

Qui comincia l'avventura

Dal fumetto al cinema (e viceversa)



Matteo Pollone

È assodato che il volto di Tex è ispirato a Gary Cooper. Non si può affermare il contrario: per anni il cinema, soprattutto italiano, non ha usato il fumetto come fonte di storie o di idee visive. Sì, nel 1942 Sergio Tofano gira un *Signor Bonaventura*, ma è un caso che non fa tendenza. Poi arrivano *Dylan Dog*, *Dellamorte Dellamore* e il film diretto da Gipi... E le cose cominciano a cambiare.

*Ero attratto dalla marginalità del fumetto.
È bello essere fuori dalle regole;
ti mantiene onesto.
Art Spiegelman*

Riflettere sulla relazione tra fumetto e cinema, in Italia, significa rendere conto di un rapporto sostanzialmente unidirezionale. Guardando ad esempio al mercato recente, e sfogliando un albo a caso tra quelli pubblicati dal maggiore editore di fumetti italiano, la Sergio Bonelli Editore, si leggerebbero editoriali che introducono le storie fornendo riferimenti quasi esclusivamente cinematografici¹. La storia della Bonelli, come quella di gran parte del fumetto avventuroso di largo consumo italiano, deve



Qui e a fronte, Col cuore in gola

moltissimo al cinema e, in tempi più recenti, alla televisione: da *Tex*, il cui protagonista è modellato su Gary Cooper, a *Nathan Never*, evidentemente figlio di *Blade Runner* e dei suoi epigoni, e oltre. Si tratta di esempi molto noti, che dimostrano come il fumetto italiano spesso guardi sì al cinema, ma quasi esclusivamente a quello non italiano. Anche le serie o le storie autoconclusive ospitate all'interno di riviste contenitore meno votate al genere avventuroso e d'azione, a ben guardare, in molti casi fanno i conti con un immaginario di stampo hollywoodiano: si pensi a quelle investigative che fioriscono sulle pagine di periodici come «Il Mago» o «Orient Express» negli anni '70 e '80, fondamentali nel determinare un superamento dell'impronta lasciata da *Diabolik* sul genere noir nel corso di più di un decennio. Nonostante alcune di esse sembrano emanciparsi totalmente da un referente filmico esplicito (ad esempio *Il commissario Spada* di Gianluigi Gonano e Gianni De Luca, o *Zampino* di Giuseppe Ferrandino e Ugolino Cossu), altre, oggi considerate "realistiche" perché incentrate sul racconto di crimini quotidiani, poco spettacolari e spesso squallidi, si dimostrano comunque influenzate dal cinema: in *Sam Pezzo*, Vittorio Giardino utilizza tagli di inquadratura e soluzioni visive mutate apertamente da stilemi noir; in *Porfiri* (ambientato in Germania), Franco Saudelli modella il suo detective su Orson Welles. Certo, vi sono eccezioni di un certo peso. Il mercato del fumetto comico ed erotico, attraverso collane come *Il tromba*, *Lando* (fusione del nome di Buzzanca e le fattezze di Celentano), *Il montatore* (personaggio con il volto di Buzzanca) o *Gigetto* (ispirato a Ninetto Davoli), si imparenta strettamente con una fetta del cinema popolare italiano degli anni '70 e '80 come non accadeva dai tempi delle pubblicazioni del periodo fascista². Se però si guarda alla proposta complessiva della casa editrice Edifumetto di Renzo Barbieri si noterà come le serie citate rappresentino comunque una fetta di un catalogo che in altre occasioni, attraverso vampiri o tarzanidi, guarda ancora una volta a un immaginario ridefinito dal cinema e in generale dall'industria culturale di stampo anglosassone³ (e poco importa, quindi, che la vampira Sukia sia plasmata su Ornella Muti).

Opposto all'atteggiamento degli autori di fumetti è invece quello degli sceneggiatori e registi italiani. Il nostro cinema si è dimostrato pressoché impermeabile all'influenza fumettistica se non in rari, sporadici casi. Gli adattamenti diretti da storie o serie a fumetti sono pochi e quasi tutti, all'epoca come oggi, ignorati, quando non esplicitamente disprezzati, da critica e pubblico. Date queste premesse necessariamente sintetiche, non stupisce come i rari casi di adatta-



Baba Yaga - foto di Francesco Alessi per Dial

menti cinematografici di albi a fumetti appartengano a un cinema che semplificando potremmo definire popolare, quando non manifestamente di genere. Alcune celebri opere ispirate a fumetti risultano infatti figlie di un contesto ben preciso, che le rende esempi di film che debbono pochissimo alla fonte originaria. I due *Sturmtruppen* di Salvatore Samperi (1977 e 1983), ad esempio, sono imparentati strettamente con opere come *La dottoressa del distretto militare* (Nando Cicero, 1976) o *La soldatessa alla visita militare* (Cicero, 1976), e con le strisce di Bonvi finiscono per spartire solamente il titolo. Lo stesso accade per gli erotici *Isabella duchessa dei diavoli* (Bruno Corbucci, 1969) o *Biancaneve & Co.* (Mario Bianchi, 1982): il primo si ricongiunge idealmente con il referente cinematografico che ha ispirato il fumetto di Cavedon e Angiolini, la saga di *Angelica*⁴, il secondo con il cinema erotico dei primi anni '80. Senza dilungarsi troppo sulla questione, appare evidente come in Italia il fumetto sia stato un medium più ricettivo di quanto non sia riuscito a essere propositivo. Nonostante lavorino su immaginari comuni, cinema e fumetto paiono non incontrarsi mai: l'esempio dello spaghetti western è in questo senso ovvio ma sintomatico, in quanto dimostra la sostanziale impermeabilità di due forme d'arte che fanno proprio un genere in maniera indipendente l'una dall'altra.

Malgrado la scarsa interazione tra i due media, e nonostante la natura pretestuosa di molti di questi scambi, è importante analizzare i rapporti tra cinema e fumetto italiani. Accedervi attraverso il fantastico può dire molto di un cinema da sempre accusato di essere troppo ancorato al reale, al dramma, alla commedia di costume che sfocia al massimo verso il grottesco. I film tratti o ispirati ai fumetti, infatti, toccano spesso corde verso cui il cinema coevo non si spinge. Questo è evidente fin da un'opera come *Cenerentola e il signor Bonaventura* di Sergio Tofano, uscito nel 1942, a venticinque anni dalla pubblicazione della prima striscia del celebre personaggio





Sadik episodio di Thrilling - foto di Bruno Bruni

sul «Corriere dei Piccoli»⁵ e a quindici dalla prima commedia musicale che lo vede protagonista, *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura*. Il film di Tofano, tratto dalla commedia *La Regina in berlina - Con Bonaventura staffetta dell'ambasciatore* (1929) dello stesso Tofano, coniuga il comico surreale mutuato dai cortometraggi di André Deed (una delle fonti riconoscibili del fumetto) con il mondo delle fiabe, altra ricorrente ossessione dell'autore. Il risultato è un film stilizzato (con scenografie di Italo Cremona), dalla straordinaria tessitura sonora profondamente antinaturalistica, ma concettualmente muto nell'organizzazione delle gag e delle situazioni in genere. Piena di personaggi mascherati pesantemente e oggetti inanimati che prendono magicamente vita, *Cenerentola e il signor Bonaventura* è un'opera che da un lato rimuove totalmente il rapporto tra il mondo fantastico delle fiabe e il pericolo della mediocrità e della monotonia della realtà quotidiana che minaccia i protagonisti di *Il romanzo delle mie delusioni* (pubblicato nel 1917⁶) e che dall'altro va molto oltre le situazioni che Sto rappresenta nelle tavole dedicate al suo personaggio sul «Corriere dei Piccoli», dove le soluzioni, per quanto surreali, non sconfinano mai esplicitamente nel fantastico e anzi rimangono sovente legate a una dimensione quotidiana. Bonaventura, infatti, «supera tempeste da bicchier d'acqua e risolve casualmente piccoli problemi, come la smacchiatura di un vestito»⁷. Rispetto al teatro, al fumetto e al romanzo, quindi, il cinema sembra liberare totalmente le possibilità di un personaggio capace di svincolarsi da ogni verosimiglianza.

La critica dell'epoca accoglie freddamente il film. Giuseppe De Santis, su «Cinema», scrive: «Si poteva far meglio [...]. Si fa presente che cosa il cinematografo ha saputo creare per l'infanzia in altri Paesi!»⁸, nonostante il film non assomigli a nulla di ciò che veniva realizzato in Italia nei primi anni '40, anche in virtù del rifiuto, da parte di Tofano, di spianare «il fucile [...] della mora-





le, della religione, dell'amor patrio, dell'educazione»⁹ per affidarsi incondizionatamente alla materia «fantastica, fiabesca, avventurosa: il genere quello comico, umoristico, caricaturale»¹⁰. Marcello Garofalo, in uno dei primi interventi apparsi sulla sua rubrica per «Segnocinema» intitolata *Scult Movie*, scrive: «Primo (e forse unico) esempio di film "patafisico" italiano, *Cenerentola e il signor Bonaventura* assume [...] un tono consapevole da favola ibrida, esalta logiche e matematiche mediante il contrappasso di ingenui pensieri/filastrocche e fa emergere la natura di disegno nei suoi convincenti e convinti protagonisti, interpellando ogni sorta di pretesto filmabile, dalla striscia dei comics al teatro dell'assurdo»¹¹. La rubrica di Garofalo, così come è descritta dallo stesso autore, è interessata, tra le altre, a opere che siano «espressione di un tipo di cinema né A né B, auto comburente, pensat[e] per un pubblico che non è esistito e non esiste, un oggetto-cinema "fuori catalogo" che disorienta, inebria e avvilisce insieme e che diventa, suo malgrado, cosa paradossale»¹². Requisiti, questi, che vedremo ritornare anche nelle altre opere che si servono del fantastico partendo dall'adattamento di un fumetto.

Ipotizzando presuntivamente che la fama del suo personaggio abbia consentito a Tofano di agire con la massima libertà rispetto ai canoni del cinema (per l'infanzia, ma non solo) dell'epoca, è interessante notare come si stabilisca quasi naturalmente un parallelo tra il medium fumetto e la nozione di fantastico, intesa in questo caso come scollamento totale dalla realtà, rappresentazione di un mondo alieno in cui i personaggi si comportano come cartoni animati (l'influenza del cinema d'animazione americano è evidente in molti punti della pellicola). Proprio perché il pubblico sa di andare a vedere un film tratto da un fumetto, quindi, si stabilisce un patto implicito che vuole dare all'opera un'identità differente, singolare, rispetto a ciò che viene proposto nelle altre sale. Il cinema non si limita a portare in scena Bonaventura, ma quasi naturalmente intensifica elementi già presenti sulla carta, secondo una concezione opposta a quella che si stava delineando anche sulle pagine della rivista «Cinema» e che nello stesso anno trova una sua prima formulazione concreta in *Ossessione* di Luchino Visconti. Da questo momento il fumetto offrirà al cinema italiano un alibi per rivolgersi senza timore al fantastico, per portarlo a emergere esplicitamente. È un'occasione, quella colta da Tofano, che rimane sostanzialmente isolata, nonostante nel dopoguerra, quando il fumetto perde a sua volta il ruolo preciso che aveva ricoperto nel sistema retorico e culturale del fascismo, l'ostilità delle istituzioni politiche e culturali fa sì che lo si guardi con sospetto. Il fumetto diviene così un magma in cui pochi cineasti si avventurano, se non per mostrare saltuariamente gli albi nelle mani di alcuni personaggi, magari per sottolinearne il distacco dalla realtà. In una delle prime scene di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli (1965), Stefania Sandrelli legge un numero di *Demoniak*. Adriana, come è noto, è un personaggio privo di un'identità precisa, in balia dei miti, dei feticci, dei beni di consumo. Il fumetto è solo uno dei tanti, secondario rispetto ad altri oggetti (la Cinquecento) o elementi (le canzoni). È invece centrale, nel medesimo anno, nell'episodio *Sadik* (diretto da Gian Luigi Polidoro) del film *Thrilling*¹³. Qui, un uomo è vessato dalla moglie completamente in preda alle fantasie generate dal fumetto *Sadik*, al punto che è costretto a vestirsi come il personaggio per soddisfare le richieste della consorte. L'epilogo, però, è sorprendente, e imprevedibilmente aperto al fantastico: l'uomo uccide la moglie e, con lei in braccio, si dirige verso il pianeta Uraza (così è scritto su una delle didascalie che accompagnano l'intero film), in controluce, con una luna enorme che illumina un razzo pronto al decollo. La parodia, realizzata attraverso tagli d'inquadratura pensati per assomigliare il più possibile alle vignette di un fumetto nero dell'epoca, si tramuta inaspettatamente in una sorta di ricalco dell'universo fumettistico popolare: nel momento in cui l'omicidio è compiuto e l'uomo sembra essere posseduto dall'identità del personaggio, anche le barriere di genere vengono infrante, passando dal nero (a cui ci si era attenuti rigorosamente fino a quel momento) a un delirante finale di stampo fantascientifico, che non viene ridimensionato da un sottoepilogo che mostri, ad esempio, il personaggio in preda al delirio e alla follia. Similmente, anni dopo, in *Sogni mostruosamente proibiti* (Neri Parenti, 1982), il fumetto è ancora una volta lo strumento attraverso il quale il film tracima esplicitamente nel fantastico, contraltare del grigiore della vita di vessazioni che il personaggio parafantozziano di Paolo Coniglio, fumettista





innamorato di una delle proprie creature, è costretto quotidianamente a subire. Nel film di Parenti, però, il confine tra reale e immaginario rimane marcato, mentre l'accostamento intermediale non sortisce nessun effetto sulla messa in scena, al contrario di ciò che accade, come detto, con la parodia di Polidoro.

Le opere citate finora appartengono esclusivamente al genere comico o alla commedia, e questo non è ovviamente un caso: più facilmente, infatti, lo spettatore tollera invenzioni di carattere narrativo e formale se queste sono filtrate dalla lente della parodia o del grottesco. La consapevolezza, da parte di Tofano o di Parenti, del fatto che il pubblico abbia gli strumenti per confrontare il film con l'elemento parodiato è un punto fondamentale, perché la complicità tra il testo e il suo spettatore non può che venirsi a creare su un terreno comune di cognizione attivata proprio, pretestuosamente, dal richiamo al fumetto. Solo nell'episodio di Polidoro esso è anche l'oggetto della parodia, e questo consente una libertà inusitata rispetto ai canoni pur elastici della commedia all'italiana che gli altri due episodi (di Ettore Scola e Carlo Lizzani) sembrano rispettare. Negli stessi anni, altre sperimentazioni tentano un passo ulteriore verso le potenzialità sovversive di un contatto fertile con repertori stilistico-linguistici presi a prestito dal fumetto d'autore, pubblicato su riviste come «Linus», «Eureka» o «Sgt. Kirk» a partire dalla metà degli anni '60. In particolar modo è la figura di Guido Crepax a influenzare autori come Tinto Brass (*Col cuore in gola*, 1966) o Corrado Farina, regista pubblicitario e autore di cortometraggi che traspone per primo le avventure del personaggio più noto dell'artista milanese, Valentina. In *Baba Yaga* (1973) proprio l'interesse verso la riproposizione di determinate soluzioni visive e di montaggio mutate dal testo di partenza limitano (assieme alla ristretta disponibilità economica) gli elementi esplicitamente fantastici presenti nella storia di Crepax. Il fatto però che Farina non vi rinunci (anzi, che scelga proprio una storia che comprende tali elementi, quando ne avrebbe avute a disposizione molte altre meno inverosimili) è significativo: il film raddoppia così la distanza dalle produzioni coeve, per l'audacia formale e l'irrealtà della vicenda, raccontata rinunciando a canoni di genere che avrebbero reso possibile una maggiore tolleranza critica e spettatoriale. In *Baba Yaga*, insuccesso di critica e pubblico, non vi è infatti traccia di parodia né di ammiccamenti al cinema italiano di quegli anni. Vi è, come in Crepax, una pallida satira della borghesia dell'epoca, ma è evidente come a Farina non interessi troppo questo aspetto. La dimensione fantastica, dunque, pare consapevolmente attivata per intensificare il lavoro di ricerca sul versante stilistico e fare in modo che il film non assomigli a nulla di ciò che il cinema italiano aveva mostrato fino a quel momento, cercando, con le dovute distinzioni, di ottenere con *Baba Yaga* l'effetto spiazzante che le prime storie di Crepax avevano procurato ai lettori di «Linus». La novità di *Baba Yaga* rispetto alle opere sopracitate risiede dunque nel fatto che il film non è ambientato in una sorta di mondo fantastico (come in *Cenerentola e il signor Bonaventura*), né tale mondo rappresenta un'alternativa, fattuale o onirica, alla routine quotidiana (*Sadik, Sogni mostruosamente proibiti*). In *Baba Yaga* ci troviamo in una Milano contemporaneamente riconoscibile e trasfigurata, dove l'ordinario e lo straordinario convivono perfettamente.

Decisamente interessante, forse più di tutti i casi finora presi in esame, è però *Dellamorte Dellamore* (Michele Soavi, 1994), un film che continua sulla linea dettata da Farina recuperando al contempo elementi espliciti di genere. Ancora una volta è il grandissimo successo di un fumetto, *Dylan Dog*, a rendere possibile un'operazione ardita come questa, adattamento del romanzo omonimo di Tiziano Sclavi¹⁴, incentrato su un personaggio che tutti i fan sanno essere stato il primo abbozzo per quello che sarebbe poi diventato l'indagatore dell'incubo. In *Dellamorte Dellamore* una propensione all'accumulo riscontrabile con facilità anche nelle precedenti opere raggiunge il suo apice. Il film è infatti non solo densissimo di rimandi e citazioni fumettistiche, letterarie, pittoriche e cinematografiche, ma tende a costruirsi paratatticamente, accostando episodi in maniera disorientante, accumulando situazioni in cui la ripetizione di gesti, riti e situazioni si accompagna a continue parentesi rispetto alla struttura di un racconto che non si solidifica mai veramente: anzi, si attorciglia su se stesso sorretto da inquadrature stipate di elementi scenografici e da un grande numero di virtuosismi di macchina, che se non cercano direttamente di riprodurre, come in *Sadik*, i modelli visivi e di racconto del fumetto, prova-





L'ultimo terrestre - foto di Chico De Luigi





no comunque a smarcarsi il più possibile dal cinema italiano degli anni '90. Film profondamente autoconsapevole e non direttamente parodico, *Dellamorte Dellamore* ricicla temi e cliché del cinema horror con grande libertà, e su questi innesta una poderosa ricerca visiva, conservando intatte le caratteristiche del postmodernismo sclaviano e la sua tendenza al nonsense, sorta di versione nichilista della patafisica di *Bonaventura*. In particolare, in questo film l'ambiguità tra le categorie del reale e quelle del fantastico (così, come in un paio di occasioni, anche tra il sonno e la veglia) non è risolta. Nel celebre finale, il protagonista e il suo assistente, in fuga dalla provincia, scoprono che non c'è alcun mondo al di fuori del paesino di Buffalora, e si ritrovano come imprigionati in una palla di vetro. Il fantastico funge qui esplicitamente come accesso privilegiato per il racconto di una condizione esistenziale: rinunciando alla trama investigativa tipica degli albi di Dylan Dog, Soavi ne conserva comunque la filosofia di fondo, che consiste nell'emersione del mostruoso nel quotidiano, l'angosciosa e vana ricerca di un senso, la dissoluzione delle speranze nell'abitudine, l'irrequietezza del vivere, l'insoddisfazione.

Ciò è evidente proprio in rapporto all'elemento sovrannaturale e orrorifico, in maniera non dissimile da quello che succede con il fantascientifico in *L'ultimo terrestre*, altro film dedicato alla provincia italiana, diretto nel 2011 dall'autore di fumetti Gipi e a sua volta tratto da una *graphic novel*, *Nessuno mi farà del male* di Giacomo Monti¹⁵. Se in *Dellamorte Dellamore*, come in *Sclavi*, è privilegiato un discorso filosofico (nonostante non manchino deboli frecciate di carattere politico), la presenza degli alieni di *L'ultimo terrestre* mostra soprattutto un Paese perfettamente riconoscibile come l'Italia piegata dalla crisi e fa del film un'opera più concretamente legata a un preciso momento storico e sociale. L'eccesso del film di Soavi è qui ribaltato in un film composto, controllatissimo, antinaturalistico solo per quanto riguarda i personaggi gentilmente grotteschi e gli spazi spogli e spesso ampi, scelti per amplificare visivamente il vuoto e il disagio della vita del protagonista. Ne consegue una presenza del fantastico contenuta, quasi minimizzata: ciò che in *Dellamorte Dellamore* determina continuità (tra vita e morte, passato e presente, qui e altrove ecc.), in *L'ultimo terrestre* si fa invece portatore di discontinuità. Gli alieni «significano essenzialmente due cose, o meglio due perdite: la distinzione del bene e del male, il senso del futuro»¹⁶, assenti nell'Italia dei primi anni 2000.

Anche *Zora la vampira* (Manetti Bros., 2000) è un'opera che si serve del fantastico per raccontare uno spaccato, questa volta mirato e circoscritto, dell'Italia contemporanea: protagonisti del film sono infatti rapper e graffitari della periferia romana, ed è inutile sottolineare come il legame con il fumetto omonimo di Giuseppe Pederiali e Birago Balzano sia pressoché inesistente. L'operazione dei Manetti è però più sottile di quanto possa sembrare a prima vista, in quanto il fumetto sopprime al mancato incontro tra una generazione di autori cinematografici e la corrispondente classe di scrittori: «Se il tentativo del giovane cinema italiano di frequentare la giovane narrativa non ha prodotto grandi risultati, i Manetti sono andati alla fonte di quell'immaginario. E la fonte, come denuncia il titolo stesso, è quella del fumetto, di quel fumetto minore e "deteriore" che è la vera eredità culturale della naja e della noia di certe adolescenze metropolitane»¹⁷. Mettendo a nudo il riferimento primario invece di compiere un lavoro di adattamento vero e proprio, *Zora la vampira* si dimostra un film che ancora una volta si pone nell'ottica dell'accumulo, dell'accostamento stridente (il vampiro, il poliziotto interpretato da Carlo Verdone e i rapper protagonisti hanno ben poco da spartire l'uno con l'altro), della consapevolezza di una finzione scoperta che non cerca l'immedesimazione. Il Dracula stanco e annoiato di Toni Bertorelli (che non sfigurerebbe nel citato *Il romanzo delle mie delusioni* di Tofano), che decide di venire in Italia dopo l'ennesima puntata di *Carramba che sorpresa*, è modellato sul bagaglio cinefilo che gli autori condividono con gli spettatori. Anche questo film conferma infine che in Italia il fantastico, quando non è legato a un momento specifico della storia del cinema di genere, è accettato solo come artificio palese, ammiccante. Le sue sporadiche apparizioni, quando sono avallate da una paternità extracinematografica come quella fumettistica, sembrano per contrasto voler sottolineare ciò che è mancato al cinema italiano rispetto, ad esempio, a quello hollywoodiano: una prospettiva intermediale che si sposi con strategie postmoderne capaci di legittimarlo pienamente.





1. È il caso, ad esempio, di *Le storie*, albo inaugurato nell'ottobre 2012: ogni editoriale, firmato da Gianmaria Contro, sottolinea puntualmente le parentele dell'avventura che segue con film che trattano lo stesso argomento o a cui gli autori hanno guardato in modo esplicito.
2. Per un'analisi dei rapporti tra cinema e fumetto attraverso un caso esemplare, quello di *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), anche in relazione al panorama complessivo della proposta fumettistica dell'epoca, rimandiamo al sesto capitolo («*Luciano Serra pilota*»: film, cineromanzo e fumetto) di Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e pensiero, Milano 2000.
3. Scriviamo anglosassone e non americana perché, soprattutto per quanto riguarda il genere horror, ci pare indiscutibile l'influenza dei film prodotti dalla Hammer a partire dalla fine degli anni '50.
4. Cinque film realizzati tra il 1964 e il 1968, diretti da Bernard Borderie, interpretati da Michèle Mercier e tratti dai romanzi di Anne e Serge Golon.
5. Apparsa sul numero del 28 ottobre 1917.
6. Sto [Sergio Tofano], *Il romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*, «Corriere dei Piccoli», 39-43, 1917. Prima pubblicazione in volume: Mondadori, Milano 1925.
7. Paolo Poli, Sto. *Introduzione*, in Paola Pallottino, *STO (Sergio Tofano). Cento anni di illustratori*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Roma 1990, p. 13.
8. Giuseppe De Santis, *Cenerentola e il signor Bonaventura*, «Cinema», 139, 10 aprile 1942, p. 199.
9. In P. Pallottino, *STO (Sergio Tofano). Cento anni di illustratori*, cit., p. 27.
10. *Ibid.*
11. Marcello Garofalo, *Cenerentola e il signor Bonaventura*, «Segnocinema», 54, marzo-aprile 1992, p. 68.
12. Marcello Garofalo, *Scult Movie*, «Segnocinema», 90, marzo-aprile 1998, p. 27.
13. Per un'analisi più ampia dell'episodio, si rimanda a Alice Autelitano, *Il cinema infranto. Intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Forum, Udine 2011, cap. 2.4, *Sogni a forma di nuvole*, pp. 111-123.
14. Camunia, Milano 1991.
15. Canicola, Bologna 2011.
16. Emiliano Morreale, *Maestri dallo spazio profondo*, «Cineforum», 507, agosto-settembre 2011, p. 22.
17. Giacomo Manzoli, *Zora la vampira*, «Cineforum» 9, novembre 2000, p. 81.

Matteo Pollone è docente a contratto al DAMS di Imperia: nell'anno accademico 2012-2013 ha insegnato Storia delle teorie del cinema, mentre nell'anno accademico corrente insegna Storia e critica del cinema. Laureato al DAMS di Torino nel 2006 con una tesi sul cinema di Robert Aldrich, ha poi conseguito il dottorato di ricerca nel 2012 con una tesi intitolata *La realtà e la bellezza. John Grierson e il Documentary Film Movement*. È autore di due monografie, una dedicata al western di Anthony Mann (*Le Mani*, Recco 2006) e una al cinema di Neil Jordan (con Caterina Taricano, *Il Castoro*, Milano 2009, Premio Domenico Meccoli "ScriverediCinema" 2009). Ha scritto inoltre alcuni saggi per volumi collettanei e per riviste, tra le quali «La Valle dell'Eden», «Il Nuovo Spettatore», «Turin D@ms Review».

