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-7194

Fumetto & Bédé. Dialogo e scambi, tra formati e stili

di Laura Scarpa

Comicout, Venezia
(lascarpa@comicout.org)

Abstract

Un aspetto importante nelle diverse scuole e momenti storici del fumetto è quello dei formati di stampa. Attualmente il Palazzo del Fumetto di Pordenone ha impostato proprio l'esposizione museale secondo questo criterio espositivo. Qui cerco un confronto tra formati italiani e francofoni, che implica anche una diversità narrativa e di comunicazione al pubblico, partendo dal secondo dopoguerra a oggi, con il cambiamento recente e significativo, anche in senso simbolico e comunicativo, del graphic novel e con la crescita del manga.

Vorrei affrontare il confronto tra bande dessinée e fumetto, osservandolo da un punto di vista non molto trattato, anche se evidente: il formato di pubblicazione e quello che ne deriva. Come emerge anche negli altri contributi presenti nel volume, ne viene un discorso organico sul rapporto tra bande dessinée e fumetto, due percorsi e mercati così vicini, ma con nette e diverse personalità. Due forme di "fumetto" che hanno avuto forti legami, così come forti differenze, dovuti anche a un frequente scambio di informazioni e di influenze dirette.

Procedo da un confronto dei formati di stampa, delle loro differenze e delle influenze sul linguaggio e sui codici (osservazioni presenti anche nel contributo di Matteo Alemanno), una questione che aiuta a comprendere

meglio il mercato della Nona Arte e quanto i lettori italiani si diversifichino dai lettori francesi. Temo anche che in generale, i lettori italiani siano in minor numero dei lettori francesi, anche fuori dall'ambito bande dessinée/fumetto: ma, in questo contesto, studiare formati e tipologie fare in parte luce su questa diversità e sulle attuali evoluzioni delle nuove generazioni.

Tratterò soprattutto le pubblicazioni del secondo dopoguerra fino a oggi, ma non posso non considerare il periodo subito precedente, quando il fumetto, ancora giovanissimo, vive un momento di grande dinamismo, ma è pubblicato quasi esclusivamente su giornaletti di contenuto vario (giochi, racconti e articoli) per bambini, o in albi di avventure (formato giornaletto o orizzontali a due strisce). Questi ultimi sono, in genere, traduzioni e adattamenti di serie americane, ma dal 1938 il poeta del fascismo, Filippo Tommaso Marinetti, stila una lista di regole che i direttori di riviste sono invitati ad accettare. Con l'aiuto del Minculpop (Ministero della cultura popolare) vengono così abolite le importazioni di fumetti di origine straniera e arrivano personaggi a loro ispirati in chiave italica e fascista, come Dick Fulmine, versione nostrana di Superman, o Romano il Legionario. Topolino è il solo "straniero" che sopravvive negli anni trenta (Disney fu a lungo amato dal Duce) e viene poi rimpiazzato – all'interno del giornale *Topolino* – quando, nel 1942, un rapporto culturale con gli americani si fa impossibile, dal personaggio di Tuffolino, ma che avrà vita brevissima.

Se mi soffermo su questo personaggio e sul giornalino annesso è perché *Topolino* è una testata che in Italia è particolarmente significativa per i formati. Passa dal primo formato verticale a giornaletto, autocopertinato – pubblicato da Nerbini – a un'edizione più lussuosa della Mondadori, che è riuscita ad acquisirne tutti i diritti, si tratta di un formato orizzontale grande, con copertina di cartoncino. *Topolino*, per gli altri giornalini, sarà spesso il riferimento da imitare, in particolare – come vedremo – nel dopoguerra.

Il formato orizzontale, derivato da pubblicazioni anteguerra, che affianca quello classico – e direi universale – del comune giornaletto, diventa dunque in Francia un formato che caratterizza la produzione italiana di fumetti. E i cugini francesi, che sono all'epoca vicini a noi in questa passione, gli daranno appunto il nome di formato *à l'italienne*, cosa che a noi oggi stupisce visto che dalla fine degli anni cinquanta è un formato che tende a scomparire o sopravvive in ristampe storiche.

Non a caso, successivamente, per il formato orizzontale subentrerà il nome di «format paysage», espressione che deriva direttamente dall'inglese e traduce il termine «landscape», e che oggi è l'espressione più comunemente utilizzata. Ciò è dovuto, pare, alla diffusione dei computer e alla consueta scelta tra formato verticale e orizzontale offerta dai programmi di videoscrittura di origine anglosassone. L'uso di "formato all'italiana" è dunque antecedente e legato ai fumetti, in contrapposizione al cosiddetto "formato alla francese".

A parte questo caso un po' anomalo, la questione formati è più interessante e complessa, e riguarda tanto le misure della pagina, che la foliazione, la distribuzione e la vendita. Dagli anni cinquanta e per più di due decenni, i formati caratterizzanti del fumetto italiano sono varie forme di tascabili in bianco e nero, le riviste di formato giornaletto e – soprattutto – la vendita nelle edicole.

Alla base delle scelte dei formati, da principio c'è un aspetto economico. Per i quotidiani, come per il *Corriere dei Piccoli* annesso al *Corriere della Sera*, il formato in-folio richiede meno pieghe e tagli avendone un risparmio economico.

Per i fumetti dell'immediato dopoguerra il problema dell'alto costo della carta incide pesantemente, si sceglie perciò un formato molto piccolo, e si compensa il formato con una buona foliazione (soluzione che vedremo simile anche nel mercato francese di quegli stessi anni) e, soprattutto, da noi arrivano le storie a singola striscia.

Nel 1948 nasce il formato "striscia", che segnerà l'editoria a fumetti italiana per quasi due decenni. Narra la leggenda che gli editori Bonelli, Casarotti e Torelli, non solo concorrenti, ma anche amici, spesso si incontrino a pranzo o a cena per parlare di lavoro. Nel corso di queste conversazioni mettono le basi del nuovo formato, cioè albetti di trentadue pagine larghi 17 centimetri e alti 8, un grande cambiamento rispetto all'anteguerra e ai formati giganti di allora. Non solo manca la carta, e quella che si trova sul mercato costa carissima, ma questo nuovo formato permette di ricavare da un solo foglio-macchina tre albi diversi, con un notevole risparmio sui costi tipografici. Anche se l'inventore sembra sia stato Gino Casarotti della Dardo, l'esordio nel formato striscia spetta a Tristano Torelli con «Il Piccolo Sceriffo», avventure scritte dallo stesso Torelli e disegnate da Dino Zuffi. L'albetto è il primo di una valanga di avventure in for-

mato striscia, che diventa il preferito dagli editori per la praticità di stampa e per l'impostazione più semplice delle storie[1].

Le prime storie a striscia singola datano giugno '48, con *Il Piccolo Sceriffo*, ma subito il formato è usato per molte testate.

Tex, di Gian Luigi Bonelli sarà presto una serie da record di vendite, così che manterrà quel formato fino al 1967, si tratta di 36 cicli di storie, per un totale di 973 numeri in formato striscia, il numero di pagine negli anni è variabile da 32 a 80. *Tex* è ancora oggi in buona salute, anche se oggi arriva "solo" a 100.000 copie, ed è la serie italiana più longeva.

A gennaio dell'anno dopo, ispirato al film neorealista di Vittorio De Sica, esce in striscia *Sciuscià* per le edizioni Torelli, fino al 1953. *Sciuscià* ha un grandissimo successo, ma solo per pochi anni, però detiene il record come unico fumetto neorealista. Vero è che si stacca dai più frequenti fumetti avventurosi ambientati perlopiù in luoghi esotici, e racconta la realtà amara di un'Italia atterrata da una lunga guerra, con un legame importante con il cinema italiano. Sergio Bonelli ha sempre amato definire il fumetto "il cinema dei poveri", ricordando proprio il periodo dei due primi decenni che seguirono il conflitto.

Intanto i giornaletti e i loro formati più grandi continuano, e anche quello orizzontale negli anni quaranta passa alla storia per l'uscita di *Asso di Picche*, un giornale di taglio avventuroso che guarda al fumetto statunitense, ma che ha importanza perché è la pubblicazione di un gruppo di interessanti autori, che si fanno notare e vengono chiamati a lavorare a Buenos Aires, ed è l'inizio dell'opera di Hugo Pratt. Quel formato si è mostrato debole e costoso, infatti per quello che riguarda il fumetto vediamo da subito anche l'arrivo di quello che in Francia si chiamerà *petit format*, da noi «libretto».

Topolino torna dall'aprile 1949, sempre come rivista periodica che pubblica storie a fumetti con i personaggi Disney ed, edita ancora da Arnoldo Mondadori, in collaborazione con la casa madre americana, in un nuovo formato, adeguato a quello di un altro suo periodico mensile, la *Selezione* dal *Reader's Digest*, così da sfruttare le apposite macchine speciali che restavano, per un solo mensile, troppo a lungo inutilizzate.

La tendenza a ridurre i formati però era già ben presente, fra i tanti, a Roma esce *Bambola*, nel 1946, ma che ha una breve vita, prolungata nella gemella *BimbeBelle*, ma è Mondadori che con il formato libretto del gior-

[1] L.B. Bona, *Appunti sulle origini e sulla storia del fumetto italiano*. Fondazione Franco Fossati, *https://www.lfb.it/fff/fumetto/storia/st_it/st_it_050.htm*.

naletto disneyano, crea un modello che verrà imitato dai successivi giornaletti per bambini.

Intrepido (che dopo l'interruzione bellica esce nuovamente già nel 1945), *Monello* (1953), e *Cucciolo* (1952), il primo della grande produzione Bianconi con giornaletti e personaggi che si moltiplicano e che negli anni sessanta e settanta e avranno spesso metà delle pagine stampate a colori, alternate a quelle in bianco e nero o in bicromia, in terza di copertina la presenza di quattro colori era ben evidenziata come messaggio pubblicitario.

In Francia, la pubblicazione nota come il primo *petit format* (13x18 cm), nasce nello stesso periodo (siamo nel 1949) e segue una strada autonoma ma affine a quella italiana. La traduzione di fumetti italiani tascabili accadrà più avanti, con la crescita di produzione, e in particolare riguarderà i tascabili erotici. Il primo *petit format* è *34*, il suo titolo è dato dalla caratteristica di avere trentaquattro pagine, il formato diventa proprio il marchio caratterizzante. Si chiamerà successivamente *34 Camera* poi *Camera 34* poi *Camera*. È stata la prima pubblicazione a fumetti, in un formato ridotto, edita in Francia. La casa editrice Vaillant voleva attirare e fidelizzare i lettori delle storie complete della collana *C'est un album Vaillant*, che era proprio nel formato *à l'italienne* di sedici pagine, offrendo loro più contenuti da leggere (o almeno dandone l'impressione) e contendendo l'aumento dei costi di produzione che, in quegli anni, erano alti anche in Francia. Nasce così, nella casa editrice, l'idea di utilizzare per un numero della nuova rivista la stessa quantità di carta dei fascicoli della collana esistente. In questo modo le sedici pagine di un racconto completo, davano le trentadue pagine del nuovo formato piccolo (ed ecco il motivo del nome 34) e la tipografia utilizzava inizialmente le stesse scorte di carta. Il lettore, dal canto suo, vedeva raddoppiare la quantità di pagine da leggere (e il tempo di fruizione) per un prezzo simile a quello dei *C'est un album Vaillant*, nonostante per l'editore ci fosse un costo maggiorato dalla copertina patinata e dal maggior lavoro degli autori.

Questo nuovo formato ebbe successo e altri editori si lanciarono sul mercato, traducendo successivamente anche fumetti italiani (spesso rimontati), ma all'inizio erano solo gli autori francesi della rivista *Vaillant* (il futuro *Pif gadget* su cui Hugo Pratt inizierà a pubblicare Corto Maltese Oltralpe).

In Italia nascerà anche un nuovo *petit format* più piccolo e particolare. Questa volta l'intuizione non è legata tanto al costo della carta (semmai

ai costi e ai tempi di produzione), quanto alla fruizione del giornale, e l'idea è di due sorelle milanesi, Angela e Luciana Giussani, quando inventano la prima figura noir protagonista di un fumetto italiano.

Diabolik deve andare nelle mani dei pendolari, impiegati e operai che passano ore in treno o autobus, devono poter leggere un numero nel tempo di un viaggio dalle periferie al centro. Il formato si deve leggere facilmente anche in piedi sul mezzo di trasporto: le poche vignette, grandi e d'impatto, sono perfette. Si gira pagina spesso e questo allunga fittiziamente la lettura e il tempo che occupa. Il successo di *Diabolik* è clamoroso, il rapporto tra storia, formato e grafica è perfetto. Il tascabile più piccolo si presenta come perfetta e facile lettura ovunque.

Un altro clamoroso successo, su formato simile, lo avrà anni dopo il fumetto di avventura comica e grottesca *Alan Ford* di Magnus e Max Bunker. Le due strisce, cioè le due o tre vignette a pagina, sono facili anche per chi non sia un lettore accanito, non ci si sbaglia nel leggere la sequenza che scorre fluida.

Questo stesso principio è quello che darà il successo ad alcuni dei primi graphic novel, che avvicinano qualsiasi lettore con sequenze chiare e senza bisogno di conoscere i codici del fumetto per inquadrature ed elisioni.

Sulla questione di formato e durata della lettura grazie al giro-pagina, mi permetto un inciso che ritengo importante.

La pagina è, come diceva Roman Gubern, la «macro unità significativa». Girare pagina ha un valore narrativo e incide sulla lettura sia che la pagina sia di 2 vignette, come in *Diabolik*, sia ne abbia 10 o 12 come in *Tintin*. Ovviamente la lettura di una pagina grande e con molte vignette è più lenta, prende un tempo diverso, è più ricca di contenuti, ma rispetto alla lettura dell'opera complessiva il voltar pagina ha un valore simile, una micro-pausa che ci porta avanti nella lettura e nell'azione. Più pagine con poche vignette danno, magari ingannevolmente, l'impressione di leggere di più dell'equivalente. Per giocare un po' di aritmetica, cinquanta pagine a due vignette (100 vignette), non equivalgono a dieci pagine a dieci vignette, sembrano più lunghe: girare pagina ha un suo tempo che bilancia la densità e il ritmo della lettura.

Fino a qui i percorsi di bande dessinée e fumetto non sembrano dissimili, e certo una parte del mercato francese, complice anche la guerra e i suoi costi, ha molto in comune con le produzioni italiane. In entrambi i Paesi, inoltre, abbiamo visto fino ad allora la presenza e l'importanza del-

le riviste raccoglitore, dedicate fondamentalmente a ragazzi e a un pubblico giovane, che pubblicano storie a puntate, storie comiche brevi e molto altro materiale non fumettistico.

Dov'è la differenza tra fumetto e bédé, allora? Quella più forte sta nella pubblicazione francese da libreria e nel loro formato, che influisce nella grafica, ma soprattutto nella narrazione. In Italia i libri a fumetti sono stati praticamente inesistenti fino agli anni settanta, ma anche allora sono decisamente pochi rispetto a narrativa e illustrati, e si inizia ad avere qualche editore coraggioso tra gli ottanta e novanta.

Con la chiusura mondiale delle riviste negli anni novanta si creerà perciò in Italia un grande vuoto, e bisognerà attendere i primi anni Duemila per vedere davvero i libri a fumetti, non solo nelle librerie specializzate, ma numerosi in quelle di varia.

Alle origini, un grande formato a colori c'era solo per gli illustrati, il primo libro a fumetti italiano risulta essere *Le burle di Furbicchio ai maghi*, 1924, e pochissimo altro, tra cui ricordo un *Bonaventura nell'isola dei pappagalli*, spettacolo e libro del 1936, di cui ho però una ristampa del 1950, e annesso il disco con le musiche di Nino Rota.

In area francofona la situazione è stata diversa, *Tintin* appare sì su rivista dal 1929, ma già dopo il 1940 verranno ridisegnate e colorate le storie per ripubblicazione su rivista e in album, cioè in volume da libreria. Ancor prima, *Bécassine*, nata nel 1905, uscirà in libri a colori, "grand format" a tre strisce non rigidamente squadrate, con testi sottostanti. I suoi venticinque album di Caumery e Pinchon, pubblicati tra il 1913 e il 1939 hanno venduto più di un milione di copie, cifra che rappresenta un successo editoriale eccezionale. *Alix*, che nasce su rivista nel 1948, uscirà in album cartonato dal 1956, ed è ancora in vita oggi, letto e amato da un numeroso pubblico. *Asterix* uscirà con successo in cartonati già dal 1961 (nel 1968 esce il film di animazione, nel frattempo gli albi cartonati sono tradotti anche in Italia). Insomma il libro a fumetti in Francia esiste già a fine anni trenta e nel dopoguerra si diffonderà.

Negli stessi anni del dopoguerra non mi risultano veri libri a fumetti in Italia, le prime a comparire sono, negli anni sessanta, belle e ricche antologie dei grandi eroi del *Corriere dei Piccoli* (in parte statunitensi) e finalmente, contemporaneamente a *Linus*, libretti tascabili con le traduzioni dei *Peanuts*, e vari Oscar Mondadori che fanno conoscere i classici del fumetto.

Quando cominciamo ad avere dei libri grande formato, normalmente in bianco e nero, siamo già negli anni settanta. Del 1972 è l'uscita in cartonato, per Mondadori, *La Ballata del Mare Salato* di Hugo Pratt, cui seguiranno altre raccolte e vari fumetti dello stesso autore. In quel deserto editoriale, queste pubblicazioni ci fanno capire il livello del successo dell'autore di Corto Maltese. Nel 1975 uscirà in volume *Valentina* di Guido Crepax (*Il diario di Valentina*), un fumetto per un pubblico adulto! Evento raro, e in effetti Guido Buzzelli pubblicherà il suo *Zil Zelub* in italiano in uno smilzo albetto a punto metallico, mentre in Francia è già nome amato. Accanto a loro una non folta, ma importante, serie di traduzioni soprattutto dalla bande dessinée.

Negli anni settanta e inizio ottanta gli scambi tra fumetto francese e italiano si infittiscono soprattutto all'interno delle riviste.

Se ancora da noi il bianco e nero prevale e le storie sono spesso brevi, a misura rivista, per poi essere accorpate, in volumi consistenti, come episodi di una serie a personaggio fisso o per tema, comincia a farsi strada la "misura francese", su base a quattro strisce di misura variabile, una lunghezza di 46 tavole (48 di foliazione), adatte alla pubblicazione su rivista – a puntate – e poi in album. Col tempo la lunghezza crescerà fino a 60 tavole e più, e gli albi francesi prenderanno la linea non della serie che continua, con episodi però autoconclusivi, ma di vere puntate interrotte, a cadenza annuale.

Il mensile *À Suivre* sposterà i lettori francesi sul bianco e nero, con Pratt, Muñoz, Tardi, e pubblicando *Tendre Violette* o *Silence* … ma il pubblico è abituato al colore, anche l'autore italiano lo sa, se vuole pubblicare Oltralpe.

In Italia il primo a capirlo è Hugo Pratt, che me ne parla nel 1974, affermando che occorre passare al colore (e in effetti si colorerà presto *La Ballata* e anche *Whelling*) perché, sue testuali parole, «Il fumetto va fatto a colori, perché piace di più». È ormai da tempo che i film sono a colori, e anche la televisione sta arrivandoci, da noi si sta discutendo proprio se Pal o Secam …

Neppure i manga riescono tutt'ora a convincere gli europei che il bianco e nero funziona benissimo, e oggi coloriamo anche le ristampe di *Tex*.

Il diverso numero di strisce per pagina, che addensavano la lettura, i libri cartonati e in grande formato, il colore che li rendeva anche più attraenti, pone come un fumetto più forte e diffuso, quello francese, soprattutto la poderosa presenza e varietà di titoli (i più agili albi comici, non car-

tonati e in bianco e nero, quelli avventurosi o divertenti per le varie età, o storici e curati per un pubblico più adulto). Quando vado a Parigi per la seconda volta, nel 1977, la differenza nelle librerie appare evidente, nel frattempo il fumetto, soprattutto con gli umanoidi, ha vissuto una rivoluzione molto popolare.

Per tutto il finire del Novecento, il fumetto in Francia è percepito come un bell'oggetto, un libro nobile, da conservare e il cui valore supera il prezzo di copertina, l'edicola ne aiuta la diffusione in modo più agile e differenziato, ma la libreria è il suo altare.

In Italia invece sono state le riviste a diffondere culturalmente il fumetto, è qui che nasce *Linus*, grande e innovativo insegnante della storia e del valore dei fumetti. *Linus* è la prima rivista di fumetti non per bambini e nasce per volontà di scrittori e intellettuali, non di un mercato editoriale. Sarà imitata in Francia da *Charlie*. La rivista ha un ruolo importante e si può differenziare, può essere pop o colta, avere contenuti diversi che ampliano il significato dei fumetti che pubblica, può basarsi sull'avventura, sulla politica, sulla cultura o sulla comicità. La rivista ha avuto davvero un ruolo culturale e ha diffuso una varietà di fumetti, alcuni consegnandoli alla contemporaneità e alla storia, come ha fatto *Frigidaire*, la rivista fa conoscere, diffonde, è cultura, ma si propone con una sua personalità, e a volte questo è quasi a discapito delle storie pubblicate. È più difficile creare affezione per un'opera specifica, per un autore, perché la rivista ha la sua anima che ingloba quelle dei suoi fumetti.

Sicuramente questo accade anche in Francia, se non che da tempo il lettore è stato educato, o ha preso l'abitudine di scegliere quel personaggio e quell'autore che predilige, comprandone il suo singolo libro. Lo Stato francese ha capito l'economia di questa forza di acquisto, e la possibilità di crescita culturale, per questo i libri a fumetti hanno in Francia un grande sostegno economico che aiuta il mercato e la creatività. La bande dessinée ha trovato, così, un suo posto che il fumetto non ha avuto, identificato più nei singoli personaggi di grande successo, Tex o Diabolik, senza che ci fosse permeabilità tra i diversi lettori.

Il formato, di cui ho scelto di parlare, funge da barriera per i fumetti. Nonostante gli italiani abbiano letto tantissimi fumetti francofoni, a partire dagli anni Sessanta – da *Gaston Lagaffe*, i *Puffi*, *Asterix*, *Lucky Luke*, per andare poi a Moebius, Bilal, Brétecher –, e i francesi leggano molti grandi autori italiani, si percepiscono due codici diversi che identificano

diverse letture, codici che sono in gran parte dovuti al formato e al linguaggio che ne deriva.

Oggi, con l'affermarsi del graphic novel, questa distanza si dovrebbe accorciare, il linguaggio tende ad essere più universale – e dobbiamo anche rapportarci con i manga – ma il fumetto francese e il suo formato album, è spesso ancora non facile per il lettore italiano, e viceversa.

La difficoltà italiana nel leggere Tardi o Trondheim, equivale all'incapacità francese di capire Pazienza, mentre sono amati Giardino o Manara. La grande differenza, più che grafica, mi sembra alla fine essere legata più alla narrazione, al suo ritmo, al tono. E questo è un "distinguo" diffuso: è infatti è più facile che lavori all'estero un disegnatore, che uno sceneggiatore, anche per USA e Giappone.

Ci si chiede allora se nel fumetto, linguaggio visuale, comandi più la narrazione che il segno, o se ci sia più semplice adeguarsi a un segno diverso, che cambiare tono del racconto …

Il formato del graphic novel è stato scelto per rassicurare il lettore non abituato, così come fu, su un altro livello, per *Diabolik*. La comunicazione, almeno in Italia, è stata convincere il lettore di libri ad avvicinarsi ai fumetti, rendendogli anche la vita più facile nella lettura. Questo è un passo avanti, ma anche una divisione netta tra due mondi del fumetto.

Per noi il formato graphic novel appare vicino a quello di *Tex*, per la Francia lo sbalzo è stato più forte, ma la reazione dei lettori sembra molto simile. Oggi i formati si vanno incontro, la foliazione aumenta, anche giocando di tempi lenti e lunghi, i temi dei contenuti predominano sul racconto, e in Italia si comincia spesso a notare una sottostima dell'immagine.

Forma e contenuto non sono separati, uno è nell'altro, l'immagine e la forma sono il racconto, allora non possiamo sottovalutare la misura delle pagine, il colore, il tipo di carta, perché sono tutti significanti, o almeno influenti sull'opera dell'autore e sulla lettura del fruitore. Il loro senso va studiato, il loro impatto sulla lettura e decifrazione del libro non è indifferente.

Girare pagina più o meno spesso verrà presto sostituito in buona parte da un clic. Oggi che il digitale ci porta a un nastro che scorre, a un gira-pagina meno fisico, probabilmente avremo ancora un nuovo cambiamento percettivo. Come scrittura e segno si trasformeranno nel prossimo futuro non è facile immaginarlo, ma possiamo provarci a studiarlo, cogliendo

anche quali differenze i diversi gruppi svilupperanno nella prossima narrazione per immagini.

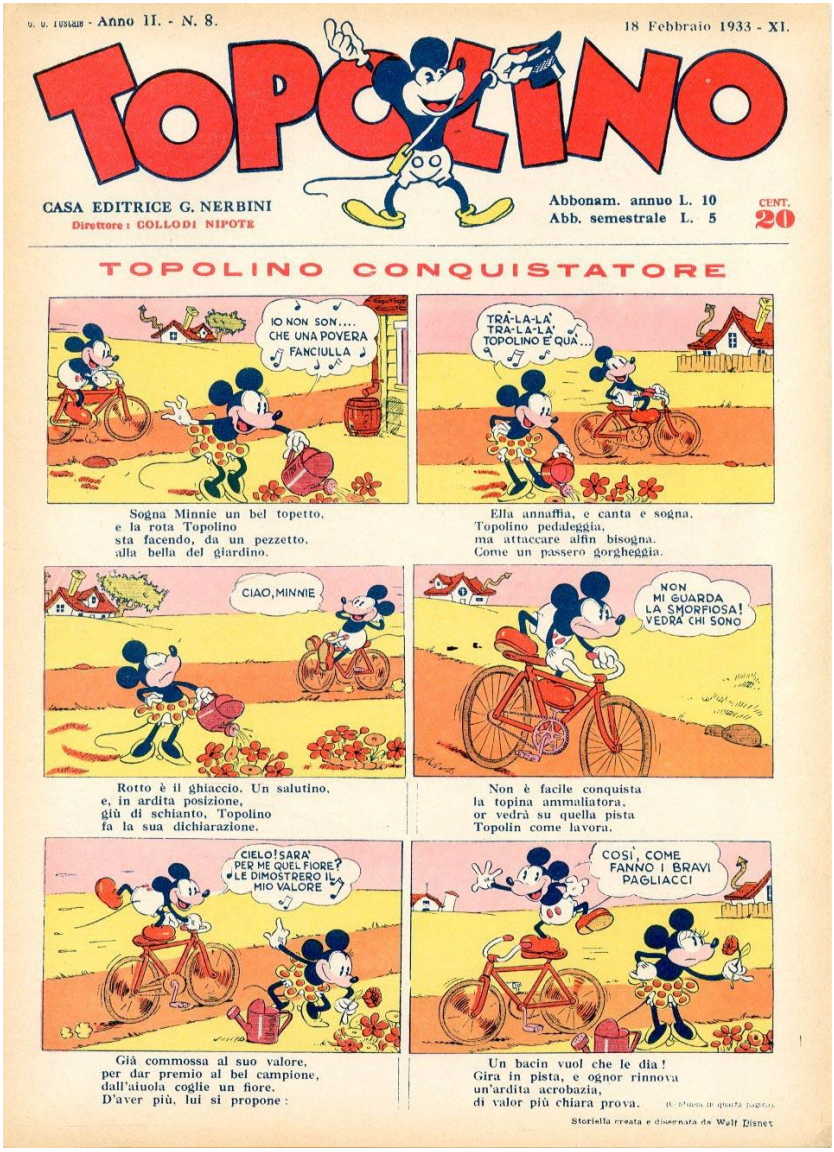


FIG. 1: *Albo «Topolino», n. 8, 1933 (Nerbini)*



FIG. 2: *«Nel Regno di Topolino», n. 7, 1935 (Mondadori)*

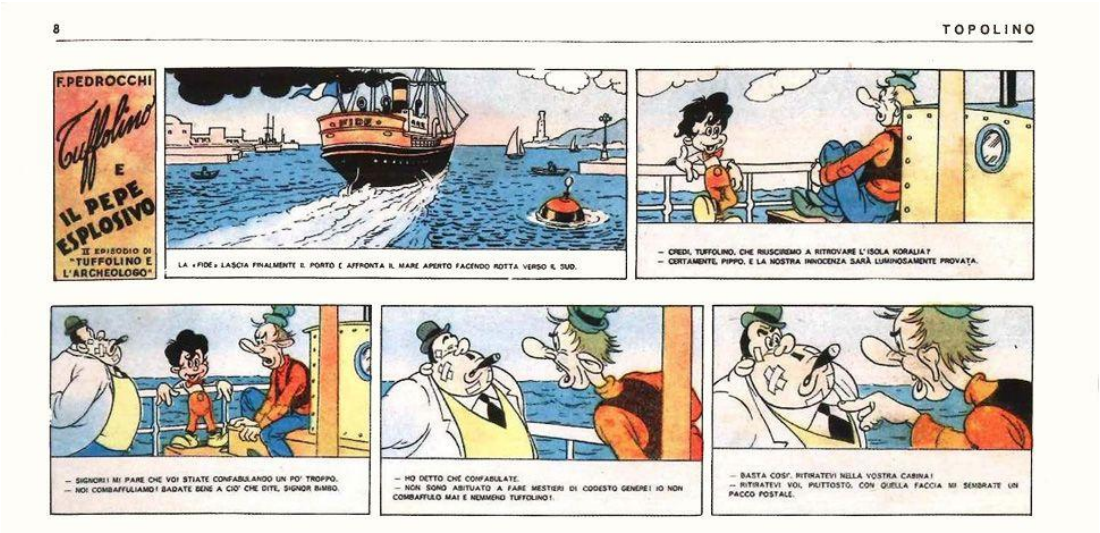


FIG. 3: *Tuffolino su «Topolino», 1942 (Mondadori)*



FIG. 4: *Striscia di «Asso di Picche», n. 2, 1945*



FIG. 5: *Striscia di «Tex», n. 1, 1948*



FIG. 6: *Striscia «Il Piccolo Sceriffo», n. 14, 1949*

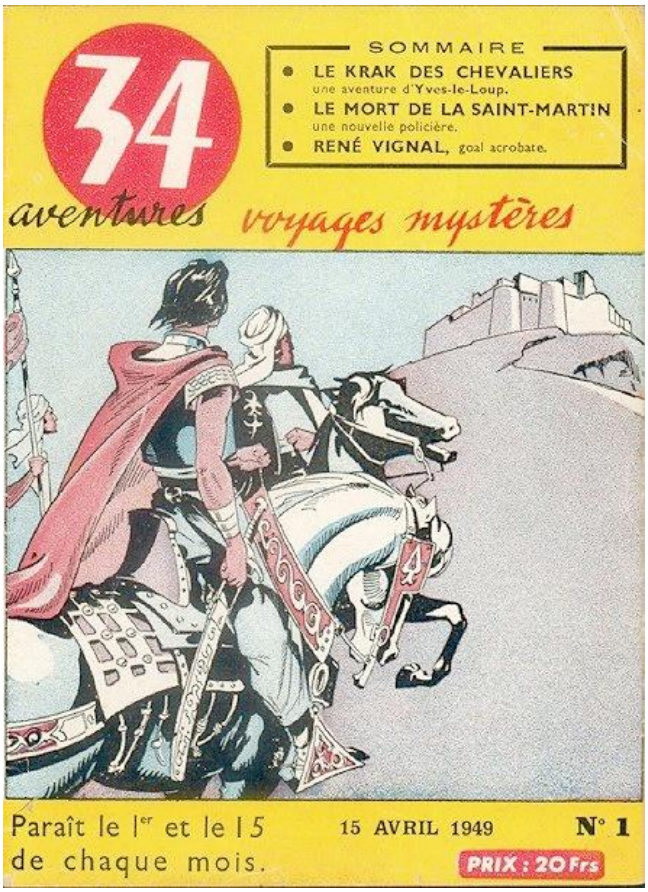


FIG. 7: *«C'est un album Vaillant» in piccolo formato, o "formato italiano", 1949*



FIG. 8: *Striscia «Sciuscià», n. 114, 1951*

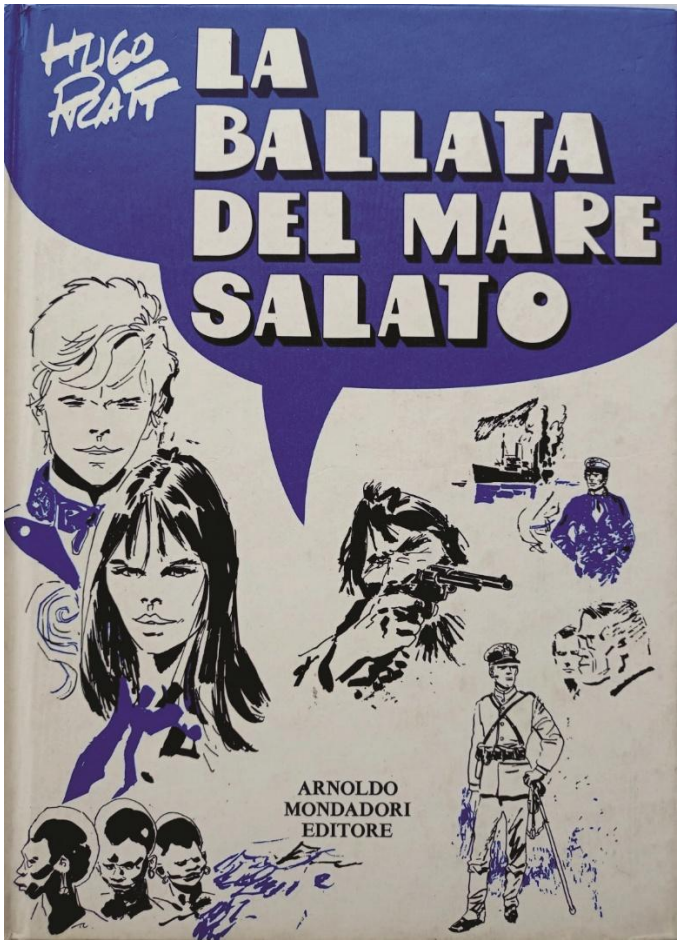


FIG. 9: *La* Ballata del Mare Salato*, formato libro, 1973 (Mondadori)*

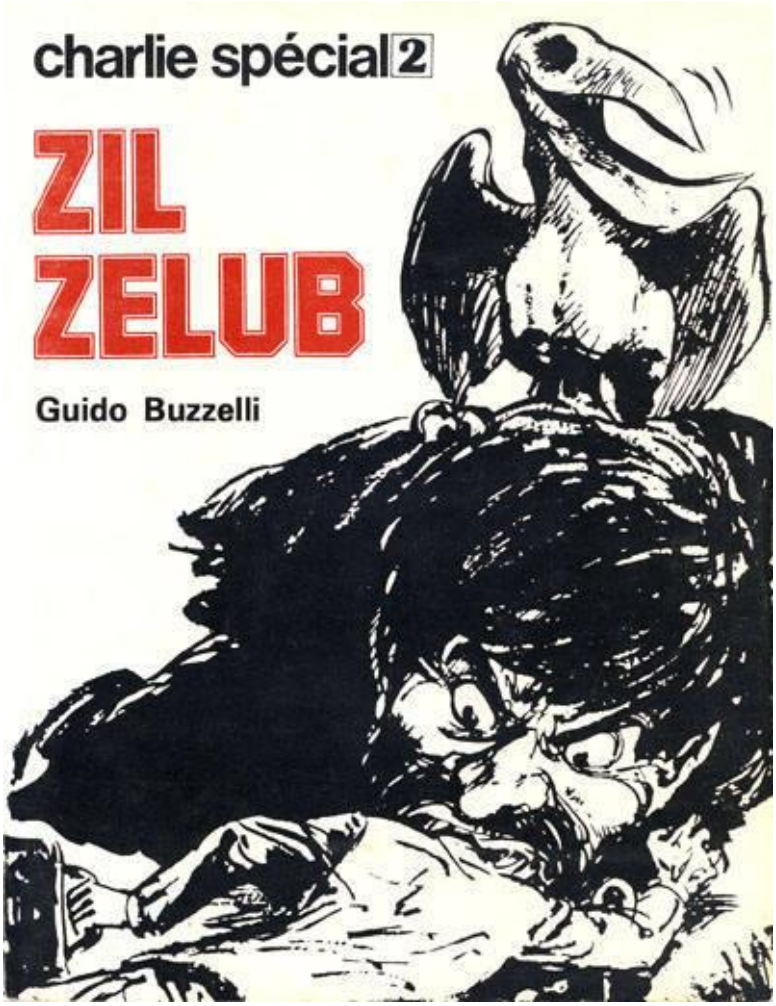


FIG. 10: *Guido Buzzelli*, Zil Zelub, *1977 («Charlie Special»)*