Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 23.8.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7188

Dalla controcultura al riflusso: l'avventura franco-italiana di Métal Hurlant

di Giorgio Busi Rizzi

Universiteit Gent
(giorgio.busirizzi@ugent.be)

Abstract

Il contributo esamina l'edizione italiana della rivista francese «Métal Hurlant» come caso emblematico di ridefinizione, nel contesto editoriale italiano dei primi anni ottanta, di un progetto nato in Francia come laboratorio di fumetto d'autore, fantascientifico e controculturale. Fondato nel 1975 da Jean-Pierre Dionnet, «Métal Hurlant» ha originato una re-immaginazione radicale del medium fumetto, approcciando immaginari speculativi con stili grafici innovativi e modellando una nuova figura autoriale nel panorama del fumetto europeo.

A partire dal concetto di «enunciazione editoriale» di Emmanuel Souchier, il saggio considera la rivista come dispositivo mediale complesso, in cui gli spazi paratestuali e redazionali condeterminano le condizioni di produzione e ricezione dei fumetti che ospita. L'edizione italiana viene inserita in un'età aurea del fumetto adulto in Italia, segnata dall'emergere di riviste d'autore e da una forte presenza di materiali stranieri. «Métal Hurlant» appare così come nodo di una strategia transnazionale di legittimazione culturale del fumetto europeo, capace di connettere autori francesi e italiani, ma anche come luogo di negoziazione fra aspirazioni d'avanguardia e logiche commerciali.

Attraverso un'analisi delle scelte editoriali e dell'immaginario tematico e visuale della rivista, l'intervento intende ricostruirne la traiettoria come esempio emblematico delle tensioni tra capitale subculturale derivante dalle posizioni di dissenso culturale delle riviste e l'incorporazione in un merca-

to mediale che cambiava, negli anni ottanta, forme e pratiche dei consumi culturali, in particolare per mano della televisione privata.

Nel discutere la breve traiettoria del *Métal Hurlant* italiano (rivista a fumetti costola della più nota e longeva pubblicazione francese), questo contributo si concentrerà su quella che Emmanuel Souchier chiama «enunciazione editoriale», intesa come l'insieme delle operazioni materiali e discorsive – redazionali, grafiche, paratestuali – che stabiliscono le condizioni di produzione, diffusione e ricezione di un testo[1]. Seguendo la definizione proposta da Souchier, ogni testo – nel nostro caso, il testo per sua natura polifonico della rivista – va dunque visto come il risultato di un'elaborazione collettiva, che coinvolge tutte le istanze intervenute nella sua concezione e realizzazione. Lo scopo è non considerare i fumetti isolatamente, ma come opere situate, la cui esistenza materiale, sociale e culturale è determinata dall'intero dispositivo ed ecosistema del periodico che le ospita.

A prescindere dal fumetto, le riviste – in primis in virtù della loro natura seriale, che impone tempi rapidi di pubblicazione – sono un soggetto di studio di estremo interesse, essendo particolarmente sensibili ai ritmi e alle trasformazioni del gusto e dell'immaginario collettivo[2]. Le riviste a fumetti in special modo occupano una posizione peculiare nel paesaggio mediale del secondo Novecento (soprattutto tra i tardi anni sessanta e i novanta), agendo come hub culturali in cui fumetti, editoriali, contenuti su cinema, musica, arte o politica e pubblicità convivono, generando spazi discorsivi ibridi, affrontati con un approccio eterogeneo incoraggiato dallo scarso capitale simbolico con cui il fumetto affronta la seconda metà del

[1] Il concetto di «enunciazione editoriale» è sviluppato in E. Souchier, *L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale*, «Les Cahiers de médiologie», 6 (1998), pp. 137-145. Si veda anche E. Souchier, *Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale*, «Communication & langages», 154 (2007), pp. 23-38.

[2] Riviste e quotidiani come oggetti mediali complessi costituiscono l'interesse precipuo dei *periodical studies*, basati su un approccio multidisciplinare che verrà adottato in questo articolo (cfr. *Periodical Studies Today: Multidisciplinary Analyses*, a cura di J. Ernst, O. Scheiding e D. von Hoff, Brill, Leiden e Boston 2022). Per l'Italia, si veda a questo riguardo il lavoro dello IULM Research Group on Periodical Studies (IUPS), per es. *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, a cura di D. Boemia, E. Gipponi e S. Locati, Mimesis, Milano 2024. Per un'applicazione dei *periodical studies* alle riviste a fumetti, cfr. *Les magazines de bandes dessinées: une approche médiatique et culturelle*, a cura di M. Letourneux e Y. Vérilhac, «Comicalités» (2025), https://doi.org/10.4000/13u22; *Comics and Children's Magazines*, a cura di M. Ahmed e G. Busi Rizzi, «Journal of Graphic Novels and Comics», 16 (2025).

ventesimo secolo, e che allo stesso tempo agisce da sprone per le esperienze più ambiziose votate alla conquista di una maggiore nobiltà culturale.

Métal Hurlant, analogamente, come vedremo, a diverse altre riviste a fumetto d'autore pubblicate tra gli anni settanta e ottanta, si trova ad agire come laboratorio (contro)culturale reattivo agli shock culturali, politici e simbolici che attraversano l'Europa. Queste testate operano come dispositivi di mediazione: non si limitano a riflettere culture e controculture del proprio tempo, ma contribuiscono attivamente a plasmarne gli immaginari, offrendo a un pubblico giovane un accesso privilegiato e attivo alle estetiche dell'underground, della fantascienza e delle sperimentazioni intermediali, al contempo legittimando culturalmente autori e opere nel più ampio panorama mediale e internazionale. Tali riviste si pongono, inoltre, come siti privilegiati per la circolazione transnazionale di immaginari, autori e pratiche discorsive: gli artisti, le storie e le idee da esse ospitati attraversano pubblicazioni, paesi e media, costruendo un asse culturale centrato sull'Europa che si pone anche come bilanciamento simbolico alla crescente egemonia angloamericana. In sintesi, *Métal Hurlant* e la sua versione italiana vanno letti come nodi chiave di un'articolata ecologia mediale: laboratori di sperimentazione estetica e mediatori transnazionali di immaginari controculturali che saranno oggetto di processi di istituzionalizzazione (e successivamente di riassorbimento all'interno del mainstream) durante l'evoluzione del panorama culturale europeo dai primi anni settanta ai tardi anni ottanta.

Métal Hurlant: un laboratorio d'avanguardia

La nascita di *Métal Hurlant* nel gennaio 1975 segna un momento di discontinuità radicale nella storia della *bande dessinée* europea. Fondata a Parigi dal collettivo Les Humanoïdes Associés – composto da Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Jean Giraud/Moebius e Bernard Farkas – la rivista si configura fin dall'inizio come un progetto editoriale ambizioso: il manifesto di una nuova concezione autoriale e mediale del fumetto, centrata tematicamente sulla fantascienza, esteticamente sull'innovazione grafica, e soprattutto su una piena libertà creativa concessa agli artisti, la cui postura autoriale ricalca quella di media e arti più nobili[3].

[3] Sul contesto fondativo di *Métal Hurlant* e sul suo posizionamento nella cultura francese post-1968, cfr. J.P. Dionnet, L. Boschi, T. Martinelli, *Les humanos: la rivoluzione di Métal Hurlant*, Coniglio Editore, Roma 2004.

Inserita nel lungo clima di rinnovamento post-1968 che investe la cultura francese, la genesi di *Métal Hurlant* è parte di una serie di rotture collettive con la redazione storica di *Pilote*. Il settimanale fondato nel 1959 da René Goscinny e Albert Uderzo con Jean Michel- Charlie, celebre per aver ospitato le prime avventure di Astérix, era diventato negli anni sessanta il principale laboratorio del fumetto d'autore francese; tuttavia, proprio il suo progressivo irrigidimento editoriale sotto la direzione di Goscinny spinse intere generazioni di autori verso formule più autonome e sperimentali[4]. Claire Bretécher, Nikita Mandryka e Gotlib (Marcel Gottlieb) avevano abbandonato la rivista già nel 1972 per fondare *L'Écho des savanes*, che esibiva la dicitura «réservé aux adultes» sulla copertina e si ispirava esplicitamente agli *underground comix* nordamericani; lo stesso Gotlib, insieme ad Alexis e Jacques Diament, avrebbe poi fondato nel 1975 *Fluide Glacial*, dedicato al fumetto umoristico. Dionnet, Druillet e Moebius percorsero dunque un tragitto analogo.

Rispetto alle altre testate, la specificità di *Métal Hurlant* consiste nella centralità dell'immaginario fantascientifico intrecciato a suggestioni controculturali, con un dialogo particolarmente fitto nei confronti di musica e cinema. Il primo numero, anch'esso uscito con l'indicazione «réservé aux adultes», definiva con chiarezza il posizionamento della rivista: un fumetto maturo, caratterizzato da disegni spettacolari, cromatismi sgargianti, scenari onirici e postumani in due sensi, cioè come ibridazione tra umano e tecnologico e tra umano e mostruoso. In questo contesto, la fantascienza diventa un dispositivo estetico e politico capace di agire come critica del presente, immaginando nuovi mondi e nuove soggettività. L'assenza di vincoli editoriali stringenti – l'unica regola dichiarata è l'originalità – consente agli autori di sperimentare radicalmente tanto sul piano grafico quanto su quello narrativo.

Questa apertura favorisce la nascita di una nuova figura di fumettista, culturalmente legittimato come artista d'avanguardia e in dialogo continuo con altre pratiche creative. Determinante in questo senso è la presenza di figure destinate a ridefinire lo statuto dell'autore di fumetti: Moebius inizia la pubblicazione di *Arzach*, serie muta e visionaria che destruttura la logica narrativa tradizionale; Druillet sviluppa le epopee cosmiche di *Lone Sloane*, caratterizzate da scenari monumentali e da un

[4] Cfr. P. Gaumer, *Les Années Pilote: 1959-1989*, Dargaud, Pantin 1996; A. Miller, *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Intellect, Bristol e Chicago 2007, pp. 25-32.

immaginario barocco e apocalittico. Dionnet svolge inoltre un ruolo cruciale nell'inserire *Métal Hurlant* in un ecosistema culturale più ampio, sia diacronicamente – convocando Lovecraft, i *pulp* e la cultura dei *comics* – sia sincronicamente, tessendo legami tra fumetto, letteratura di genere, rock, erotismo e «cattivi generi»[5]. La varietà delle voci ospitate è parte integrante del progetto editoriale: accanto agli scenari futuristici di Chantal Montellier, portatori di una vena di critica politica esplicita, compaiono le tavole sperimentali di Nicole Claveloux[6] e la satira urbana di Frank Margerin, il cui ritratto affettuoso dei *rockers* di periferia inaugura il filone della *bande dessinée* rock. Rapidamente si aggiungono altre figure di primo piano – da Enki Bilal a Jean-Claude Forest, da Richard Corben a Alejandro Jodorowsky e Milo Manara, da Hugo Pratt a François Schuiten – insieme a numerosi giovani talenti, configurando la rivista come uno spazio di incontro transnazionale e generazionale.

La rivista nasce come pubblicazione di nicchia, ma la sua capacità di intercettare la sensibilità collettiva ne amplia rapidamente il pubblico, trasformandola in un punto di riferimento per la cultura visuale europea (ciò si nota anche dalla frequenza di pubblicazione: nata come trimestrale, diventa bimestrale a partire dal numero 7 e mensile dal numero 9). La forza innovativa di *Métal Hurlant* risiede nella sua natura di laboratorio tematico, ma anche (contro)culturale e intermediale. Dal 1976, sotto la spinta di Philippe Manœuvre, l'immaginario ribelle proveniente dall'universo della musica rock e punk acquisisce un ruolo centrale nella rivista, che punta ad essere "controculturale, stravagante ed erotica". All'apogeo del suo successo e forte fin da quasi subito di una versione statunitense (*Heavy Metal* inizia le sue pubblicazioni nel 1977), all'inizio degli anni ottanta la rivista si espande in vari mercati europei, lanciando una versione tedesca (1980), spagnola e italiana (1981), olandese (1982), danese (1984) e svedese (1986). In pochi anni la rivista diventa un nodo centrale nella ridefinizione del fumetto europeo, come culla di sperimentazione formale ma anche catalizzatore di una generazione di autori e di lettori che concepiscono il fumetto come spazio di dissenso estetico e culturale. Tale spinta innovativa, tuttavia, contiene già in nuce una tensione: l'estrema fiducia in un immaginario che negli anni successivi si rivelerà am-

[5] M. Letourneux, *Métal hurlant, la bascule contre-culturelle de la bande dessinée de science-fiction*, «Neuvième Art», ottobre 2025, https://www.citebd.org/neuvieme-art/metal-hurlant-la-bascule-contre-culturelle-de-la-bande-dessinee-de-science-fiction.

[6] Montellier e Claveloux sono anche tra i nomi di punta di *Ah! Nana* (1976-1978), trimestrale femminista pubblicato anch'esso da Les Humanoïdes Associés.

bivalente, contribuendo al progressivo logoramento della formula originaria. Nel 1987, un poco dopo l'acquisto de Les Humanoïdes Associés da parte di Hachette, la rivista cessa le pubblicazioni: una parabola che ripete quella di altre testate d'avanguardia degli anni settanta, travolte dalla ristrutturazione commerciale del mercato del fumetto nel decennio successivo[7].

L'edizione italiana: contesto ed enunciazione editoriale

L'arrivo di *Métal Hurlant* in Italia nel marzo 1981 – con cadenza trimestrale – va compreso all'interno di una fase di notevole vitalità dell'editoria fumettistica nazionale, che tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta conosce una vera e propria epoca aurea, in cui si assiste al germogliare di numerose riviste d'autore e, parallelamente, a una significativa invasione di produzioni estere – tanto francofone quanto statunitensi – che ridefiniscono gusti, modelli estetici e aspettative del pubblico. Caratterizzata da contenuti politicamente schierati e dall'inclusione di autori locali già molto noti, l'edizione italiana, lanciata nel 1981 da Nuova Frontiera, abbraccia il potenziale del medium come sito di resistenza controculturale, in particolare sulla scia degli anni di piombo e dei dibattiti in corso sulla censura e sulla libertà dei media. Tuttavia il successo della rivista-madre si logora con il tempo, e *Métal Hurlant* inizia a perdere centralità simbolica e di pubblico.

Tra i predecessori di questo cambio di paradigma, un ruolo decisivo è svolto da *Linus* (1965), fondato da Giovanni e Anna Maria Gandini[8]. Dichiaratamente rivolta a un pubblico adulto e colto, la rivista propone fumetti stranieri (soprattutto americani) accompagnati da interventi critici e contestualizzazioni. L'impronta impressa alla testata – evidente già nel primo numero, con un dialogo tra Umberto Eco, Elio Vittorini e Oreste Del Buono – orienta il fumetto verso una legittimazione *middlebrow*, capace di coniugare intrattenimento, riflessione culturale e sperimentazione artistica. *Linus* si adopera programmaticamente per costruire in Italia un'idea del fumetto come forma espressiva adulta, artistica e politicamente significativa. Da un lato, ciò intensifica i rapporti tra contesto italiano e contesto francofono: nel 1969, Delfeil de Ton crea in Francia il mensile *Charlie*, ispirato all'esperienza di *Linus*, da cui riprende parte

[7] A. Miller, *Reading Bande Dessinée* cit., pp. 32-41.

[8] Su *Linus* e il suo ruolo nella legittimazione italiana del fumetto adulto, cfr. P. Interdonato, *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Rizzoli Lizard, Milano 2015.

dell'enunciazione editoriale, sebbene con una postura più provocatoria, ben esemplificata dallo slogan di Wolinski: «Charlie. Le seul journal de bandes dessinées lu par des gens capables de lire autre chose que des bandes dessinées [L'unica rivista di fumetti letta da persone capaci di leggere qualcosa di diverso dai fumetti]». Dall'altro lato, l'esperienza di *Linus* predispone il terreno su cui si innesteranno nel decennio successivo, in continuità o in rottura, il fumetto d'autore, le esperienze controculturali di riviste come *Cannibale* e *Frigidaire*[9], e l'importazione di immaginari radicali come, appunto, quello di *Métal Hurlant*.

Già tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta alcune testate italiane, come *Alter*, avevano iniziato a presentare sporadici assaggi delle storie del *Métal Hurlant* francese. L'idea di una edizione dedicata prende forma grazie all'editore Nuova Frontiera di Roberto Rocca, promotore di un più ampio progetto internazionale che mirava a coordinare la circolazione del «modello Métal» in diversi paesi europei (tra cui, significativamente, la Spagna). In questo disegno, l'Italia avrebbe dovuto svolgere un ruolo trainante, importando in modo massiccio gli sperimentalismi grafici e narrativi del gruppo degli Humanoïdes Associés. La pubblicazione italiana si inserisce in un ecosistema editoriale densamente popolato, in cui riviste come *Totem*, *1984*, *L'Eternauta* e altre iniziative coeve si contendono un pubblico di lettori adulti interessati al fumetto d'autore. *L'Eternauta* era una sorta di risposta italiana a *Métal Hurlant* – centrata però sul fumetto spagnolo e argentino – concepita da Alvaro Zerboni e da Rinaldo Traini ed edita dalla E.P.C. con la collaborazione redazionale della Comic Art. *1984*, edizione italiana dell'omonimo periodico statunitense di Warren Publishing, si dedicava in maniera simile principalmente alla fantascienza e al fantasy, con un forte ricorso a materiale spagnolo e statunitense. *Totem* (edito sempre da Nuova Frontiera, tanto in Italia quanto in Spagna) occupava già uno spazio concettuale (e un catalogo di autori) sovrapponibile a quello del *Métal Hurlant* italiano, che precederà e a cui sopravviverà: l'avventura di *Métal Hurlant* in Italia conta dodici numeri tra il 1981 e il 1983, mentre *Totem* Italia vanterà circa 250 numeri, dal 1980 al 1998.

In questo contesto, l'edizione italiana di *Métal Hurlant* si configura soprattutto come nodo di una strategia transnazionale di circolazione e

[9] Su *Cannibale* e *Frigidaire* come esperienze controculturali nel fumetto italiano, cfr. S. Castaldi, *Drawn and Dangerous: Italian Comics of the 1970s and 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson 2010.

legittimazione del fumetto d'autore europeo attraverso il marchio diretto della rivista francese. Il progetto prevedeva la presenza di autori di primo piano – Moebius con la saga dell'*Incal*, Druillet, Bilal – accanto a nomi emergenti italiani, con l'obiettivo di offrire al pubblico nazionale l'accesso diretto alla rivista originale e non più soltanto a frammenti dispersi su altre testate. L'operazione assume una forte valenza simbolica: l'introduzione richiesta a Federico Fellini – poi delegata a Bernardino Zapponi, e seguita da un profilo di Moebius realizzato da Luca Raffaelli – inscrive il fumetto d'autore nella stessa genealogia della letteratura e del cinema, accostando lo stile «febbricitante» e pittorico degli autori di *Métal Hurlant* ai grandi illustratori della tradizione artistica europea (Zapponi cita Blake, Doré, Piranesi e Paolo Uccello)[10]. È evidente come questa strategia retorica accetti un'idea ingenua di gerarchia mediale, riscrivendola però al fine di rivendicare per il fumetto un maggiore capitale culturale.

Nel sistema editoriale dell'epoca, in cui varie riviste cercano di intercettare il medesimo pubblico, l'edizione italiana di *Métal Hurlant* svolge quindi una funzione duplice. Da un lato consolida l'importazione sistematica dell'avanguardia franco-belga, offrendo un accesso diretto ai principali autori degli Humanoïdes; dall'altro contribuisce a ridefinire l'identità stessa delle riviste d'autore italiane, che si strutturano sempre più come spazi di mediazione tra produzione internazionale e scena locale, come ponti verso gli altri media e come vettori di esperienze sotto- e controculturali.

Contraddizioni dell'avanguardia: *male gaze* e sessualizzazione

Queste traiettorie editoriali sono accomunate da una tensione costante tra capitale sub/controculturale e incorporazione nel mainstream[11]. La parabola di *Métal Hurlant* mette in luce le ambivalenze interne a tali esperienze: le riviste d'autore degli anni settanta e ottanta nascono con l'intenzione di ridefinire ciò che può essere detto e rappresentato nel fumetto, affrontando temi quali la liberazione sessuale, i diritti civili e la critica sociale. Tuttavia, tali intenti fanno affiorare, nel corso del tempo, una serie di contraddizioni interne. Come sostiene Letourneux, *Métal Hurlant*

[10] Il testo di presentazione firmato da Bernardino Zapponi è pubblicato nel n. 1 del *Métal Hurlant* italiano (marzo 1981, p.6).

[11] Sul rapporto tra controcultura e incorporazione nel mainstream nell'industria culturale del secondo Novecento, cfr. J. Desmond, P. McDonagh, S. O'Donohoe, *Counter-Culture and Consumer Society*, «Consumption Markets & Culture», 4 (2000), pp. 241-279.

mette in scena in modo sincretico violenza, pornografia e volgarità come tratti esplicitamente rivendicati, nel quadro di una postura «un po' voyou, un po' rock» che confonde trasgressione estetica e trasgressione politica[12]. Pur presentandosi come spazi di liberazione espressiva, molte riviste dell'epoca – e *Métal Hurlant* ne è un esempio patente – contribuiscono così a riprodurre i meccanismi egemonici del loro tempo, ipersessualizzando il corpo femminile e marginalizzando o stereotipando soggettività queer e persone non bianche. Se da un lato esse promuovono nuove libertà espressive e una radicale ridefinizione del fumetto adulto, dall'altro dunque spesso riproducono gerarchie e stereotipi, rivelando i limiti strutturali di un'avanguardia che a uno sguardo a posteriori appare inevitabilmente inscritta nelle logiche culturali del proprio tempo. Ciò invi-



FIG. 1: *Le copertine di* Métal Hurlant*, edizione francese (1981-1983)*

ta, pur riconoscendo il valore di queste esperienze editoriali, a evitare letture puramente celebrative e a restituirne la complessità come spazi simultaneamente emancipatori e normativi.

La dinamica relativa alla rappresentazione femminile, in particolare, chiama in causa il concetto di *male gaze* elaborato da Laura Mulvey[13]. Ci limiteremo qui alle copertine, in ragione dello spazio limitato e per la cruciale importanza, dal punto di vista degli *enjeux* teorici e pragmatici considerati dai *periodical studies*, delle soglie paratestuali, anche per ragioni di appeal commerciale[14]. Da una veduta d'insieme delle copertine del *Métal Hurlant* francese degli stessi anni (fig. 1), si può subito osservare una pre-

[12] Letourneux, *Métal hurlant* cit.
[13] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16 (1975), pp. 6-18.
[14] Sull'importanza strategica del paratesto, cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

senza discontinua ma costante dell'erotizzazione come cifra identitaria della rivista, in primo luogo come fattore di *appeal* commerciale.

Nei dodici numeri dell'edizione italiana (fig. 2), che attingono al materiale iconografico della rivista madre ma compiono scelte autonome (anche in ragione della minore frequenza di pubblicazione), si riscontra una distribuzione simile di corpi sessualizzati a caratterizzare l'identità visiva della rivista, anche qui alternati a copertine che enfatizzano un repertorio iconografico legato all'immaginario fantascientifico, tecnologico o mostruoso. In entrambi i casi, dal punto di vista compositivo, quando una rappresentazione sessualizzata compare, essa segue schemi piuttosto riconoscibili: centralità del corpo, frontalità o posa dominante, isolamento della figura su sfondo spettacolare, uso del colore per enfatizzarla rispetto all'ambiente. Anche nei casi in cui la figura è ibridata (donna-animale, donna-cyborg), il dispositivo di base resta quello della *pin-up*: il corpo è



FIG. 2: *Le copertine di Métal Hurlant, edizione italiana (1981-1983)*

presentato come superficie di attrazione visiva prima ancora che come elemento narrativo. Ciò conferma che a livello paratestuale l'erotizzazione opera principalmente come promessa di contenuto adulto e trasgressivo.

La sessualizzazione agisce anche come un indicatore della doppia natura della rivista: al tempo stesso laboratorio controculturale e prodotto pienamente inserito nelle logiche dello spettacolo illustrato degli anni ottanta, capace di mobilitare il corpo femminile come uno dei principali dispositivi di seduzione commerciale. Se da un lato l'uso ricorrente di nudità e corpi femminili ibridati esprime una volontà di trasgressione ri-

spetto ai codici del fumetto tradizionale, rivendicando libertà erotica e mettendo in primo piano la tematica della contaminazione tra umano e postumano, dall'altro la centralità dello sguardo maschile suggerisce la persistenza di schemi egemonici, in cui la liberazione sessuale convive con forme di oggettivazione visiva.

Diverso è invece l'andamento relativo al dispositivo-rivista nel suo insieme. In tutti i numeri dell'edizione italiana il fumetto convive con materiali redazionali, ma la visibilità e funzione di questi ultimi sembrano rafforzarsi nel corso del tempo. Se già il primo numero include testi introduttivi e apparati di contestualizzazione dei fumetti ospitati (con il fine pedagogico di familiarizzare il lettore italiano a un materiale che può risultargli estraneo), la rivista si apre progressivamente a recensioni, interviste e approfondimenti dedicati a prodotti mediali diversi, rubriche satiriche e spazi di conversazione con lettori e lettrici. Nel corso dei tre anni, questa logica diventa ancora più esplicita: servizi fotografici, interviste e (soprattutto) recensioni occupano uno spazio sempre più saliente, configurando la testata come un importante mediatore culturale e intermediale.

In questo senso, l'impressione complessiva che si ricava dalla lettura dei dodici numeri del *Métal Hurlant* italiano è quella di un progressivo movimento di compensazione, in cui la sessualizzazione diventa meno saliente nelle storie disegnate, ma viene a occupare uno spazio maggiore nelle rubriche (fig. 3) e nelle pubblicità. Di lì a poco, il linguaggio provocatorio di queste riviste verrà assorbito dalle metamorfosi del sistema mediale – in particolare dalla televisione – che ne neutralizzeranno progressivamente la carica sovversiva convertendola definitivamente in spettacolo tardo-capitalista[15].

Concludendo, la breve stagione italiana di *Métal Hurlant* rappresenta un osservatorio privilegiato per comprendere le modalità attraverso cui le avanguardie sub e controculturali vengono tradotte, negoziate e infine incorporate dal sistema mediale dell'epoca. L'itinerario franco-italiano di *Métal Hurlant* consente di osservare, in forma particolarmente concentrata, una dinamica strutturale dell'editoria fumettistica europea tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta: il passaggio da spazi alternativi all'istituzionalizzazione mediale, e la progressiva normalizzazione dei messaggi che compiono questa traiettoria. La rivista nasce in Francia

[15] Sul rapporto tra avanguardie culturali e sistema televisivo negli anni ottanta, in particolare nel contesto italiano della liberalizzazione dell'etere, cfr. M. Scaglioni, *Genesi del «decennio a colori»: televisione e sistema mediale allo spartiacque degli anni ottanta*, «Storiografia», 24 (2020), pp. 131-134.

come laboratorio di sperimentazione radicale e catalizzatore di un immaginario europeo condiviso, capace di connettere fantascienza, controculture giovanili e avanguardia artistica in un momento di profonda trasfor-



LOREDANA BERTE':
"TRASLOCANDO"
(CGD)

La bimba Bertè ha avuto il leccalecca e fa vedere le gambe. Ivano Fossati ha senza dubbio un gran merito. Le sue parole hanno tutta l'aria di essere state messe in fila a vanvera con qualche slogan qua e là a sensazione. La cosa funziona. Evidentemente siamo tornati al medio evo, quando la parola del folle veniva ascoltata come manifestazione della verità in quanto flusso non controllato. Così se gli slogan sono abili e la musica accattivante, ognuno può trarre dalle parole a vanvera quel che desidera e così venirne accontentato e lusingato

In più la Bertè è una bella figliola, e quando gli evitano di travestirsi in modo ridicolo e la lasciano a suo agio fra 4 mila persone con solo un microfono e la musica, diventa una bella gatta agile e magnetica che gioca ronfando con canzoni che a questo punto hanno solo il ruolo di pretesti in una seduzione, ed ognuno uomo o donna sogna di portarsi a letto la Bertè. C'è solo un inconveniente: tutte le volte che metto su un suo disco poi sbavo su tutta la moquette.
(l.b.)

FIG. 3: *Recensione del disco di Loredana Berté*, Métal Hurlant *11, gennaio 1983, pp. 88-89*

mazione socio-politica, ridefinendo l'estetica di un fumetto complesso e raffinato, lo statuto dell'autore di fumetti e i rapporti tra medium e altri ambiti della cultura visuale. L'importazione in Italia di questo modello dà a sua volta luogo a una complessa operazione di mediazione, in cui il *Métal Hurlant* italiano appare come un nodo di una rete di scambi simbolici,

inserito in un diverso sistema di riviste d'autore già densamente articolato e attraversato da tensioni politiche, estetiche e industriali.

La brevità della sua stagione editoriale non va interpretata soltanto in termini di insuccesso commerciale o di difficoltà distributive, ma come sintomo di un più ampio mutamento dell'ecosistema mediale. All'inizio degli anni ottanta, la liberalizzazione televisiva, l'espansione dell'home video e la crescente segmentazione dei consumi culturali modificano profondamente le modalità di accesso ai domini fantascientifici, sperimentali ed erotici che la rivista aveva contribuito a legittimare. Gli immaginari, le soluzioni grafiche e le figure autoriali che *Métal Hurlant* proponeva non tramontano definitivamente con gli anni ottanta – anzi, continuano a circolare in altri media e in altri formati, segnando in modo duraturo la cultura visuale contemporanea: si pensi alle saghe di *Mad Max* (1979-2024) e *Alien* (1979-2025), o a film di culto come *Il quinto elemento* (1997). In questo nuovo scenario, la carica controculturale che aveva reso *Métal Hurlant* un oggetto simbolicamente centrale viene però riassorbita progressivamente dal mainstream, che ne rielabora estetiche e tematiche trasformandole in espressioni di un consumo culturale più edonistico e superficiale, connotato ideologicamente da tensioni di segno opposto rispetto alla rottura e all'icasticità ricercate dal fervore sperimentale della rivista.