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-7189

Les aventures de l'Intrépide*: Cino Del Duca, una rivoluzione editoriale italofrancese*[1]

di Lorenzo Di Paola

Université libre de Bruxelles
(lorenzo.di.paola@ulb.be)

Abstract

La storiografia del fumetto popolare europeo ha storicamente privilegiato l'analisi delle opere, degli autori e delle scuole stilistiche nazionali, trascurando le infrastrutture editoriali e normative che ne hanno determinato la forma e le condizioni di circolazione. Questo contributo propone di esaminare il dispositivo editoriale, e non l'opera né l'autore, come oggetto pertinente per una storia mediologica del fumetto popolare. Il caso di Cino Del Duca, analizzato attraverso la comparazione tra «L'Intrepido» (Italia) e L'Intrépide *(Francia) nel periodo 1948-1952, mostra come uno stesso repertorio narrativo venga sistematicamente riconfigurato in funzione di vincoli normativi e industriali strutturalmente asimmetrici: un apparato di controllo istituzionalizzato in Francia, una regolazione discorsiva e intermittente in Italia. Il risultato teoricamente rilevante non è l'identificazione di un progetto culturale transnazionale coerente, ma la dimostrazione che la circolazione ha operato per razionalità ecologica, non per pianificazione strategica: materiali prodotti in un contesto hanno trovato compatibilità retroattiva in un altro, rendendo osservabile il funzionamento del dispositivo più di quanto non farebbe un'analisi centrata sulle intenzioni degli attori.*

La traiettoria di Cino Del Duca occupa una posizione singolare nella storia dell'editoria europea del Novecento. La sua capacità di operare simultaneamente su più mercati nazionali (attraverso la stampa popolare,

[1] La ricerca di Lorenzo Di Paola è finanziata dal Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS.

il giornalismo, il cinema e lo sport) in un sistema culturale segnato dalla polarizzazione ideologica della guerra fredda e dalla profonda ristrutturazione dei consumi culturali di massa, ne fa un caso di studio particolarmente rilevante per la comprensione dei meccanismi di circolazione transnazionale dei prodotti mediali. Costruendo un impero editoriale che si estendeva dall'Italia alla Francia, e che dialogava con pubblici in rapida trasformazione, Del Duca non si limitò a rispondere alle opportunità offerte dal nuovo ordine informativo europeo, ma contribuì attivamente a definirne alcune delle forme fondamentali[2].

Il presente contributo non si sofferma sulla biografia dell'editore né sull'analisi dei singoli prodotti della sua casa editrice come oggetti autonomi. L'obiettivo è mostrare come Del Duca operi come snodo editoriale transnazionale, e come tale posizione renda osservabili i meccanismi mediali, editoriali, normativi e industriali attraverso cui il fumetto popolare viene riconfigurato tra Italia e Francia nel corso del secondo dopoguerra.

Quadro teorico: mediologia e dispositivo editoriale

L'approccio qui adottato si colloca nell'orizzonte della mediologia, intesa nel senso elaborato da Régis Debray come studio delle interazioni tra tecnica, cultura e trasmissione[3]. A differenza della sociologia dei media tradizionali (che privilegia l'analisi dei contenuti, degli usi sociali o degli effetti) la mediologia sposta l'attenzione sulle infrastrutture materiali e istituzionali che rendono possibile la produzione e la circolazione dei messaggi. Non si tratta di determinismo tecnologico, ma di un'attenzione sistematica alle condizioni di possibilità dei fatti culturali: a ciò che Debray chiama il *milieu* di una trasmissione, ovvero l'insieme dei supporti, delle pratiche e delle istituzioni che mediano il passaggio dei contenuti nel tempo e nello spazio.

In questa prospettiva, l'unità minima di analisi pertinente non è l'opera né l'autore, ma il dispositivo editoriale: l'insieme articolato di formato, periodicità, regime cromatico, pratiche di impaginazione e rimontaggio, vincoli normativi e condizioni distributive che determina le modalità con cui un contenuto diventa un oggetto mediale leggibile, circolabile e socialmente posizionato. Nel contesto di questo studio, il dispositivo editoriale viene inteso come un'infrastruttura che non si limita a contenere i fu-

[2] Per approfondire il lavoro di Del Duca e il suo contributo al mondo della cultura popolare si veda: I. Antonutti, *Cino Del Duca. De Tarzan à Nous Deux, itinéraire d'un patron de presse*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012.

[3] R. Debray, *Introduction à la médiologie*, PUF, Paris 2000, pp. 1-32.

metti, ma li produce attivamente nella loro forma specifica: determina il ritmo narrativo, la lunghezza degli episodi, la gerarchia visiva delle serie, le aspettative del lettore.

Scegliere il dispositivo come unità di analisi implica anche un'opzione storiografica. Una storia del fumetto popolare fondata sulle opere, sugli autori o sulle scuole stilistiche tende a naturalizzare le condizioni materiali e normative che rendono quelle opere possibili e circolabili[4]. La prospettiva mediologica inverte il rapporto: le condizioni di produzione e di circolazione (le infrastrutture editoriali, i regimi normativi, i vincoli economici) sono il punto di partenza, non la cornice esterna.

Corpus e periodizzazione

L'analisi si concentra su due testate: *L'Intrepido*, settimanale di fumetti d'avventura fondato in Italia nel 1935 dalla Casa Editrice Universo dei fratelli Del Duca, e *L'Intrépide*, settimanale francese fondato da Cino Del Duca nel dicembre 1948 sotto egida delle Éditions Mondiales[5]. Le due testate appartengono al medesimo apparato industriale, ma operano in contesti normativi e culturali strutturalmente differenti. Questa asimmetria costituisce la condizione di possibilità del confronto.

La delimitazione cronologica al periodo 1948-1952 risponde a un'esigenza di comparabilità metodologica precisa. Si tratta del primo intervallo in cui *L'Intrepido* e *L'Intrépide* sono simultaneamente attive come testate popolari settimanali sotto l'egida Del Duca, rendendo osservabile il funzionamento parallelo dello stesso dispositivo in due ambienti nazionali distinti. Il periodo coincide inoltre con una fase di assestamento postbellico caratterizzata da vincoli normativi ed economici particolarmente stringenti che rendono visibili le modalità di adattamento del dispositivo in modo più netto rispetto alle fasi successive. La scelta del 1948 come termine *post quem* evita le distorsioni prodotte dal contesto fascista, non comparabile con quello francese; il 1952 come termine *ante quem*

[4] T. Smolderen, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles 2009. Smolderen offre un modello storiografico attento alle condizioni mediali di emergenza delle forme fumettistiche, sistematicamente alternativo alle genealogie centrate sugli autori o sugli stili.

[5] Sulla storia de « L'Intrépide », vedi anche: I. Antonutti, *Cino del Duca (1899-1967): de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, tesi di dottorato, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Versailles 2012, disponibile su HAL Thèses en ligne, https://theses.hal.science/tel-01585806.

consente di includere una fase cruciale senza spingersi verso le trasformazioni legate all'emergere della televisione.

Una precisazione necessaria: le difficoltà di reperimento sistematico delle annate considerate non costituiscono un semplice ostacolo empirico, ma rendono visibile una caratteristica strutturale del fumetto popolare novecentesco. La sua esistenza come forma seriale, prodotta e consumata all'interno di dispositivi orientati alla circolazione e non alla conservazione, ha determinato un deficit archivistico che è esso stesso un effetto del funzionamento del dispositivo che questo studio intende analizzare. Come ha osservato Gabilliet a proposito del fumetto americano, la storiografia del fumetto popolare è condizionata strutturalmente dalla natura effimera del suo oggetto[6].

Il contesto normativo: la legge francese del 1949 e il caso italiano

Il periodo 1948-1952 è scandito, in entrambi i paesi, da interventi normativi che ridefiniscono le condizioni di legittimità del fumetto popolare. La loro comparazione è essenziale per comprendere i meccanismi di adattamento del dispositivo editoriale di Del Duca.

In Francia, la *loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* istituisce un regime di controllo sistematico della stampa per ragazzi[7]. La legge (promossa da una coalizione eterogenea di cattolici, comunisti e associazioni di tutela dell'infanzia, uniti dalla comune preoccupazione per l'influenza dei comics americani sulla gioventù) stabilisce che nessuna pubblicazione destinata ai minori può contenere illustrazioni, racconti o inserzioni che presentino in modo favorevole il banditismo, la menzogna, il furto, la pigrizia o qualsiasi atto qualificato come crimine. La *Commission de surveillance et de contrôle des publications pour la jeunesse*, istituita dalla legge, esercita un controllo che induce gli editori a una forma diffusa di autocensura preventiva. Per *L'Intrépide*, fondata nell'anno stesso in cui la legge viene approvata, questo apparato normativo costituisce un vincolo strutturale fin dall'avvio: non

[6] J.-P. Gabilliet, *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson 2010 [ed. orig. fr.: *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comics books aux États-Unis*, Éditions du Temps, Nantes 2005], pp. XVII-XX. Gabilliet osserva come il carattere effimero e la bassa durabilità simbolica del fumetto popolare abbiano prodotto lacune archivistiche sistematiche che condizionano strutturalmente la ricerca storica.

[7] Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, *Journal officiel de la République française*, 19 juillet 1949.

è una pressione esterna che si aggiunge a un dispositivo già formato, ma una delle condizioni che ne determinano la configurazione originaria.

In Italia, il quadro è profondamente diverso. Il caso di Borgo Panigale del novembre 1949 (in cui un sedicenne, Alessandro Marani, fu accusato dell'omicidio di un bambino di sei anni, Lamberto Bonora, e i fumetti trovati in suo possesso vennero indicati dai giornali come concausa della violenza) innescò un panico morale[8] che portò il fumetto al centro del dibattito pubblico su violenza, devianza e tutela della gioventù. La proposta di legge della deputata democristiana Maria Federici «per la vigilanza e il controllo delle pubblicazioni destinate ai ragazzi» si inserisce in questo clima di allarme. Tuttavia, a differenza del caso francese, l'Italia non giunse a dotarsi di un apparato normativo strutturato e permanente: la pressione rimase prevalentemente di natura discorsiva e intermittente, esercitata attraverso campagne giornalistiche, prese di posizione ecclesiastiche e interventi parlamentari che non si tradussero in un sistema di controllo istituzionalizzato comparabile.

Questa asimmetria regolativa, un regime di controllo istituzionalizzato in Francia, una regolazione discorsiva e diffusa in Italia, è il dato strutturale che rende possibile la comparazione. Lo stesso dispositivo editoriale Del Duca opera simultaneamente sotto due regimi di legittimazione radicalmente diversi, ed è precisamente questa differenza a rendere osservabili i meccanismi di adattamento.

Genealogia condivisa e divergenza ecologica

La storia di *L'Intrepido* e *L'Intrépide* va ricostruita, quindi, come la riconfigurazione progressiva di un repertorio condiviso attraverso due ambienti regolativi e industriali strutturalmente distinti. *L'Intrepido* nasce nel 1935, in un momento in cui il sistema del fumetto popolare europeo è attraversato da una forte discontinuità narrativa e formale, segnata dall'ingresso dei comics americani sui mercati nazionali. In Italia, testate come *L'Avventuroso* (1934), edito da Nerbini, introducono personaggi d'azione statunitensi che avranno enorme successo (come *Flash Gordon* di Alex Raymond). Parallelamente, in Francia, Cino Del Duca opera sullo

[8] Sul concetto di panico morale come dispositivo discorsivo attraverso cui specifici attori sociali costruiscono una minaccia culturale, vedi S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon and Kee, London 1972. Per il caso italiano del fumetto e il dibattito degli anni cinquanta, vedi: L. Di Paola, *Comics, Moral Panic and Cultural Regulation in Italy: the Anti-Comics Movement of the 1950s*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 14 (2026), pp. 53-70.

stesso repertorio: *Hurrah!* (1935) e *L'Aventureux* (1936) ripropongono le stesse serie di origine americana già circolanti in Italia. In questa fase iniziale, Italia e Francia condividono pienamente l'attrazione per il modello americano, percepito come portatore di una novità narrativa radicale.

L'ostilità progressiva del regime fascista verso i personaggi stranieri introduce, tuttavia, vincoli sempre più stringenti sul mercato italiano. È in questo contesto che Del Duca, operando in Italia in condizioni ormai diverse da quelle francesi, inizia a concentrarsi sulla valorizzazione di autori nazionali (tra i più attivi ritroviamo Carlo Cossio). Questa scelta non risponde a una preferenza estetica o a un progetto culturale autonomo, ma a una riconfigurazione forzata dello spazio editoriale disponibile. La differenza tra l'operato italiano e quello francese nel periodo 1935-1945 non è di natura ideologica ma ecologica, legata cioè all'adattamento commerciale a due habitat normativi e culturali differenti.

Nel dopoguerra, la situazione si ribalta parzialmente. In Francia, la *loi* del 1949 ridefinisce le condizioni di legittimità dell'intero sistema di importazione dei comics americani, imponendo quote di produzione nazionale e criteri di vigilanza morale stringenti. È Del Duca a farne le spese in modo più diretto: le sue testate (*L'Intrépide*, *Hurrah!*, e il settimanale *Tarzan*, lanciato nel 1946 come testata autonoma) erano costruite in larga misura su materiale d'oltreoceano che la Commissione di sorveglianza considerava violento o ideologicamente problematico. La pressione normativa raggiunge il suo esito più visibile nel 1952, quando la rivista *Tarzan* viene sospesa[9].

In questo contesto, il catalogo italiano, costruito sotto vincolo durante il fascismo, composto da storie avventurose e seriali prive di riferimenti americani diretti, si rivela improvvisamente compatibile con le esigenze del mercato francese del dopoguerra. Non si tratta di un'anticipazione strategica, ma di un effetto retroattivo: ciò che era stato prodotto per necessità viene scoperto come funzionale in un contesto diverso.

Comparazione mediologica di due casi: *Forza John*/*Hardi John!* e *Il Piccolo Sceriffo*/*Le Petit Shérif*

La differenza tra i due dispositivi editoriali emerge con particolare chiarezza quando si osservano singole serie come casi-studio: non per il loro

[9] Sul rapporto tra editoria e censura in Francia si veda T. Crépin, "*Haro sur le gangster!". La presse enfantine entre acculturation et moralisation (1934-1954)*, CNRS éd, Paris, 2001.

contenuto narrativo, ma per il modo in cui vengono serializzate, rimontate e rese leggibili nei due ambienti.

In Italia, *Forza John!* nasce nel 1949 (ideato da Luigi Grecchi) come supplemento a striscia allegato a *L'Intrepido*: un formato orizzontale autonomo, pensato per una fruizione relativamente concentrata e per una progressione narrativa continua, che costruisce un orizzonte di lettura in larga misura indipendente dal resto della testata. In Francia, *Hardi John!* entra inizialmente su *L'Intrépide* nel 1950 come supplemento staccabile. Anche in questa prima fase, tuttavia, la serie subisce già una riconfigurazione materiale: la striscia orizzontale viene sostituita da un formato verticale con tavole a tre strisce, più compatibile con gli standard grafici della rivista.

La trasformazione più significativa avviene nel 1951, quando *Hardi John!* viene integrato stabilmente nel corpo del settimanale. In questo passaggio cambia il regime di serialità: la serie non perde semplicemente la propria autonomia materiale, ma entra in un sistema in cui la sua continuità narrativa è subordinata alla scansione settimanale complessiva e alla coesistenza con numerose altre serie. La diluizione del racconto non va intesa come riduzione quantitativa, ma come redistribuzione dell'esperienza di lettura: la stessa storia è inserita in un flusso seriale plurimo, in cui ogni episodio deve competere, settimana dopo settimana, per mantenere l'attenzione del lettore.

Il caso de *Il Piccolo Sceriffo*, invece, consente di osservare un meccanismo diverso: non la riconfigurazione di una serie proprietaria, ma l'integrazione di un materiale acquisito. In Italia, *Il Piccolo Sceriffo* è una creazione di Tristano Torelli, circolante dal 1948 come albo autonomo in formato a striscia[10]. La serie non appartiene al catalogo della Casa Editrice Universo: Del Duca la acquisisce per il mercato francese nell'ambito di una logica di saturazione del proprio apparato produttivo, che si analizzerà nella sezione seguente.

Su *L'Intrépide*, *Le Petit Shérif* viene inserito come serie a puntate settimanali, generalmente di due pagine, con estensione e collocazione variabili in funzione delle esigenze di impaginazione del numero. Episodi o archi narrativi originariamente concepiti per l'albo italiano vengono ridistribuiti su numerosi numeri francesi, comportando una trasforma-

[10] Sul formato della striscia italiana e sulle sue evoluzioni mediali si veda: L. Di Paola, G. Busi Rizzi, *Digitalian Comics: Italian Digital Comics' Path from National Tradition to Platform Society* in *Italian Comics in the New Millennium*, a cura di A. Aletta, Vernon Press, Malaga 2025, 2 voll., II: *New Scenarios, New Forms, New Themes*, pp. 19-40.

zione strutturale del regime narrativo: la storia perde la propria autonomia temporale e diventa un'unità modulare, progettata non per chiudersi in un singolo oggetto editoriale, ma per sostenere la continuità complessiva del settimanale. Il passaggio al colore (progressivo nella versione francese e integralmente realizzato dal 1952) rafforza questa riconfigurazione: all'interno del dispositivo francese, la serie assume un valore visivo e competitivo nuovo, allineandosi agli standard di leggibilità del mercato locale.

Lo stesso succede anche con altre serie che non appartengono al catalogo di Del Duca, come *Sor Pampurio* di Carlo Bisi (originariamente pubblicato sul *Corriere dei Piccoli*) che si trasforma in *Monsieur Pampille*.

Questi casi mostrano che Del Duca non opera come esportatore di un "gusto" nazionale né come promotore di un canone simbolico coerente, ma come gestore di un'infrastruttura editoriale capace di integrare materiali eterogenei (propri o acquisiti) riconfigurandoli in funzione di vincoli normativi, tecnici ed economici specifici. *Le Petit Shérif* non veicola un'identità culturale italiana in Francia, ma testimonia la capacità del dispositivo di rendere compatibile, funzionale e circolabile un prodotto nato in un contesto diverso.

L'infrastruttura industriale come condizione di possibilità

Un elemento cruciale, spesso sottovalutato nell'analisi dell'operato editoriale di Del Duca, è la sua integrazione verticale della filiera produttiva. Del Duca non agisce come semplice editore o intermediario di contenuti: controlla direttamente stampa, distribuzione e promozione, il che rende l'infrastruttura industriale non un dato di contorno ma una condizione strutturale che determina le scelte editoriali e la forma stessa dei contenuti.

L'investimento negli impianti tipografici di Maisons-Alfort e successivamente di Blois (dotati di tecnologia rotocalco tra le più avanzate d'Europa) consente di produrre grandi tirature a colori su carta economica, mantenendo costi unitari molto bassi. In questo contesto, l'acquisizione di licenze esterne come quella de *Il Piccolo Sceriffo* non risponde principalmente a una logica di arricchimento simbolico del catalogo, ma a un'esigenza di saturazione dell'apparato produttivo: ogni nuova serie, indipendentemente dalla sua origine, diventa funzionale all'ammortamento degli impianti e alla piena utilizzazione della capacità di stampa.

Questa logica industriale incide direttamente sulla forma dei contenuti. La disponibilità di stampa a colori in grandi volumi trasforma il colore in uno standard percettivo e competitivo del dispositivo francese, riconvertendo storie nate in bianco e nero in prodotti visivamente allineati alle aspettative del mercato locale. Non è la storia a determinare il formato, ma il formato a riplasmare la storia. Il contenuto narrativo risulta così subordinato alle esigenze dell'infrastruttura: il dispositivo precede e struttura l'immaginario, non il contrario.

La rete distributiva e promozionale integrata (i rapporti con le Messageries Hachette e con l'agenzia Publicis, le strategie di marketing attraverso concorsi e visibilità negli eventi sportivi di massa) trasforma la circolazione in un elemento strutturale del dispositivo. Del Duca non si limita a pubblicare fumetti: costruisce un ambiente mediale in cui visibilità, reperibilità e ripetizione seriale sono fattori determinanti quanto il contenuto stesso. Considerata da questo punto di vista, la pubblicazione di opere non proprietarie non appare come un'eccezione rispetto a una linea editoriale coerente, ma come un effetto diretto della razionalità infrastrutturale che governa l'intero sistema.

La composizione multinazionale de L'Intrépide

È opportuno precisare che *L'Intrépide*, tra il 1949 e il 1952, non è una testata dominata dal fumetto italiano. Si configura piuttosto come uno spazio editoriale strutturalmente multinazionale, in cui produzioni francesi, italiane e americane convivono secondo una divisione del lavoro editoriale che non coincide né sul piano quantitativo né su quello funzionale[11]. La centralità delle serie italiane nell'analisi comparativa che precede riflette la loro particolare rilevanza nel segmento dell'avventura seriale che costituisce l'oggetto specifico della comparazione, non una supremazia complessiva.

Il fumetto francese occupa una posizione di legittimazione culturale e politica. Attraverso adattamenti di classici letterari e grandi feuilleton storici (come *Rocambole*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Marco gars du voyage*) fornisce alla rivista un ancoraggio simbolico compatibile con il clima nazionalista del dopoguerra e con il regime di sorveglianza rafforzato dalla legge del 1949. Queste serie funzionano come garanzia di rispettabilità editoriale e continuità con una tradizione culturale riconosciuta.

[11] Si consiglia di navigare nell'archivio del sito BDoubliées per avere un'idea delle storie pubblicate sulla testata: https://bdoubliees.com/intrepide/annees/1949.htm.

Il fumetto americano, pur fortemente ridimensionato dopo il 1949, non scompare completamente. La sua presenza si concentra nel settore umoristico e delle gag (con personaggi come *Bugs Bunny*, *Arthur et Zoé/ Nancy* o le serie di *Funny Animals*) ritenuto meno problematico dalle autorità di vigilanza. Mantiene così una funzione di attrattività commerciale e modernità visiva in posizione strutturalmente subordinata e attentamente controllata.

Il fumetto italiano occupa, nel complesso, la funzione economica e narrativa più rilevante all'interno del segmento avventuroso: fornisce la massa principale dell'avventura seriale realistica a basso costo di produzione, facilmente controllabile alla fonte e capace di offrire un dinamismo narrativo percepito come equivalente a quello dei comics americani. Tuttavia, questi materiali funzionano nel contesto francese solo dopo adattamenti formali e contestuali: rimontaggi, serializzazione settimanale, colorazione, neutralizzazione di riferimenti culturali specifici che li rendono compatibili con i vincoli normativi locali.

Ciò che emerge dall'analisi complessiva non è una gerarchia estetica o nazionale, ma un assetto editoriale pragmatico in cui a ciascuna tradizione fumettistica viene attribuito un ruolo specifico in relazione a vincoli normativi, esigenze di mercato e condizioni industriali. L'equilibrio tra fumetti francesi, italiani e americani non produce una sintesi culturale unitaria, ma un dispositivo funzionale e capace di adattarsi ai mutamenti mediali e politici.

Conclusioni

A partire da questi elementi, è possibile formulare alcune considerazioni di ordine mediologico che interrogano il modo in cui pensiamo la circolazione transnazionale del fumetto popolare europeo e che vanno oltre il caso specifico delle testate Del Duca.

Il primo punto riguarda la nozione stessa di circolazione. Nel caso qui analizzato, essa non coincide con il trasferimento di opere, personaggi o stili da un contesto nazionale a un altro. Le serie italiane non "viaggiano" come entità stabili: vengono sistematicamente riconfigurate in funzione del dispositivo editoriale che le ospita. Il formato cambia, la serialità cambia, il regime cromatico cambia, e con essi cambia l'esperienza di lettura e il posizionamento culturale del testo.

Il secondo punto riguarda l'unità di analisi. Il confronto tra *L'Intrepido* e *L'Intrépide* mostra i limiti di una storia del fumetto fondata sulle o-

pere, sugli autori o sulle scuole stilistiche. A parità di materiale narrativo, ciò che cambia radicalmente è l'oggetto mediale prodotto. Il dispositivo editoriale emerge come unità minima di analisi mediologica: non come contenitore esterno, ma come infrastruttura che contribuisce a produrre senso, ritmo e valore.

Il terzo aspetto riguarda l'assenza di intenzionalità originaria forte. Le riconfigurazioni osservate non rispondono a un progetto culturale unitario, ma a una serie di aggiustamenti progressivi, spesso reattivi, determinati da vincoli eterogenei, normativi, economici, tecnici. È questa razionalità ecologica a rendere il caso di *L'Intrépide* particolarmente rilevante: il dispositivo funziona per retroazione, non per pianificazione. Del Duca opera come mediatore infrastrutturale, rendendo possibile che storie prodotte in un contesto nazionale possano funzionare, dopo riconfigurazione, in un altro.

Da queste considerazioni emerge la necessità di ripensare le categorie con cui si descrive la costruzione di un immaginario europeo attraverso i media popolari. Non emerge, nel caso studiato, un progetto simbolico coerente né una poetica transnazionale consapevole. Ciò che risulta empiricamente osservabile è la costruzione progressiva di condizioni di compatibilità tra repertori narrativi, formati editoriali e regimi di legittimazione differenti. Si potrebbe allora ipotizzare, come direzione di ricerca piuttosto che come conclusione, che la circolazione transnazionale di media popolari abbia contribuito a formare un'esperienza culturale condivisa che precede, e forse rende praticabile, l'integrazione istituzionale europea: non un progetto culturale unitario, ma un effetto cumulativo di forme narrative compatibili, stabilizzate da infrastrutture editoriali transnazionali. Verificare questa ipotesi richiederebbe un corpus molto più ampio (che includa altri editori, altri paesi e altri media) e un'analisi sistematica della ricezione che il presente studio non è in grado di fornire.