

14, 2011

La BD francophone - Numéro Francophonie Vérone 2009

Claudio GALLO

Sul fumetto francese e su quello italiano: differenze, influenze, affinità

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/442>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/442/701>

Documento generato automaticamente 17-09-2020

Sul fumetto francese e su quello italiano: differenze, influenze, affinità

Claudio GALLO

Indice

[Abstract](#)

[I precursori europei](#)

[La Francia e l'Italia](#)

[Le origini comuni](#)

[Il fumetto è comico](#)

[Dopo la guerra: l'avventura ancora](#)

[Bibliografia](#)

Abstract

I'll explore the "history" of franco-belgian comics since the nineteenth century to show its main evolutions and influences on Italian comics, in order to explain the differences and/or similarities existing in techniques, subjects, success and development of the ninth art in the two countries, without excluding examples of American comics, useful to outline some specific features of twentieth-century European comics.

I precursori europei

I primi intrecci di segno e parola, di testo e disegno, verbali e iconici si

svilupparono con caratteristiche comuni in molti paesi europei. L'introduzione dell'illustrazione e, in particolare, dell'immagine a colori fu un evento nuovo e straordinario.

Gli editori, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'utilizzarono immediatamente per diffondere i loro prodotti a stampa in strati sempre più ampi della popolazione. Nella prima parte dell'Ottocento, esempi di "proto-fumetto" erano individuabili nei "fogli volanti", di norma colorati a mano, chiamati in Francia *images d'Épinal*, in Germania *Bilderbogen*, in Russia *lubki*, in Gran Bretagna *broadside*, in Italia stampe popolari. Il "protofumetto" era dunque riconoscibile in diverse esperienze, che assimilando elementi iconici e grafici con quelli letterari, avevano realizzato una nuova forma di espressione trovando un equilibrio tra i diversi linguaggi, così da rappresentare un

miscuglio di intuizioni e realizzazioni artistiche e tecnologiche che va dalla stampa a caratteri mobili, che ha immesso il fondamentale concetto della riproducibilità e della duplicazione, alla produzione di illustrazioni incise su matrici lignee e lo sviluppo della xilografia, dove abbiamo i primi esperimenti narrativi di immagini in sequenza. Anche nel giardino della caricatura, della propaganda politica, delle opere a carattere religioso, educativo e morale cresce la difficile interazione tra immagini e parole. Crescono i mezzi espressivi e le tecniche che li supportano, e con essi si affina la capacità di narrare. (GORLA-LUINI, 1998:16)

L'interazione testo-immagine apparve in Gran Bretagna su stampe caricaturali e grottesche in cui erano già presenti le nuvolette. Tra i molti precursori, autori di "racconti illustrati" si segnalano William Hogarth (1697-1764), Thomas Rowlandson (1756-1827), James Gillray (1757-1815). Forse il primo personaggio seriale è Ally Slopper, un uomo assillato dalla necessità di procurarsi del denaro, dovuto all'abilità di Charles Henry Ross. In Svizzera, il maestro Rodolphe Töpffer (1799-1846) fu un pioniere della *bande dessinée* pubblicando, nel 1827, *Les Amours de monsieur Vieux-Bois*, sette "racconti per immagini" in connessione tra di loro che davano vita a una vera e propria storia.

In Francia, per lungo tempo, si erano diffuse le *images d'Épinal*: grandi fogli sui quali erano riprodotti per incisioni prima su legno (xilografia), poi su rame e infine per mezzo della lastra litografica primitivi racconti composti da una sequenza di

vignette con didascalie poste sotto ogni riquadro, racconti «riferiti ad argomenti religiosi, a favole edificanti, a storie infantili con morale finale, a episodi eroici e guerreschi, a “vite” di condottieri e imperatori» (Zanotto, 1988: 17-18). Venivano colorate per mezzo di un tampone su una mascherina delimitante precise zone delle figure stampate in nero – questa delicata operazione era affidata a gruppi di giovani pagati pochi soldi. I fogli erano poi venduti casa per casa, in particolar modo nei villaggi lontani dai grandi centri e tagliati fuori, per ragioni culturali ed economiche, dall’informazione dei grandi quotidiani. Si chiamarono *images d’Épinal* «forse perché, più a lungo che altrove, a Épinal resisté tale produzione» (Gallo-Bonomi, 2004: 22).

In seguito alla successiva diffusione di periodici illustrati, Amédée de Noé, sull’*Illustration*, presentò le avventure disegnate di La Jaunisse, La Mélasse e Vertpré, presto imitato dal fotografo Nadar (Gaspard Felix Tournachon, 1820-1910) e dallo straordinario illustratore Gustave Doré (1832-1883). Sul neonato settimanale per ragazzi *Le Petit Français Illustré* Christophe, pseudonimo di Georges Colomb (1846-1945), propose nel 1889 *La Famille Fenouillard*. Se il tratto è caricaturale e umoristico, raffinato e moderno,

graphiquement, en revanche, il y a de l’académisme et de l’application chez cet auteur, qui, parallèlement à ses études d’histoire naturelle, s’était fait la main en allant chaque dimanche copier les statues du Louvre. Sa mise en page est systématique, presque toujours composée de six vignettes des mêmes dimensions. Il use volontiers du “plan fixe” et représente la plupart du temps ses personnages en pied. Ce qui n’empêche pas Christophe d’affectionner, comme Cham ou Doré, les trouvailles et les écarts: vues en plongée radicale, effets de rime, images aveugles, dessins maladroits prêtés aux demoiselles Fenouillard, etc. (Groensteen, 2009: 27-28).

Christophe, eccellente sceneggiatore, scoprì,

prima ancora della nascita del cinematografo (1895), sorprendenti inquadrature: veduta dall’alto e piano americano, piano medio e primo piano, carrellata e panoramica, chiaroscuro e controluce, profondità di campo, montaggio alternato e persino la tecnica della ripresa in soggettiva

(Moliterni-Mellot-Denni, 1996: 15).

Georges Colomb, che accompagnava ogni disegno con ampie didascalie, si era forse spinto troppo in là per i suoi tempi, tant'è che in seguito cambierà lavoro impiegandosi in un laboratorio di botanica della Sorbona.

Sempre nella seconda metà del secolo in Germania assunsero rilevanza i racconti disegnati di Wilhelm Busch sul settimanale satirico *FliegendeBlätter* e, soprattutto, i notissimi Max und Moritz (1865), due monellacci che combinano guai a ogni passo e che influenzeranno, in seguito, la nascita negli Stati Uniti dei *Katzennjammer Kids* di Rudolph Dirks. ²

Un fenomeno, dunque, quello dei racconti disegnati, molto esteso, che prese piede in tante parti d'Europa preparando la nascita del fumetto vero e proprio senza esserlo ancora perché i suoi stessi artefici, veri e propri precursori di mode e tendenze, non erano del tutto consapevoli dell'originalità e della peculiarità dello strumento che pure utilizzavano. In molti casi si era ancora nel campo della sperimentazione di storie con illustrazioni rivolte ai bambini, non molto diverse, per la verità, dai libri illustrati per "piccoli lettori" realizzati dalla moderna editoria per ragazzi al di qua e al di là delle Alpi.

Per queste ragioni, le anticipazioni introdotte dai *comics* non furono un fenomeno esclusivamente statunitense, in quanto molti esempi di "proto-fumetto" erano già rintracciabili in Francia, in Gran Bretagna, in Italia....

La Francia e l'Italia

Per lungo tempo la cultura letteraria, scientifica e artistica francese aveva influenzato l'Italia - per la verità, quest'influenza continua ancora oggi. Possiamodire che le novità culturali filtravano prima attraverso la Francia e poi cercavano affermazione nel nostro paese. Fino alla metà del Novecento, molti lettori italiani leggevano romanzi direttamente in francese; non a caso il primo libro della «Medusa» (1933), la prestigiosa collana Mondadori, avrebbe dovuto essere una coedizione bilingue al fine di ridurre «la concorrenza delle edizioni originali che avevano tradizionalmente un loro pubblico al di qua delle Alpi». Questo proponimento venne meno e si preferì pubblicare *Le Grand Meaulnes* di Henri Alain-Fournier, già edito in Francia ma quasi sconosciuto al nostro pubblico (Decleva,

2007: 161,186). Per fare un altro esempio noto, Edgar Allan Poe, che influenzò il Movimento Scapigliato per quanto riguarda la letteratura di genere (l'orrorifico, lo scientifico, il giallo...) aprendo le porte alla modernità, fu tradotto dal francese e non dall'inglese, ma non per questo la sua carica innovativa venne meno.

Il *feuilleton* proveniente dalla Francia, la cui influenza sul fumetto d'avventure è indubbia, si affermò in Italia all'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento e fu pubblicato pressoché su tutti i quotidiani italiani sino agli anni Novanta dello stesso secolo. I romanzi d'appendice francesi erano per la gran parte traduzioni di opere di Ponson du Terrail, Gaboriau, Montépin, Sue, Zaccone... Da *Le Petit Journal*, il *Secolo* dell'editore Edoardo Sonzognò riprese molte appendici: *Il medico delle pazze* di Xavier de Montépin, per esempio, uscì contemporaneamente in Italia e in Francia nel febbraio 1879, mentre qualcosa di analogo si verificò anche per il notissimo Rocambole. Si può dunque dire che la "letteratura popolare", con i suoi difetti e i suoi pregi, contribuì, insieme ai tentativi di scolarizzazione, a modernizzare il nostro paese diffondendo cultura anche tra gli strati più popolari grazie al grande lavoro degli scrittori d'Oltralpe.

I *feuilletons* di norma non erano illustrati e furono sostituiti dai romanzi a puntate, che erano caratterizzati dalla presenza di un'immagine che, sottolineando in ogni nuovo fascicolo un momento saliente della storia, esprimevano l'esigenza di un rapporto sempre più stretto tra letteratura e illustrazione.³ In Italia, Emilio Salgari, con la sua scrittura visiva, suggeriva una nuova e vistosa tendenza editoriale fatta propria dalle case editrici di Antonio Donath e di Enrico Bemporad, che spesso anticiparono l'uscita in volume del romanzo con una pubblicazione in fascicoli di sedici pagine, abbellita all'inizio da un'intrigante immagine di Alberto Della Valle, di Gennaro Amato o di Pipein Gamba.

Qualcosa però cambiò sul finire dell'Ottocento. Significativa fu la nascita della *Domenica del Corriere*, le cui illustrazioni di prima e di quarta di copertina raccontavano la realtà italiana e internazionale. Se era vero che la veste grafica si rifaceva al supplemento illustrato de *Le Petit Journal*, le intriganti immagini colorate erano di Achille Beltrame, e i testi narrativi, nuovi e avvincenti, a cominciare da *Sherlock Holmes* di Conan Doyle, furono tradotti direttamente dall'inglese, senza la mediazione francese. Non era stato così, ad esempio, per *Il Giornale Illustrato dei Viaggi* che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, aveva riprodotto il formato, i testi,

le incisioni, i disegni e persino le copertine della versione originale francese del *Journal des Voyages et des Aventures de Terre et de Mer*, uscito in Francia nel 1877 e introdotto in Italia l'anno successivo dall'editore Sonzogno.

Le origini comuni

Le origini delle *bandes dessinées*, prima e dopo la diffusione del prodotto industriale, ovvero del fumetto riproducibile e seriale, sono abbastanza simili in Francia e in Italia. In entrambi i paesi le nuvole parlanti si affermano passando attraverso le riviste umoristiche e satiriche, ma soprattutto attraverso le pubblicazioni rivolte ai ragazzi. È questo il percorso dal testo all'immagine, all'illustrazione, che porta alla nascita del fumetto. Le modalità e i dettagli possono essere diversi, ma la stagione del trionfo dell'immagine accomuna l'Italia e la Francia e segue percorsi forse non identici ma certo simili. Possiamo infatti segnalare una prima differenza: la linea chiara, la leggibilità, si impone come la caratteristica dominante del fumetto franco-belga, e ciò si concretizza nella «lisibilité. Tant au point de vue du texte qu'au point de vue du dessin. Et par lisibilité, je veux dire essentiellement la clarté narrative. Parce que, ne l'oublions pas, la bande dessinée c'est d'abord une narration». ⁴

La linea chiara franco-belga non è solo un modo di disegnare o di scrivere, è la relazione reciproca di un insieme di fattori: la linea grafica, la sinuosità della linea stessa, l'uso del colore, l'armonia delle sequenze, l'impostazione della tavola, lo stile letterario, l'uso delle didascalie... Il lettore deve apprezzare contemporaneamente l'insieme, non solo il segno, non solo la parola, deve cogliere la capacità narrativa che precede la descrizione. Per leggibilità dunque s'intende essenzialmente la chiarezza narrativa. Perché, non dimentichiamolo, la BD, nelle intenzioni dei suoi fondatori, è soprattutto narrazione.

Hergé (Georges Remi), capostipite della scuola fumettistica franco-belga, inventò un modo di disegnare innovativo, che continua a mantenere ancora oggi un notevole fascino e originalità, non avendo ancora esaurito le sue potenzialità espressive, e che il disegnatore olandese Joost Swarte ha giustamente e felicemente definito «linea chiara». ⁵

Le avventure di Tintin iniziarono nel gennaio 1929 sul settimanale *Le Petit Vingtième*

diretto dal giovanissimo Georges Remi, (ingaggiato dall'abate Wallez), che compose due tavole alla settimana in bianco e nero, creando *Tintin nel paese dei Soviet*. Il protagonista, un giovane dall'età indefinita, sospeso tra l'adolescenza e la maturità, era ufficialmente un *reporter* ma di fatto un investigatore che volentieri collaborava con la polizia, combattendo con grande coraggio - e talvolta con ingenuità-il male. I suoi compagni erano, e sono ancora per i lettori d'oggi, il cane parlante Milou, i poliziotti "gemelli" Dupond e Dupont, il capitano Haddock, lo scienziato Trifone Girasole. Nello stesso periodo in Belgio uscì anche il *Giornale di Spirou* (*Le Journal de Spirou*, 1938); l'autore era Robert Velter (Rob Vel), e il protagonista un ragazzo svelto e abile, un monello. Su *Spirou* furono pubblicate anche le imprese di due altri personaggi comici di grande successo, Tif e Tondu di Fernand Dineur.

L'essenzialità della linea chiara belga è inimitabile e per nulla casuale ⁶.

Le caratteristiche grafiche della linea chiara riguardano il contorno ordinato ed essenziale; tutti gli elementi del disegno (persone, oggetti e sfondi) sono rappresentati mediante una linea semplice, sottile e di uguale spessore. Il disegno non sviluppa linee dinamiche, spezzettate, di diverso spessore, non utilizza l'effetto di luce e di ombra, e nemmeno il tratteggio per rendere evidente il movimento. I colori di conseguenza sono omogenei, senza risalti e sfumature diversi (cfr. Barbieri-Branzaglia: 1989; Barbieri: 1994). ⁷ La rappresentazione grafica è la più semplice che possa esistere, e diviene quindi comprensibile per il lettore, permettendogli di concentrarsi sulla storia, sull'intreccio, sui personaggi. Il disegno non opera selezioni, e attribuisce importanza visiva a tutti gli oggetti, indipendentemente dalla loro funzione narrativa. Possiamo inoltre sottolineare l'effetto di dinamismo che pervade le storie di Tintin; Hergé non fa alcun uso di espedienti grafici, ma dalle sue storie scaturisce comunque un senso di diffuso movimento ed azione. Per i particolari talvolta utilizza una linea mossa, morbida, e riesce così a rappresentare con naturalezza le pieghe degli abiti dovute al moto dei personaggi, conferendo loro naturalezza. (Cfr. Barbieri, 1994: 3)

Proprio sul settimanale *Tintin*, a partire dal settembre 1946 Edgar Pierre Jacobs, collaboratore di Hergé, pubblica *Il segreto dell'Espadon*, che segna l'inizio delle straordinarie avventure di Blake e Mortimer. Anche Jacobs è un altro autorevole interprete della linea chiara, di un'impostazione estetica capace di offrire ai lettori

un'originale visione del mondo fondata sulla minuziosa abilità grafica:

Homme de théâtre et d'opéra, de cinéma aussi, Edgar P. Jacobs fait bien plus que simplement nous «raconter une histoire en images»; il la met en scène planche après planche, séquence par séquence; chaque vignette même est souvent construite comme un décor ou un plan fixe – qui en effet *se fixera* pour toujours dans la mémoire du lecteur!(D. Van Kerckhove, 2004: 20).

E ancora:

Jacobs ne travaille pas «par le petit côté». Lorsqu'on regarde une planche originale noire, grand format, on est frappé par la vigueur du trait, l'absence de fioritures. Si l'auteur schématise parfois la silhouette d'un corps ou la représentation d'un décor, c'est pour donner un maximum d'impact à l'image. Seul l'essentiel doit être dit, afin de ne pas distraire le lecteur par des détails superflus. (Le Gallo, 2004: 114)

Hergé e Jacobs non hanno trovato “imitatori” in Italia, ma ciò non vuol dire che non siano stati apprezzati e studiati e rivisitati dagli autori italiani.

Il fumetto è comico

All'inizio del Novecento, analogamente a quel che avvenne nel nostro paese, le BD si affermarono passando attraverso le riviste umoristiche e satiriche, supplementi settimanali dei quotidiani, ma soprattutto di quelle per ragazzi. Il fumetto era essenzialmente comico negli Stati Uniti, in Italia, in Francia... La nuvoletta non era fondamentale; contava invece la sequenzialità, la narratività, la grande libertà di sperimentazione grafica. È il caso, per fare un esempio, di *Nos Loisirs*, settimanale disegnato del quotidiano *Le Petit Parisien*, che introdusse personaggi americani quali i Katzenjammer (Bibì e Bibò), Happy Hooligan (Fortunello), Maud (La Checca) così come l'uso delle didascalie al posto delle nuvolette.

Quanto avveniva in Italia non era molto diverso; sono forti infatti le analogie con *Il Corriere dei Piccoli*, il supplemento settimanale del *Corriere della Sera* (sorto nel 1908 sotto la guida di Silvio Spaventa Filippi e Renato Simoni) che, accanto a personaggi originali italiani, presentava così gli stessi personaggi provenienti dagli

Stati Uniti modificandoli e trasformando le vignette in didascalie, in versi. Si operava allo stesso modo anche in Francia, come sottolinea Restaino:

la tradizione della stampa periodica con illustrazioni di storie con vignette in sequenza, senza balloon («phylactères» in francese) e con didascalie esterne narrative o di dialogo, domina in Francia per buona parte della prima metà del Novecento (Restaino, 2004: 233). ⁸

Bécassine, le cui tavole furono disegnate da Jean-Pierre Pinchon, la protagonista de *La Semaine de Suzette*, settimanale creato nel 1905 e rivolto alle piccole lettrici, o Les Pieds Nickelés, i personaggi caricaturali disegnati da Louis Forton, sono infatti molto simili ai protagonisti di numerosi periodici con storie disegnate; fatte le debite differenze ideologiche, pensiamo in particolare a *La Piccola Italiana* (1927), rivolto alle bambine, o al *Giornalino* (1924), la più longeva rivista italiana a fumetti e d'impronta cattolica.

A fronte di varie similitudini, esistono invece alcune differenze. È certo infatti che i “cugini d’Oltralpe” introdussero per primi con continuità le nuvolette, che appaiono nel 1923 in *Le Dimanche Illustré*, per fare un esempio importante, con Bicot, la versione francese di Perry, il fratello di Winnie Winkle di Martin Branner che riscosse grande successo tra i lettori. Questo esempio sarà presto seguito, nel 1925, da Antoine de Saint-Ogan, che pubblicò le tavole settimanali a colori di Zig et Puce successivamente raccolte in volume da Hachette. In questo senso la Francia anticipò l’Italia cogliendo le possibilità di questo nuovo importante elemento che, pur conosciuto, non fu utilizzato con regolarità nel nostro paese. La differenza non è di poco conto perché riguarda i processi, e le scelte editoriali, all’interno di una forma di espressione che si emancipa e si afferma per mezzo di un vero e proprio linguaggio comune.

Le influenze straniere continuano ad essere importanti. In Francia, con due anni di ritardo rispetto all’editore fiorentino Nerbini (1932), seguito nel 1935 da Mondadori, furono introdotti i personaggi Disney con *Le Journal de Mickey* di Paul Wincler. ⁹ Contemporaneamente in Italia usciva, sempre da Nerbini, *L’Avventuroso* (1934), che presentava i grandi personaggi del fumetto d’azione americano – quali ad esempio Flash Gordon del grande Alex Raymond –, presto imitato da altri gruppi editoriali come Lotario Vecchi su *L’Audace*. In Francia l’editore italo-francese Cino

Del Duca ¹⁰ operava sul mercato proponendo nel 1934 *Hurrah* e, nel 1936, *L'Aventureux*, che ripropone gli stessi personaggi apparsi sul settimanale *Nerbini*: Brick Bradford, Cino e Franco, Agente Segreto X9, Flash Gordon, Red Barry...

In entrambi i paesi si percepivano dunque la straordinaria novità narrativa che arrivava dagli USA e le potenzialità e innovazioni richieste per rappresentare personaggi dal tratto realistico ma dinamici. In questo contesto Cino Del Duca, coraggiosamente, - e probabilmente per trovare uno spazio autonomo alla sua impresa svincolandosi dai condizionamenti imposti progressivamente dall'ostilità del Fascismo verso i personaggi statunitensi - diede vita, in Italia, quasi in antitesi al suo operato in Francia, a tre memorabili testate quali *Il Monello*, *L'Intrepido*, *L'Albo dell'Intrepido*, che valorizzarono gli autori italiani, a cominciare dal talentuoso Carlo Cossio. Fu un'intuizione felice, che consolidò la fortuna dell'editore da una parte e dall'altra delle Alpi anche nei primi due decenni successivi alla guerra.

Infatti, l'avventura aveva conosciuto e conosceva in Italia e in Francia una grande fortuna: con questo genere la letteratura disegnata raccoglieva l'eredità della letteratura scritta. Una rapida consultazione delle storie del fumetto in lingua francese renderebbe evidenti le somiglianze dei nomi delle testate pubblicate in Italia e in Francia.

Dopo la guerra: l'avventura ancora

Immediatamente dopo la fine del conflitto il fumetto riconquistò il cuore dei lettori. Nacquero alcuni settimanali di grande rilevanza, come *Vaillant*, legato al Partito Comunista Francese, e soprattutto *Coq Hardi*, (1944-1963), ispirato ai valori della Resistenza, che fu il più importante periodico per ragazzi del dopoguerra. Jacques Dumas, il fondatore, pubblicò *Les Trois Mousquetaires du Maquis* (*I tre moschettieri della Resistenza*), una storia lunghissima che durò ben sei anni e che raccontava le vicende umoristiche di tre partigiani. In Italia c'era *Il Pioniere*, rivista per ragazzi voluta dal P.C.I. dove brillava in solitudine la stella di Gianni Rodari. Le due pubblicazioni non sono tuttavia paragonabili, poiché *Il Pioniere* restò confinato in ambiti più circoscritti. Non fu invece questo il caso per il cattolico *Vittorioso* e il popolare *Corriere dei Piccoli*, che ancora negli anni Cinquanta e

Sessanta toccarono tirature ragguardevoli.

Anche nel dopoguerra l'avventura si confermò come un aspetto importante per lo sviluppo della BD, mentre proseguiva con immutata inventiva e autonomia interpretativa la fortunata esperienza di Hergé con Tintin e mentre il succitato Jacobs si affermava con Blake e Mortimer. Nel frattempo, l'Italia viveva lo stesso clima che dal luglio 1949 aveva portato in Francia una legge di censura nei riguardi del fumetto; nel nostro paese fu adottato un "codice di garanzia morale" autogestito dagli editori, che si può considerare come una filiazione del clima moralista e delle norme censorie introdotte negli Stati Uniti.

Era il tempo del *western* e degli eroi giovani. Fa impressione, per esempio, rintracciare un Buffalo Bill di René Giffey (apparso prima nel '46 su *Tarzan* e poi dal 1953 su *L'Intrépide*, Groensteen, 2009: 27-28) assai simile - longilineo, baffi e pizzo, cappellone, giacca sfrangiata - a quello pubblicato sull'omonima testata italiana *L'Intrepido*. Ebbero una discreta fortuna i giovani eroi italiani e il sorprendente e maturo *Tex*, ma anche, per fare qualche esempio, Blek, Pepito e Cucciolo.

Nel frattempo, il fumetto francese arrivò in Italia sul rinnovato *Corriere dei Piccoli* ¹¹ nelle sue ultime stagioni, caratterizzate da rinnovi di formati e di titolazioni, e soprattutto nella collana mondadoriana de "I classici dell'Audacia", che fece conoscere nel migliore dei modi i personaggi avventurosi della linea chiara franco-belga così come anche un *western*, davvero bello, come *Blueberry* (testi di Jean-Michel Charlier e disegni di Jean Giraud), un fumetto nato nel 1963 sull'importante rivista francese *Pilote* e probabilmente superiore ai molti eroici *cow-boys* creati dagli italiani che tuttavia non ha mai conosciuto una grande fortuna se non tra una ristretta cerchia di appassionati.

Tuttavia le *bandes dessinées* non incontrarono il favore del grande pubblico e le collane e le riviste che avevano cercato di valorizzare le esperienze d'oltralpe cessarono le pubblicazioni, con un'eccezione: *Asterix* di René Goscinny e Albert Uderzo. Il piccolo gallo, in volume dal 1961, è ancora oggi un beniamino del pubblico italiano e viene regolarmente pubblicato nel nostro paese.

Tra *Métal Hurlant* e *Cannibale*

A partire dal 1975, nacquero numerose riviste d'innovazione. Gotlib pubblicò il mensile umoristico in bianco e nero *Fluide Glacial*. Philippe Druillet, Jean-Pierre Dionnet, Mœbius, Bernard Farkas diedero vita a *Métal Hurlant*, - un trimestrale moderno, sperimentale, di carattere prevalentemente fantascientifico - e alla casa editrice indipendente *Humanoïdes Associés*. In quel periodo, cambiò completamente l'impostazione, la linea chiara fu messa in discussione o ridisegnata radicalmente, come avvenne nel caso dell'eccentrico Moebius. Fu la stagione della maturità. Uscì anche *l'Écho des Savanes* (1972-1982), trimestrale e poi mensile rivolto ai soli adulti, fondato da Claire Bretécher, Nikita Mnadrykka, Gotlib.

La stagione di libertà creativa del fumetto francese a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta - che può essere rappresentata da *Métal Hurlant* -, pur trovando spazio sulle nostre riviste, non godette di grandi consensi tra i lettori, sebbene questa avanguardia abbia influenzato gli autori italiani e gli addetti ai lavori, che la tennero in gran considerazione. L'innovazione francese filtrò attraverso *Linus* e la sua filiazione *Alter Alter*. La stessa esperienza bolognese di *Frigidaire* e *Cannibale*, con i talentuosi e disperati Tamburini, Pazienza, Scozzari, Liberatore, Sparagna (per citarne solo alcuni), così innovativa, non sarebbe mai nata, pur tenendo conto dei diversi e originali stili, senza la ventata di libertà arrivata dalla Francia.

Successivamente, nel 1978 *À Suivre* di Casterman segnò un convinto ritorno alla narrazione ispirandosi a Hugo Pratt - *La ballata del mare salato* -, e pubblicando la versione disegnata dei *noirs* di Nestor Burma, creato da Léo Malet. In questa veloce incursione non si può fare a meno di ricordare che Corto Maltese fu voluto da un editore francese e pubblicato sulla rivista *Pif*, e che solo più tardi fu reimportato in Italia. La stessa sorte toccò anche a Milo Manara, adottato dai francesi negli anni Ottanta, quando i suoi libri erano esposti nelle vetrine delle librerie di Parigi e quando cartelloni e pubblicità radiofoniche annunciavano l'uscita di *Le Déclit*, un film tratto da uno dei suoi lavori, sicuramente molto conosciuti e apprezzati oltralpe; solo più tardi l'autore fu accettato e riconosciuto dagli italiani. Qualcosa di analogo è avvenuto recentemente con Gipi, che nonostante i riconoscimenti esteri non ha ancora trovato una propria dimensione di massa e un successo diffuso in

patria.

In Francia, gli autori succitati segnavano il ritorno convinto alla narrazione dopo l'esperienza delle avanguardie. Anche in Italia ai vari *Cannibale* e *Frigidaire* si sostituirono *Comic Art*, *L'Eternauta*, *Orient Express*.... Si tentò anche, senza fortuna, di italianizzare *Pilote*. Gli editori dei nuovi periodici non mettevano in discussione l'innovazione, che in qualche modo fecero propria malgrado si rischiasse di provocare l'allontanamento dei lettori, convincendosi così dell'indispensabilità di un'impresa editoriale - non importa se grande o piccola - che si voleva organizzata e professionalmente capace:

Se i maestri francesi degli anni Sessanta e Settanta sono stati lo sperimentalismo linguistico spinto all'estremo (una fase comunque necessaria), mettendo il linguaggio come protagonista dei loro fumetti, gli italiani tra i Settanta e gli Ottanta sono stati coloro che hanno reso quello sperimentalismo inutile, passato, legando l'innovazione linguistica a una nuova volontà di raccontare (BARBIERI, 1991: 290).

Diversità? Sì, ancora molte. Gli italiani prediligono il bianco e nero, i francesi il colore. Anzi, è meglio dire che nei due paesi si colora in modo diverso. Tant'è che perfino il colore delle tavole di Asterix è diverso: da noi resta più distinto e vivace, da loro più sfumato. Inoltre, in Italia è ancora prevalente il fumetto popolare distribuito in edicola, mentre in Francia l'albo è diffuso in libreria. E sebbene nel nostro paese il *graphic novel* abbia conquistato spazi nuovi, siamo ancora assai lontani dai risultati conseguiti dai francesi e dai belgi. Ancora, il fumetto franco-belga è caratterizzato dalla linea chiara, mentre quello italiano si distingue per una pluralità di opzioni. Forse le cose stanno cambiando e i due paesi si assomigliano di più. Una cosa è tuttavia certa: il fumetto italiano ha incontrato più fortuna in Francia, mentre quello francese non ha goduto, né ancora gode, di apprezzamento fra il grande pubblico italiano.

Ciò nonostante il fatto che il nuovo mercato nelle fumetterie specializzate e nelle librerie, la nascita di case editrici come BD e Coconino - che pubblicano autori francesi -, l'assorbimento all'interno della Rizzoli della casa editrice Casterman inducano a ritenere che l'intreccio tra fumetto italiano e BD franco-belga sia in espansione, costituendo altresì probabilmente l'ultima possibilità per arginare la

prepotente affermazione dei *manga* e dei supereroi americani.

In un quadro europeo, possiamo dire che sono davvero numerosi gli autori italiani che hanno lavorato o lavorano in Francia contaminando la linea chiara e contribuendo al suo rinnovamento. Non sappiamo che cosa produrrà questo straordinario lavoro comune, forse un fumetto europeo o l'assimilazione e il superamento dei caratteri originali. Il fumetto, caratterizzato da un forte eclettismo narrativo e da una produzione diversificata e amplissima, è entrato comunque nella stagione della maturità. Forse in alcuni ambiti gli italiani (Buzzati) e i francesi (Pellos) hanno anticipato caratteri letterari del *graphic novel* quali realismo, introspezione, vita quotidiana, *reportage*... Nell'era globale è probabile che il fumetto, grazie alle tecniche grafiche, all'uso di *software* informatici specializzati, al segno che non necessita di traduzione, sia il linguaggio capace di fondere più esperienze e di tendere all'universalità. In ogni caso si può affermare, estendendo alla BD un pensiero di Billy Wilder, che ancora oggi la chiarezza, la semplicità e l'essenzialità narrativa del fumetto sono indispensabili:

Non lavoro per i critici. I riconoscimenti ufficiali non mi interessano. Ché lavoro per i lettori. E quando m'accorgo che la gente riesce a passare due ore leggendo un romanzo o un articolo di una vecchia rivista, sono molto felice [...]. Ogni volta che prendevo un fiasco mi dicevo: la colpa è tua, Billy. Hai scelto l'argomento sbagliato; oppure l'argomento era giusto; ma sbagliata la maniera di esporlo... Io sono convinto che se un libro o un saggio sono buoni, veramente buoni, i lettori non lo snobbano. E così, quando scrivo o propongo la pubblicazione di qualcosa che rientra nella schiera dei "seri", io mi ripeto fino alla nausea: tratta argomenti semplici in maniera semplice, Billy (COLLETTI, 2009: 114).

Bibliografia

- D. BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991.
- D. BARBIERI, *La linea morbida*, n. 1, 1994, www.danielebarbieri.it, 2009.
- D. BARBIERI-C. BRANZAGLIA, «Linea chiara», *Linea Grafica* n. 4, 1989, www.danielebarbieri.it, 2009.
- L. COLLETTI, «Non si vive di soli oscar», *L'Europeo*, n. 29, 1972, ora in *L'Europeo*, n.

1-2, gennaio-febbraio 2009.

E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007.

C. GALLO-G. BONOMI, *Tutto cominciò con Bilbolbul*, Zevio, Perosini, 2004.

P. GIORDANI, *Alla scoperta della Bande Dessinée. Cento anni di fumetto franco-belga...*, Bologna, Alessandro Editore, 2000.

S. GORLA-F. LUINI, *Nuvole di carta. Viaggio nel mondo del fumetto*, Milano, Edizioni Paoline, 1998.

T. GROENSTEEN, *La bande dessinée: son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, 2009.

Cl. LE GALLO, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Les éditions du Lombard, 2004.

C. MOLITERNI, Ph. MELLOTT, M. DENNI, *Il fumetto. Cent'anni di avventura*, Milano, Electa-Gallimard, 1996.

F. RESTAINO, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino, Utet, 2004.

D. VAN KERCKHOVE, «Dossier La marque Jaune», in Le Gallo, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Les Editions du Lombard, 2004.

P. ZANOTTO, *Il grande libro del fumetto*, Milano, Edizioni Paoline, 1988.

Note

[↑ 1](#) 1L. Colletti «Non si vive di soli oscar», *L'Europeo*, n. 29, 1972, ora in *L'Europeo*, n. 1-2, gennaio-febbraio 2009, p. 114.

[↑ 2](#) Ancor prima, comunque, nel 1845, il dottor Heinrich Hoffman pubblicò a Francoforte *Der Struwwelpeter*, il famoso Pierino Porcospino, seguito nel 1851 da *Re Schiaccianoci e il povero Reinhold (König Nussknacker und der arme Reinhold)*, da *Bastian der Faulpelz (Bastiano poltrone)* nel 1854, da *Im Rimmel und auf der Erde. Herzliches und Scherzliches aus der Kinderwelt (In cielo e sulla terra. Cose serie e scherzose, dal mondo dei bambini)* nel 1857; *Prinz Grünwald und Perlenfein mit ihrem lieben Eselein (Il principe Grünwald e Perlafina con il loro caro asinello)* fu invece pubblicato nel 1870. A trent'anni dalla morte di Hoffman, fu dato alle stampe nel 1924 il suo ultimo lavoro, *Besucht bei Frau Sonne (Una visita al Signor Sole)*. Per il lettore italiano vedi *Il Porcospino ragionato ossia Pierino Porcospino del dottor Heinrich Hoffman*,

seguita da *Pentimento e conversione di Pierino Porcospino* di Karl Ludwig Thienemann, tradotti e commentati da S. Stocchi, cfr. Gallo-Bonomi 2004: 23, nota 5.

[↑ 3](#) All'inizio del Novecento l'editore Nerbini, questa volta importando i fascicoli dei *pulp magazines* statunitensi, pubblicò fascicoli con brevi storie di Buffalo Bill o Petrosino dalle sgargianti copertine disegnate spesso dal bravissimo Tancredi Scarpelli.

[↑ 4](#) È un'affermazione di Hergé contenuta in Giordani 2000: 4. Si tratta dell'unica ampia monografia sulla *bande dessinée* pubblicata nel nostro paese. Di notevole interesse la bibliografia sulla diffusione del fumetto franco-belga in Italia.

[↑ 5](#) Per questo paragrafo si vedano Barbieri-Branzaglia: 1989; Barbieri: 1994.

[↑ 6](#) Forse è opportuno sottolineare che nella stagione dell'Orientalismo di fine Ottocento, che trovò numerosi adepti in letteratura, musica e pittura, alcuni pittori impressionisti francesi collezionarono stampe giapponesi per il realismo delle scene rappresentate. Anche la tecnica giapponese era costituita da una linea semplice ed essenziale.

[↑ 7](#) Vorremmo far comunque notare che non è difficile ritrovare, se non tutte, alcune di queste caratteristiche grafiche nelle tavole dei grandi disegnatori del *Corriere dei Piccoli* come Sergio Tofano, Antonio Rubino...

[↑ 8](#) Dissentiamo da Restaino quando considera estranee al fumetto quelle che definisce come storie illustrate con didascalie, quasi che sia solo la presenza dei *balloons* e non la sequenza, il ritmo, la combinazione di segno e parola a identificare un fumetto.

[↑ 9](#) Probabilmente, la limitata affermazione del fumetto comico o comico-avventuroso in Italia è anche attribuibile al fatto che gli sceneggiatori e i disegnatori italiani si sono impadroniti della banda Disney, e attraverso quella sono dilagati nel mondo.

[↑ 10](#) È merito di Cino del Duca l'aver introdotto per primo, nel 1961, Hergé e il suo meraviglioso protagonista pubblicando *Lo scettro di Ottokar*.

[↑ 11](#) L'editore Francesco Vallardi già negli anni Cinquanta, prima del *Corriere dei Piccoli* pubblicò *Tintin*, 25 numeri tra il settembre 1955 e il maggio 1956. Conteneva, per esempio: *Chlorophylle* di Raymond Macherot; *Corentin* di Paul

Cuvelier; Bob et Bobette di Willy Vandersteen; *Patrick e Masstick* di Tibet, *Blake e Mortimer* di Jacobs....

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova
Open Access Journal - ISSN 1824-7482