamente (o quasi) in animazione. Dal 1960 fino all'aprile del 1965 è infatti capo animatore del Laboratorio Cartoni Animati della società fondata dai fratelli Gagliardo³⁰, dove, accanto ai cartoon di fiction, si producono disegni animati che hanno per argomento il mondo reale, raccogliendo la lezione di Disney, che già alla fine degli anni Quaranta metteva in luce come l'animazione abbia la capacità di «rendere chiari, semplici, interessanti (e soprattutto di trattare in meno di un quarto d'ora) i problemi più aridi e complessi posti dalla natura»³¹. In un articolo apparso sulla rivista «Sequenze» nel 1949, il creatore di Mickey Mouse spiega: «Noi siamo in grado di trattare il tema della creazione del mondo, della bomba atomica o della vita dei microbi. Quello che è invisibile agli occhi o alla macchina da presa non sfugge alla matita dei nostri disegnatori, si tratti del vento o dei movimenti di una corrente elettrica»³². Anche alla Corona Cinematografica si decide quindi di mettere a frutto questa potenzialità del disegno animato, perseguendo la strada dell'animazione educativa attraverso la realizzazione di una serie di cortometraggi che spaziano dalla biologia all'astronomia, dalla meteorologia alla fisica. A questo progetto Gibba prende parte sia in qualità di regista sia come animatore di film diretti da altri. In particolare, ufficialmente egli è autore de *La centrale dei sensi* (1961), *Avventura nella cellula* (1962) e *Magia dell'occhio* (1963) – in cui si descrivono rispettivamente il modo in cui opera il cervello in rapporto ai sensi, la composizione e le fasi di vita di una cellula e

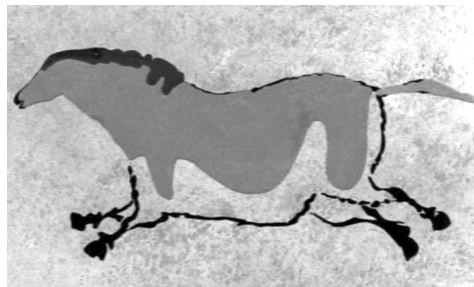
il funzionamento dell'occhio umano –, nonché de *Il sistema solare* (1961), ove s'illustrano i principali satelliti del Sole, e de *La nascita della Terra* (1962), che spiega come si sia formata la vita sul nostro pianeta. Vi sono poi pellicole, come *Laboratorio magico* (1962), *Il prodigio del sangue* (1962) e *Anatomia del moto* (1962), che recano la firma di Elio Gagliardo, ma sarebbero in realtà state anch'esse dirette da Gibba. Lo stesso animatore racconta, infatti, nella sua autobiografia che il produttore gli avrebbe più volte chiesto di cedergli la paternità dei suoi lavori ed egli avrebbe finito per acconsentire³³. Di ciò si trova riscontro sia nel fatto che nei titoli di testa del primo e del terzo film in oggetto si attribuisca la sceneggiatura a Guido Francesco – veri nome e cognome di Gibba, semplicemente indicati in posizione invertita –, suggerendo così come il suo contributo abbia ecceduto la sola attività di animazione, sia nel fatto che tutti e tre i cortometraggi in questione presentino forti tratti di continuità con *La centrale dei sensi*, *Avventura nella cellula* e *Magia dell'occhio*. Non solo è analogo il soggetto, giacché anch'essi illustrano il funzionamento di una parte del corpo umano – e più precisamente il processo digestivo, la circolazione del sangue e le attività muscolari alla base dei nostri movimenti –, ma condividono anche un medesimo stile. Difatti, tendenzialmente le scenografie sono astratte e colorate con toni pastello; le figure umane sono disegnate tracciandone solo i contorni, facendo quindi sì che non si staccino dallo sfondo e appaiano piatte e bidimensionali; i nostri organi interni sono rappresenta-

Cabiria¹⁷⁸

ti come complessi macchinari stilizzati; momenti in cui ci troviamo all'esterno del corpo umano si avvicendano ad altri in cui veniamo condotti dentro di esso.

Come anticipato, Gibba ha poi anche collaborato nel ruolo di animatore a pellicole non sue. È il caso di *Nord Nord-Ovest* (1961, di Paulo Leone), *L'arte della fotografia* (1962, di Giampaolo Mercanti) e *I pittori della preistoria* (1962, di Elio Gagliardo), le quali alternano segmenti dal vero ad altri in animazione. L'ultima, ad esempio, è costituita da una prima parte in *live action*, dove, attraverso una classica narrazione in *voice over*, lo spettatore viene condotto alla scoperta delle pitture rupestri – e in particolare di quelle presenti nella grotta di Altamura –, e da un inserto animato finale volto a chiarire il forte senso del moto presente in queste primitive espressioni artistiche.

Vi sono, infine, casi di film rimasti sulla carta che avrebbero previsto il coinvolgimento dell'animatore. Si tratta, ad esempio, di *Ecco la Luna* e *Storia del calcolo*. Il primo viene messo in cantiere nel marzo 1963 e, stando al piano di lavorazione, avrebbe dovuto essere girato nel Laboratorio Cartoni Animati tra il 12 e il 23 di quello stesso mese³⁴. Un altro documento presente nel fondo Corona Cinematografica della Cineteca di Bologna ci informa, inoltre, che la regia avrebbe dovuto essere curata proprio da Gibba, mentre fotografia e musica rispettivamente da Elio Gagliardo e da Francesco Roberson³⁵. Il progetto viene, poi, abbandonato. Leggendone il soggetto possiamo, però, farci un'idea dell'argo-



mento che s'intendeva trattare e di come lo si volesse sviluppare:

Con il sistema dell'animazione la macchina da presa va alla scoperta del satellite della Terra. Nel sistema solare la Luna ha una grandezza minima, ma all'occhio dell'uomo essa appare al primo posto. Con i telescopi oggi la Luna è stata studiata nella sua storia, nella sua geografia, tutto si conosce della Luna: i venti, i mari, i vulcani, le montagne! E già gli uomini si apprestano alla conquista del globo lunare con l'invenzione dei raggi spaziali³⁶.

Per *Storia del calcolo*, invece, Gibba avrebbe dovuto occuparsi solo delle animazioni, mentre regia e fotografia avrebbero dovuto essere di Elio Gagliardo, con la consulenza scientifica dell'ingegner Sandro Garino. Questo cortometraggio era previsto venisse girato tra il febbraio e il marzo 1965 e

anche di esso è sopravvissuto il soggetto:

Il documentario tratta dapprima delle varie forme di calcolo illustrando innanzitutto i vantaggi della numerazione arabo-indiana, introdotta nel mondo occidentale nel secolo XV. La numerazione posizionale e l'innovazione dello zero semplificano i calcoli tradizionali sotto l'indispensabile premessa per le speculazioni più ardite del pensiero nel campo algebrico e del calcolo. La complessità delle nuove operazioni funzionali induce l'uomo ad affidare alle macchine i procedimenti di calcolo. Dalla semplice addizionatrice di Leibniz, seguita dalla moltiplicatrice di Pascal, si passa alle moderne calcolatrici da ufficio, illustrando infine i principali informatori delle ardite calcolatrici elettroniche, di tipo analogico e di tipo digitale, che, pur dominate dall'intelligenza dell'uomo che le ha concepite, risolvono, a beneficio di tutti gli uomini, i più complessi calcoli che la mente umana possa concepire³⁷.

3. Tra pianeti e cellule: i documentari animati scientifici di Gibba

Sebbene in alcuni casi ottengano anche dei riconoscimenti³⁸, le pellicole parascientifiche a cui lavora Gibba durante la sua permanenza presso la Corona Cinematografica sono caratterizzate da un'animazione limitata, dove quest'ultimo termine è da intendersi non solo come indicazione dell'adozione del metodo reso celebre dalla UPA, ma anche in una più letterale accezione negativa. Difatti, come spiega lo stesso animatore nella sua autobiografia, in quel periodo l'imperativo dei fratelli Gagliardo è di «fare metraggio col minimo dell'impegno e della spesa; vale a dire: impressionare con pochi

disegni il massimo di fotogrammi»³⁹. In altre parole, gli è richiesto di realizzare prodotti dai costi contenuti che si limitino semplicemente a raggiungere il livello qualitativo minimo necessario per ottenere il premio ministeriale. Di conseguenza, non solo spesso i disegni sono fissi ed è attraverso panorami che laterali o carrellate in avanti e all'indietro che si restituisce un senso di movimento, ma, a volte, una stessa tavola può anche venir utilizzata in più film. È il caso di quanto accade per due disegni raffiguranti rispettivamente un bisonte e una coppia di cacciatori, realizzati da Gibba imitando le estetiche delle pitture rupestri. Essi prendono vita nell'insero animato posto a conclusione de *I pittori della preistoria*, ma li ritroviamo anche in *Anatomia del moto*, all'interno del lungo sintagma a graffa iniziale composto d'inquadrature ritraenti esempi di rappresentazioni artistiche del moto nel corso dei secoli. Si noti poi che questi film non sono oggetto di maggiori sforzi nemmeno dal punto di vista distributivo. Ciascuno di essi viene infatti programmato solo per pochi giorni in un numero limitato di sale collocate in modo disomogeneo sul territorio nazionale. Paradossalmente, inoltre, in più di un caso vengono mostrati prima di lungometraggi vietati a quegli stessi minori che, teoricamente, costituiscono invece il loro pubblico di riferimento. Ad esempio, sebbene *Anatomia del moto* sia ammesso alla proiezione in pubblico «senza limiti di età»⁴⁰, il 18 maggio 1963 al cinema Delle Terrazze di Roma lo si propone subito prima della commedia piccante *Le massaggiatrici* (1962, di Lucio Fulci). Analogamente,

quando quello stesso mese *L'arte della fotografia* viene proiettato al Super-cinema di Trieste e al Cinema Astra di Udine lo si abbina rispettivamente al documentario a sfondo erotico *Africa Sexy* (1963, di Roberto Bianchi Montero) e a *Il dominatore (Diamond Head)*, 1962, di Guy Green)⁴¹.

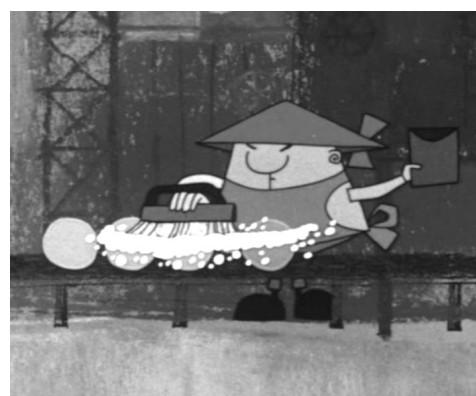
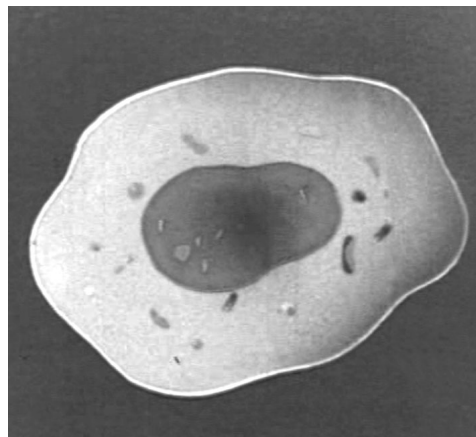
Ciò detto, è importante, però, notare che, a livello contenutistico, tali disegni animati aspirano a un rigore scientifico e, dunque, nel realizzarli ci si avvale della consulenza di esperti della materia trattata⁴². Nel soggetto di *Avventura nella cellula* questa volontà di fornire resoconti corretti viene addirittura esplicitata. Difatti, dopo aver spiegato che il cortometraggio si propone come un viaggio all'interno di una di queste unità elementari del nostro organismo, si specifica: «Il viaggio è immaginario ma non fantastico in quanto tutto ciò che vediamo nel documentario recherà la realtà ed esporrà in termini esatti quanto la scienza conosce sulla cellula»⁴³.

Malgrado Annabelle Honess Roe nella sua monografia *Animated Documentary* dichiara che sia i film d'animazione a carattere scientifico sia quelli didattici non possono rientrare nella categoria del cosiddetto documentario animato, poiché «non sono né concepiti né recepiti come documentari»⁴⁴, le pellicole in questione dimostrano come anche opere aventi per argomento la biologia o l'astronomia possano essere ascritte a tale genere⁴⁵. Questi cortometraggi, infatti, non solo hanno per soggetto il mondo reale e non un universo immaginario, ma sono anche stati concepiti come prodotti del cinema fattuale, come dimostrato pro-

prio dalla suddetta ricerca di un'accuratezza scientifica. Essi presentano pertanto tutte le caratteristiche indicate dalla studiosa britannica come necessarie, affinché un cartoon possa essere definito un documentario animato⁴⁶.

Nel collocarli all'interno di questa categoria, non s'intende, però, suggerire che si tratti di prodotti del cinema del reale puri, bensì di docufiction⁴⁷. Proprio com'è osservabile per film quali *Valzer con Bashir (Vals Im Bashir)*, 2008, di Ari Folman) o *Silence* (1998, di Sylvie Bringas e Orly Yadin), anche in questo caso siamo, infatti, in presenza di pellicole caratterizzate da un'attenzione verso la veridicità dei dati forniti e dei contenuti veicolati, cui si contrappone una tendenza a rappresentare visivamente tali concetti attraverso il dispiegamento di quell'«anarchia grafica e narrativa»⁴⁸ consentita dall'animazione stessa. In questi cortometraggi non mancano inquadrature dal carattere prettamente esplicativo ove si ricorre a diagrammi e frecce per illustrare un concetto o a un vocabolario grafico di tipo scientifico. È il caso di *Anatomia del moto*, dove, tra i vari disegni, ne vengono animati anche alcuni, raffiguranti la sezione di un braccio, realizzati in linea con i canoni dell'illustrazione medica. Tuttavia, nella maggior parte di tali film, a predominare è un linguaggio visivo «fantastico», fatto di sineddoci, antropomorfizzazioni, condensazioni e così via. Ad esempio, le similitudini utilizzate nel commento sonoro, per permettere allo spettatore di comprendere meglio quanto delineato, vengono spesso trasposte in modo letterale a livello grafi-

co. Si pensi ad *Avventura nella cellula*. Qui l'asserzione della *voice over* per cui questo organismo, nella sua forma elementare, potrebbe essere paragonato a un uovo viene restituita visivamente attribuendo alla cellula proprio l'aspetto di un uovo al tegamino. In modo analogo, quando ne *La centrale dei sensi* il narratore afferma che il nostro occhio «è come una telecamera puntata sul mondo esterno che capta le immagini», graficamente ci viene proposta la sagoma di una testa che, al posto dell'organo della vista, presenta un apparecchio di ripresa stilizzato. Per di più, si riscontrano sovente casi in cui una figura storica o addirittura un'intera classe d'individui è incarnata da un "attore" fatto di linee e colori. Per esempio, in *Avventura nella cellula* lo scienziato inglese Robert Hooke, cui spetta il merito di aver perfezionato il microscopio ottico, è impersonato da una figura animata uscita dalla matita di Gibba. Gli antichi greci nella prima sequenza di *Magia dell'occhio* e la categoria professionale dei fotografi nella parte iniziale de *L'arte della fotografia* vengono, invece, incarnati, per sineddoche, rispettivamente da due personaggi che indossano abiti consuetamente associati all'antica Ellade e da un singolo omino che, nel tentativo di scattare alcune istantanee, si rende protagonista di una serie di gag. Inoltre, nell'illustrare il funzionamento dei vari organi di cui si compone il nostro corpo si tende ad antropomorfizzarne alcune componenti. Seguendo il modello tracciato da un film come *Hemo the Magnificent* (1957, di Frank Capra), dove i muscoli preposti alla circolazione del sangue sono rappresen-

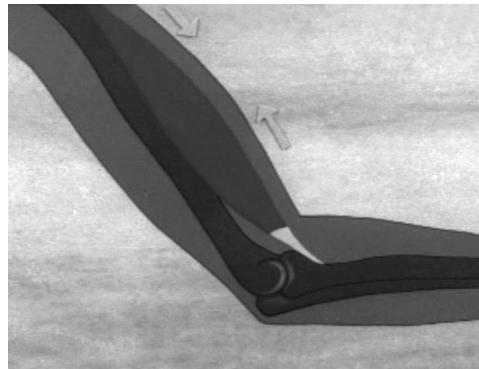


tati come piccoli uomini forzuti e il cervello come un indaffarato centralinista, in *Laboratorio magico* la bile viene, ad esempio, raffigurata come un cinese dal colore verde e la pepsina come un operaio impegnato a mano-

Cabiria¹⁷⁸

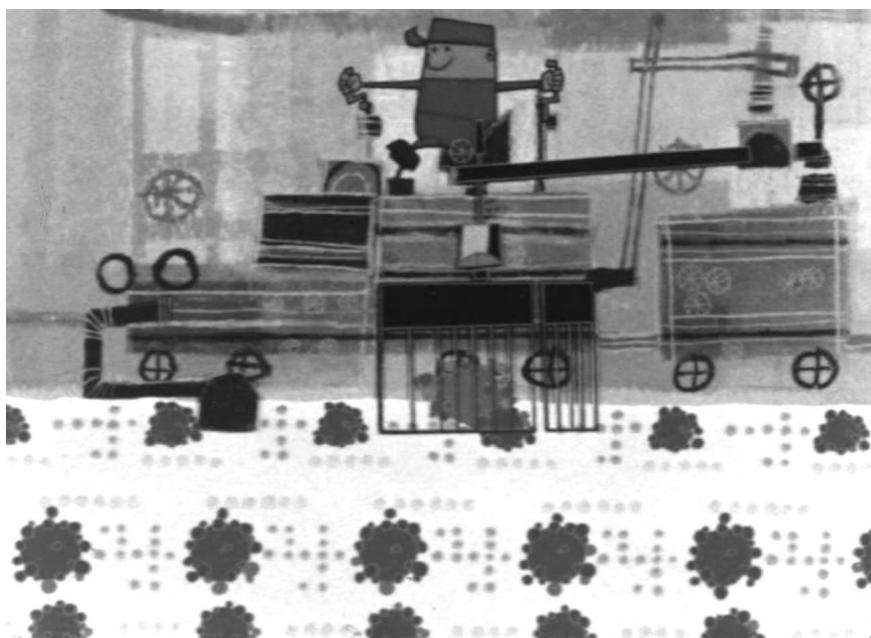
vrare una sorta di gru stilizzata. Per altro, tale tendenza a ricorrere all'antropomorfizzazione di elementi non umani sembra essere un tratto dell'approccio di Gibba al racconto della scienza. A suggerircelo è un soggetto preliminare di *Meteorologia* (1965, di Elio Gagliardo). Originariamente questo film, che nella sua versione definitiva «esemplifica il meccanismo attraverso il quale si producono tutti i principali tipi di variazione meteorologica»⁴⁹, aveva per titolo *Il tempo, domani* e doveva illustrare «alcune caratteristiche fisiche dell'acqua e dell'aria [...] poco note al largo pubblico»⁵⁰. A dirigerlo doveva essere proprio Gibba e, curiosamente, era previsto fin dal soggetto che si antropomorfizzassero i due elementi naturali in esso protagonisti. Al termine del documento, infatti, leggiamo: «Un pupazzetto rappresenta l'«acqua», un altro pupazzetto sarà l'«aria»»⁵¹. Nel febbraio del 1965, però, titolo e regia cambiano e il progetto muta radicalmente: perde l'anarchia grafica che avrebbe dovuto caratterizzarlo in favore della schematica illustrazione di vari fenomeni naturali, quali nebbia, brina e rugiada.

Se a quanto delineato fino ad ora aggiungiamo che in questi cortometraggi si ricorre a un'antinaturalistica animazione limitata, si tende a stilizzare scenografie e personaggi e, a volte, si sconfinava addirittura nel cinema sperimentale – proponendo sequenze in cui forme e colori danzano a ritmo con la musica sul modello di quanto accade nei film di Len Lye e Norman McLaren⁵² –, risulta chiaro come si persegua qui una strada ben diversa rispetto a quell'iper-realismo disneya-



no che, come si è detto, è sinonimo di realismo nell'ambito dell'animazione. Mentre ne *L'ultimo sciucià* si conferisce una patina di realtà a una vicenda immaginaria e negli inserti per *Conquiste nel Sud* ci si avvale di un lessico visivo asciutto per illustrare dati fattuali, in questi cortometraggi parascientifici si compie quindi un'operazione di segno ancora diverso, dando conto del vero attraverso un linguaggio grafico fantastico. Proponendo un campionario di alcuni dei possibili modi in

cui reale e animazione si possono intrecciare, la filmografia di Gibba è pertanto la dimostrazione di come, al pari di quanto accade per il cinema dal vero, anche l'animazione possa dialogare con il fattuale in una molteplicità di modi differenti e di come l'incontro tra questi due opposti possa avvenire a livelli e su piani diversi.



Note

1. Ringrazio sentitamente Francesco Maurizio Guido per avermi lasciato rovistare tra le carte del suo archivio personale, nonché Claudia Giordani e Andrea Meneghelli per avermi accolta con grande disponibilità nei loro uffici ed aver favorito il mio accesso al fondo Corona Cinematografica.
2. Scrittura privata in: Archivio personale di Gibba, Alassio (d'ora in poi AG).
3. Per un approfondimento sulla vita e sulle opere di Gibba, cfr. almeno Luigi Boledi (a cura di), *Grandi corti animati: Gibba, Guido Manuli, Walter Cavezzuti*, Editrice Il Castoro, Milano 2005; Marco Frassinelli, Carlo Griseri, *Gibba e "Lele": L'arte animata di Francesco Maurizio Guido ed Emanuele Luzzati*, Proxima, Imperia 2013. Si segnala anche l'autobiografia semi-seria Francesco Maurizio Guido, *Gibba: Diario di un uomo di grande insuccesso*, Editore Città di Alassio, Alassio 2008.

4. Riguardo all'anno di questo film si trovano molte indicazioni discordanti. Ad esempio, Raffaella Scrimatore indica il 1947, mentre Anna Antonini e Chiara Tognolotti scrivono addirittura che il cortometraggio sarebbe «uscito nel 1946» (cfr. rispettivamente: R. Scrimatore, *Le origini dell'animazione italiana: La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1919*, Tunué, Latina 2013, pp. 195-196; A. Antonini, C. Tognolotti, *Mondi possibili: Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Il principe costante, Milano 2008, p. 101). Quest'ultima datazione la ritroviamo anche in: Marco Giusti, *Dizionario dei cartoni animati: Gli straordinari personaggi del mondo dell'animazione*, Garzanti Editore, Milano 1993, p. 262. Tuttavia, dalla corrispondenza intercorsa tra Gibba e Zavattini e dai vari articoli pubblicati all'epoca sul film, emerge come sia il suo completamento sia la sua prima proiezione pubblica abbiano avuto luogo nel 1948, per questa ragione viene qui indicato tale anno.
5. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 12 agosto 1948, in: Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Epistolario, G. 305 (d'ora in poi ACZ).
6. *Ibidem*.
7. Appunto, in: Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema (d'ora in poi MBAC), fasc. 4348.
8. *Ibidem*.
9. Cfr. Anonimo, L'ultimo sciucià *ad Alassio*, «Secolo XIX», 28 luglio 1948.
10. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 3 agosto 1948, in ACZ.
11. *Ibidem*.
12. C. Zavattini, lettera a F.M. Guido, 14 dicembre 1948, in AG.
13. C. Zavattini, lettera a F.M. Guido, 6 ottobre 1950, in AG. Sebbene Gibba abbia più volte dichiarato che Zavattini avrebbe poi visto il film e si sarebbe commosso (cfr. ad esempio M. Giusti, *Intervista a Francesco Maurizio Guido detto Gibba*, in L. Boledi, *Op. cit.*, p. 48), nella corrispondenza intercorsa tra loro non viene fatta menzione di ciò.
14. Cfr. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 12 agosto 1948, in ACZ.
15. Riguardo a tale questione, in una lettera a Zavattini Gibba scrive: «E [...] pensare che per risolvere realmente la situazione [...] basterebbe [...] una differenziazione sulla base dei rimborsi erariali tra il documentario e il cortometraggio a disegni, oggi tanto assurdamamente accomunati in quell'unico rimborso che va sotto la denominazione (molto ironica) di "premio" del 3% o ancora meglio "premio di produzione". Possibile che non si capisca la diversità di lavorazione, di tempo impiegato, di capitali occorrenti che intercorre fra queste due produzioni?» (F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 29 settembre 1950, in ACZ).
16. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 29 novembre 1948, in ACZ.
17. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 29 settembre 1950, in ACZ.
18. F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 3 agosto 1948, in ACZ.
19. A. Antonini, C. Tognolotti, *Op. cit.*, p. 102.
20. Cfr. Mario Verger, *L'ultimo sciucià*, in: L. Boledi (a cura di), *Op. cit.*, p. 40.
21. Per una trattazione di come Disney usasse riadattare fiabe, favole, miti e leggende si veda Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*, John Libbey & Company, New Barnet 1998; ed. riveduta 2007, pp. 114-116.
22. Anonimo, *L'ultimo sciucià*, «Cinestar», a. II, n. 26, 10 luglio 1948.
23. Gianni Rondolino, *Lo sciucià rivale di Walt Disney*, «la Stampa», 2 luglio 1980, p. 3.
24. *Ibidem*.
25. Alberto Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, in Id. (a cura di), *Neorealismo: Cinema italiano 1945-1949*, E.D.T., Torino 1989, p. 21.
26. Stefania Parigi, *Neorealismo: Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 145.
27. La strada stessa, luogo dove lo sciucià uscito dalla matita di Gibba esercita la propria professione, costituisce un topos del neorealismo (cfr. Stefania Parigi, *Op. cit.*, p. 73).
28. P. Welles, *Understanding Animation*, Routledge, Londra 1998, p. 25 (la traduzione è mia).
29. Paul Ward rileva, infatti, che «l'utilizzo dell'animazione come forma di espressione all'interno del documentario vanta una lunga tradizione – per esempio per dimostrare il complesso funzionamento di un macchinario in un documentario industriale, per la restante parte, dal vero» (*Documentary: The Margins of Reality*, Wallflower Press, Londra 2005, p. 82, la traduzione è mia).
30. Da una lettera di Gibba a Zavattini del giugno 1965 ricaviamo l'informazione relativa alla cessazione del suo rapporto professionale con la Corona Cinematografica: «da aprile non

- faccio più parte della Corona (Gagliardo), attualmente cerco di fare veramente qualcosa per conto mio» (F.M. Guido, lettera a C. Zavattini, 17 giugno 1965, in ACZ). Si segnala inoltre che, sebbene più volte si sia scritto che Gibba ha diretto il Laboratorio Cartoni Animati della Corona Cinematografica (cfr. ad esempio A. Antonini, C. Tognolotti, *Op. cit.*, p. 102), formalmente egli vi svolgeva solo l'incarico di capo animatore, mentre la direzione era di Elio Gagliardo, come sottolineato nei titoli di testa di queste pellicole.
31. Walt Disney, *Disegni animati educativi*, «Sequenze. Quaderni di cinema», a. I, n. 2, ottobre 1949, p. 23; poi in: «Ciemme», a. 34, n. 147, p. 77.
 32. *Ibidem*.
 33. Cfr. F.M. Guido, *Gibba*, cit., p. 129.
 34. Piano di lavorazione *Ecco la Luna*, non datato, in: Cineteca di Bologna, Fondo Corona Cinematografica (d'ora in poi CB), fasc. 137.
 35. Comunicazione d'inizio lavorazione, datata 11 marzo 1963, in CB, fasc. 137.
 36. Soggetto *Ecco la Luna*, datato 11 marzo 1963, in CB, fasc. 137.
 37. Soggetto *Storia del calcolo*, non datato, in CB, fasc. 239.
 38. Ad esempio, nel 1962 *Laboratorio Magico* è stato insignito del Sigismondo d'Oro alla I Mostra Internazionale del Film di Animazione per la categoria "Film tecnico-scientifici", mentre *Il sistema solare* e *Il prodigio del sangue* sono stati entrambi selezionati per concorrere alla XIV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia (cfr. *Successi e riconoscimenti nel 1962 alla Corona Cinematografica*, non datato, in CB, faldone "Compenso ad agenti ed esercenti").
 39. F.M. Guido, *Gibba*, cit., p. 125.
 40. Nulla osta, in MBAC, fasc. 37777.
 41. Cfr. Elenco incassi documentari n. 31, datato 22 giugno 1963, in CB, Faldone "Compenso ad agenti ed esercenti". Si noti che sia *Le massaggiatrici* sia *Africa Sexy* erano vietati ai minori di 18 anni, mentre *Il dominatore* ai minori di 14.
 42. In particolare, solitamente ci si avvaleva della consulenza scientifica di Rodolfo Ghione.
 43. Soggetto *Avventura nella cellula*, non datato, in CB, fasc. 48.
 44. Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, Palgrave Macmillan, Londra 2013, p. 4 (la traduzione è mia).
 45. Per altro, non solo Sybil DelGaudio in un articolo del 1997 dal titolo *If Truth Be Told, Can 'toons Tell It?* («Film History», v. IX, n. 2, 1997, pp. 189-199), che costituisce uno dei primi tentativi di teorizzare il documentario animato, fa riferimento quasi esclusivamente ad animazioni ad argomento scientifico-didattico, quali *Our Friend the Atom* (1957, di Hamilton Luske) o *Of Star and Man* (1964, di John Hubley), ma anche Lawrence Thomas Martinelli nella sua recente monografia *Il documentario animato: Un nuovo genere di racconto del reale e i suoi protagonisti internazionali* (Tunué, Latina 2012, p. 14) colloca all'interno del genere tale tipologia di prodotti, seppur non soffermandosi poi a darne conto. La stessa Honess Roe, inoltre, entra in contraddizione parlando della serie *Nel mondo dei dinosauri* (*Walking with Dinosaurs*, 1999, di Tim Haynes e Jasper James) come di un esempio di documentario animato (cfr. A. Honess Roe, *Op. cit.*, p. 23).
 46. Cfr. A. Honess Roe, *Op. cit.*, p. 4.
 47. Per una trattazione approfondita delle ragioni per cui sia più corretto ascrivere il documentario animato alla docufiction che non al documentario vero e proprio, cfr. C. Formenti, *The Sincerest Form of Docudrama: Re-framing the Animated Documentary*, «Studies in Documentary Film», v. VIII, n. 2, 2014, pp. 103-115.
 48. P. Welles, *Op. cit.*, p. 23.
 49. Documento n. 272, datato 30 marzo 1965, in CB, fasc. 206.
 50. Soggetto *Il tempo, domani*, datato 7 luglio 1964, in CB, fasc. 206.
 51. *Ibidem*.
 52. È il caso de *La centrale dei sensi*, il quale termina con una sequenza in cui la macchina da presa si sofferma su quello che nel film viene definito come «lo schermo delle idee», ove si "proiettano" colori e forme che si muovono a ritmo di musica.