Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 3.9.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7208

I francesi in Italia. 1960-1990

di Daniele Barbieri

Accademia di Belle Arti, Bologna
(db@danielebarbieri.it)

Abstract

L'articolo esamina l'evoluzione del fumetto franco-italiano tra il 1960 e il 1990, evidenziando il profondo influsso delle tendenze d'oltralpe sulla scena italiana. Il percorso inizia con la modernizzazione del «Corriere dei Piccoli» *e la successiva nascita di* «Linus»*, che introduce una dimensione intellettuale e politica nel medium, distanziandosi dal tradizionale fumetto per ragazzi. Un momento di svolta cruciale è rappresentato dalla nascita de Les Humanoïdes Associés nel 1974, la cui fantascienza distopica e narrativamente destrutturata (Moebius, Druillet) ridefinisce il concetto di "epica". L'analisi si sviluppa attorno alla dialettica tra l'avventura estroversa (epica) e una dimensione introversa (lirica) rivolta all'esplorazione interiore. Questo spostamento è alimentato dallo slogan «il personale è politico», che trova espressione nelle opere di Claire Bretécher e viene poi radicalizzato in Italia da Andrea Pazienza e dal gruppo Valvoline (Igort, Mattotti …). Viene sottolineata inoltre la natura reciproca di questo scambio, citando il successo in Francia di maestri italiani come Hugo Pratt e Guido Buzzelli. Infine, l'indagine approda agli anni novanta con la nascita de L'Association, che sancisce il definitivo tramonto della fede negli ideali collettivi a favore di un'introversione lirica e di una narrazione spesso autobiografica. In questo contesto globale e interconnesso, il fumetto completa la sua trasformazione in uno strumento di esplorazione personale, dove l'elemento esteriore diventa una mera modalità espressiva per contenuti interiori.*

Ci sono due Associazioni cruciali nella storia del fumetto francese, specie per quanto riguarda il suo influsso su quello italiano. La prima è Les

Humanoïdes Associés, del 1974, la seconda è L'Association, del 1990. I sedici anni che ne separano l'origine sanciscono una trasformazione cruciale sia nella *bande dessinée* che nel fumetto italiano.

I francesi della storia che stiamo iniziando a raccontare entrano in Italia non nel 1494, ma nel 1961, quando la più nobile e antica delle testate italiane di fumetti decide finalmente di abbandonare il vetusto formato delle immagini accompagnate da rimette per pubblicare fumetti in senso pieno, con circa trent'anni di ritardo rispetto alle altre riviste del settore. Anche se lo fa tardi, lo fa però bene: il rinnovato *Corriere dei piccoli* da un lato chiama al proprio servizio una serie di autori italiani di prim'ordine, come, tra gli altri, Grazia Nidasio (che già collaborava, ma ora cambia modalità), Jacovitti, Dino Battaglia, Sergio Toppi e Hugo Pratt (il quale trova finalmente l'occasione per rientrare in Italia, dall'Argentina in cui risiedeva da un quindicennio); dall'altro acquisisce i diritti di traduzione e di pubblicazione in Italia di un nutrito gruppo di francesi (o meglio, francofoni, perché molto materiale arriva, in realtà dal Belgio), come, tra gli altri, René Goscinny con Morris, Peyo e Franquin.

È anche per questo che la mia generazione è cresciuta con *Lucky Luke*, con *I puffi*, con *Gaston Lagaffe* (oltre che con *Ric Roland*, *Luc Orient*, *Michel Vaillant*, *Dan Cooper*, *Bruno Brazil*, *Bernard Prince* …). Si veleggiava tra umorismo e avventura, e l'avventura era distribuita tra fantascienza, fiaba, western, guerra, esotismo, poliziesco e gare sportive. La quotidianità era relegata al solo fumetto umoristico, dove però anche altre tematiche avevano ampio spazio (il western di *Lucky Luke*, la fiaba nei *Puffi*, ecc.). Unica parziale ma rilevantissima eccezione era il lavoro di Grazia Nidasio (prima con *Violante*, poi con *Valentina Mela Verde*) che, pur essendo fatto per divertire, non era in senso stretto un fumetto umoristico, e basava il proprio appeal narrativo su vicende di quotidianità adolescenziale, raccontate con grande sensibilità e originalità grafica. Certo, nella percezione che se ne poteva avere allora, non trattandosi di avventura, trattavasi di humor: *tertium non datur*, all'epoca, e ancora per parecchi anni. E solo in modo leggero e scherzoso Nidasio poteva permettersi di presentare dei fumetti non di avventura.

Linus e *Charlie*

Linus nasce, in Italia, nel 1965, pubblicando fumetti americani di qualità, ma già il primo numero contiene una recensione di *Barbarella* a firma di Vittorio Spinazzola; e poi sarà la stessa Milano Libri a pubblicare il

primo volume di Jean-Claude Forest in italiano qualche anno dopo. Tuttavia, nel frattempo, *Linus* sembra faticare ad avvicinarsi ai francesi. C'è un'intervista a Goscinny sul n. 13 del 1966, ma solo col numero 27 del'67, si dà il via a una collaborazione regolare con un autore di lingua francese, ed è Copi (francese solo di adozione, tra l'altro). Nel '67 viene anche pubblicato integralmente un episodio di *Asterix*, sul supplemento *Asterlinus*; e su *Ali Baba* (una filiazione di *Linus*) appare ricorrentemente Wolinsky.

Poi, col numero 31, sempre del '67, ecco proprio *Barbarella* di Forest, nella sua seconda serie, ora sostenuta dal successo del film di Roger Vadim con Jane Fonda. Seguiranno Lob e Lacroix nel maggio del 1968 (mentre l'articolo di apertura del medesimo numero era dedicato a Roland Topor) e poi ancora nel '68 Wolinsky, Lob e Pichard (e, inedito in Italia, *Tintin* sul supplemento *Linusrosa*). In seguito, l'interesse si fa più aperto, e diventa netto con il passaggio della direzione da Giovanni Gandini a Oreste Del Buono alla fine del 1971.

Del Buono dà a *Linus* una linea politica che potremmo definire movimentista, con riferimento alle varie aree della sinistra studentesca uscita dal 1968. Da questo punto di vista, ta Gandini e Del Buono non avviene nessuno strappo, perché la prospettiva politica sostanzialmente non cambia. Tuttavia con Gandini si trattava di uno sfondo, per nulla negato ma nemmeno particolarmente tematizzato – e diversi autori italiani nettamente di sinistra avevano già iniziato a pubblicare, primo tra tutti Guido Crepax, fin dal '65, seguito, a poca distanza, da Enzo Lunari –. Con Del Buono, però, *Linus* diventa quasi un organo non ufficiale del Movimento Studentesco, promuovendo anche informazione alternativa, oltre a fumetti politicamente impegnati.

Va aggiunto un altro elemento, cioè l'apertura, in Francia, della rivista *Charlie*, nel 1969. *Charlie* è praticamente la copia francese di *Linus*: la medesima impostazione grafica e una linea di pubblicazione che in parte ripercorre quella di *Linus* (autori americani e italiani) e in parte pubblica autori francesi. *Charlie* viene pubblicata da Les Éditions du Square, che già pubblicava dal 1960 *Hara-Kiri*, la più estrema e disinvolta delle testate fumettistiche francesi. *Hara-Kiri* aveva confermato e acutizzato la propria vocazione politica in quel medesimo 1969 con la creazione della sua versione settimanale, *Hara-Kiri Hebdo*, destinata a essere sequestrata più volte nel suo primo anno di vita, per essere chiusa definitivamente dalla censura governativa causa una copertina irriverente sulla morte di De

Gaulle – ma per poi rinascere dalle proprie ceneri con un nuovo nome: *Charlie Hebdo* –.

Hara-Kiri/*Charlie* a parte, nel fumetto francese la linea politicizzata ha già iniziato ad avere in generale un peso rilevante, ancora destinato a crescere negli anni immediatamente a venire. Basterebbe guardare l'evoluzione delle copertine di *Pilote* per rendersene conto: nata come settimanale per ragazzi sul finire dei cinquanta, a opera di Goscinny e Charlier (e altri), *Pilote* si rivolge a un pubblico sempre più adulto e politicamente impegnato a partire dalla fine dei sessanta, coltivando un vivaio di giovani autori, molti dei quali se ne andranno poi per conto proprio nella prima metà dei settanta. Si tratta, da un lato, di Claire Bretécher, Gotlib e Nikita Mandryka, che daranno vita a *L'Echo des Savanes*, e, dall'altro, di Jean Giraud, Philippe Druillet e Jean-Pierre Dionnet, destinati a riunirsi come Les Humanoïdes Associés e a fondare *Métal Hurlant*, dove confluiranno pure Jacques Lob e Enki Bilal.

Ed è sostanzialmente questo il repertorio di autori francesi su cui va a concentrarsi il *Linus* di Oreste Del Buono, prima sugli umoristi Bretécher e Mandryka, cui si aggiunge Reiser (pure lui transfugo da *Pilote* verso *Hara-Kiri*) nei primi settanta; e poi, dalla metà del decennio, anche gli Humanoïdes.

Un immaginario politico congiunto

C'è un'anima comune alle sinistre giovanili italiana e francese di quegli anni, anzi due anime. La prima anima potrebbe essere riassunta con un'espressione famosa, diffusa dal maggio francese in poi, ispirata ad Albert Camus (ma talvolta attribuita a Ernesto Che Guevara): «Siate realisti, chiedete l'impossibile». L'associazione quasi-ossimorica tra realtà e impossibilità nella prospettiva della costruzione del futuro può essere ritrovata nella concezione medesima della fantascienza proposta dagli Humanoïdes Associés. I futuri disegnati in quegli anni da Moebius, Druillet, Bilal, Caza, Montellier sono futuri distopici, non di rado pieni di atrocità. Sembrano più il frutto del fallimento dell'utopia socialista (o di qualsiasi utopia) che non di qualsiasi realizzazione – e in questo l'influsso della narrativa fantastica di Philip K. Dick è facilmente individuabile –. Tuttavia, al tempo stesso, essi costituiscono visioni fantasticamente contemplabili (e pure in questo la vena psichedelica di Dick si fa sentire), talmente cruciali nell'economia dei testi soprattutto di Moebius e Druillet da minimizzare, almeno nella prima fase di *Métal Hurlant*, il peso del racconto. Sono ben no-

te le parole di Moebius in un'intervista fattagli da Dionnet del 1974 (riportata, nell'edizione italiana, come parte del manifesto del gruppo, a introdurre l'almanacco di *Linus* 1978): «Non c'è alcuna ragione perché una storia sia come una casa con una porta per entrare, delle finestre per guardare gli alberi e un camino per il fumo … Si può benissimo immaginare una storia a forma d'elefante, di campo di grano, o di fiammella di cerino». Possiamo cioè immaginare una storia narrativamente del tutto destrutturata perché non sono le tensioni narrative a condurre l'interesse principale, bensì l'immersione in una situazione costruita dalle immagini e dalla loro successione (che una qualche storia coerente ne risulti o no).

Gli Humanoïdes costruiscono un'epica, l'epica del guardare la luna trascurando il dito, anche se la luna è palesemente irraggiungibile, e nemmeno davvero così desiderabile; l'epica di una generazione disillusa, ma che continua a sognare sulla propria riconosciuta disillusione. Politicamente, i movimenti studenteschi che si sono mossi a partire dal '68 sono stati fallimentari, mentre culturalmente, al contrario, hanno avuto un valore enorme: la fantascienza distopica e incoerente degli Humanoïdes ha testimoniato questa contraddizione in maniera esemplare.

Dal momento in cui *Linus* trasforma i propri supplementi, ormai regolarmente ricorrenti, in una rivista mensile autonoma, *Alterlinus*, nel 1974 (poi rinominata *AlterAlter* dal '77), sono soprattutto gli autori francesi di questo tipo a entrare nelle sue pagine. *L'Almanacco 1978* (pubblicato nel tardo 1977) è interamente dedicato agli autori di *Métal Hurlant*.

La seconda anima comune alle sinistre giovanili italiana e francese di quegli anni potrebbe essere riassunta in un altro slogan, questa volta italiano: «Il personale è politico». Come dire che la politica di una sinistra propulsiva non si può ridurre all'utopia, perché tutto quello che riguarda il quotidiano ha legami col politico. Nel fumetto francese dei primi settanta, questo modo di vedere le cose trova la sua migliore espressione in Claire Bretécher, non a caso pubblicata in Italia su *Linus* già dal 1973. La sua *Pagina dei frustrati* (ma ancora prima, con le sue *Salades de Saison*, e, in maniera più mediata, con la *Cellulite* che pubblicava nei sessanta su *Pilote*) prende in giro spietatamente le debolezze dei piccoli-borghesi (che siamo poi tutti), proprio nelle piccole cose.

Potrebbe valere per Bretécher quello che dicevamo prima per Nidasio: siamo ancora in un'epoca in cui del personale si può parlare (nell'universo del fumetto) solo in termini umoristici, perché al di fuori della comicità esiste solo l'avventura (nelle sue tante declinazioni). L'epica (pa-

rente della tragedia) si contrappone, classicamente, alla commedia. Ma è interessante osservare come la commedia di Bretécher, benché certamente ottima dal punto di vista umoristico, abbia un deciso valore anche come racconto personale, magari con elementi autobiografici (sebbene certamente non dichiarati), ponendosi in questo modo all'origine di una tendenza personalistica destinata ad avere nel fumetto una notevole rilevanza.

Un andamento simile, ma in maniera ancora più nascosta, si può forse ritrovare anche in certe cose di Jean-Marc Reiser (su *Linus* dal 1972), al di fuori della sua vena più esplicitamente di satira politica (pure sempre di altissimo livello): nella vena violentemente dissacratoria di *Gros dégueulasse* è presente, per esempio, un'amarezza di vivere, una distanza dalla vita di comunità civile, sufficientemente percepibile da portare a non sorprenderci troppo del brutale suicidio del protagonista, nell'ultima sequenza della serie.

Si sta insomma iniziando a porre un'opposizione che diventerà sempre più importante nei decenni successivi, in Francia e in Italia, ma anche altrove: quella tra un fumetto estroverso, dove domina l'avventura, l'esplorazione di qualche esterno, e un fumetto introverso, in cui l'esplorazione è diretta verso l'interno. In altre parole, un'opposizione tra epica e lirica, ormai abbondantemente trasversale rispetto a quella, più tradizionale, tra avventuroso e umoristico.

Maestri condivisi

Prima di affrontare le conseguenze italiane delle novità francesi, vale la pena di ricordare che, in misura minore (anche data la diversa dimensione del fenomeno commerciale fumetto nelle due nazioni) esiste anche un influsso in senso inverso, oltre a quello, già menzionato, esercitato da *Linus*.

Nel 1970 la rivista *PIF Gadget* propone a Hugo Pratt di proseguire e serializzare le avventure del principale dei personaggi de *Una ballata del mare salato*, Corto Maltese, dando di fatto vita a una lunga e importante saga, i cui episodi, a seconda del periodo, vedranno la loro prima apparizione ora in Francia ora in Italia. In ogni caso l'epica avventurosa di Pratt ottiene in Francia un grandissimo successo, ponendosi in un solco decisamente classico e disimpegnato.

Un po' diversa la storia dei fumetti di Guido Buzzelli. Buzzelli aveva realizzato, senza esplicite richieste editoriali, il racconto lungo (di fatto una

vera e propria graphic novel) *La rivolta dei racchi*, riuscendo a pubblicarla poi con fatica su una rivista piuttosto negletta del Salone Internazionale dei Comics di Lucca. Questa rivista cadde per caso sotto gli occhi di Goscinny, che decise di pubblicare la storia di Buzzelli su *Charlie* nel 1970. A questa prima pubblicazione francese ne seguono molte altre, facendo di Buzzelli, di fatto, un autore del mercato francese – che arriverà in Italia solo in seguito, attraverso traduzioni –. Non a caso Buzzelli viene pubblicato anche da *Métal Hurlant*, perché pure lui frequenta una fantascienza fantastica e distopica, e a suo modo spettacolare. Ma mentre la distopia viene riscattata, in Moebius e Druillet, dalla dimensione fantastica, non c'è nessun riscatto in Buzzelli, e tutto è brutto, triste e disperato. "Michelangelo dei mostri" lo definiva la critica d'oltralpe, magnificando al tempo stesso la sua capacità grafica e il pervadente pessimismo, decisamente più disperato di quello degli Humanoïdes.

C'è tuttavia un altro aspetto rilevante nelle storie di Buzzelli di quegli anni. È facile notare come il protagonista di gran parte delle sue storie (tutte quelle fantascientifiche o fantastiche, comunque) porti i lineamenti di Buzzelli medesimo. Anche il lettore che non riconoscesse l'autore riconosceva comunque l'identità ricorrente del protagonista di storie non collegate tra loro, tanto più che questi diversi personaggi non avevano in comune solo l'identità visiva ma anche molti aspetti di personalità. In questo senso certo Buzzelli rimane principalmente un autore epico, di avventura; ma la dimensione lirica si insinua prepotentemente in questa avventura, come se queste vicende non fossero che (metaforiche) immersioni dentro se stesso, dentro i propri inevitabili incubi.

Una simile commistione tra epica e lirica si trova anche nell'opera dei due argentini Carlos Sampayo e José Muñoz. Trasferiti in Italia nei primi settanta in cerca di fortuna (ma in seguito forzati a restare a causa del colpo di stato del 1974), vengono pubblicati da *Alterlinus* nel 1974, e l'anno dopo da *Charlie*. Nel '77 esce anche a Parigi un volume dedicato ad Alack Sinner, il loro personaggio, volume che vincerà un premio importante al Festival di Angoulême 1978. Da questo momento in poi, come già accadeva per Pratt (che era pure stato maestro di Muñoz in Argentina nei cinquanta), Sampayo e Muñoz lavoreranno a cavallo dei due paesi, pubblicando ora prima nell'uno ora prima nell'altro. L'avventura in cui si muove Alack Sinner è quella del genere poliziesco, in uno stile narrativo che ricorda la tradizione *hard boiled*, specie nella (maggiormente lirica) versione di Raymond Chandler. Sin dalle prime storie, le indagini in cui si

trova impegnato il protagonista sono altrettante occasioni di esplorazione interiore, tendenza che si trova rafforzata nella serie *Nel Bar* (dal 1978) e definitivamente confermata nelle storie di Alack Sinner dal 1980, quando lui lascia il mestiere di investigatore per mettersi a fare il taxista, e le vicende raccontate sono (amare) storie di carattere personale. A differenza del disimpegnato Pratt, però, Sampayo e Muñoz esprimono una chiara posizione politica, che si manifesta non con dichiarazioni e proclami, ma attraverso le raccontate vicende personali dei personaggi. Anche qui, insomma, *il personale è politico*.

L'influsso delle novità francesi si fa sentire in Italia a partire all'incirca dalla metà dei settanta, insieme a quello dell'underground statunitense e a quello dei maestri argentini, compreso il grande vecchio Alberto Breccia, che nel frattempo era stato a sua volta fatto conoscere da *Linus*. Il giovane fumetto italiano di quegli anni nasce molto politicamente impegnato, strettamente legato a un Movimento Studentesco che a Bologna come a Roma sognava di fare la rivoluzione (mentre sapeva pure benissimo di stare sognando). Sulla rivista *Cannibale*, autoprodotta dal 1977, compaiono Stefano Tamburini, Massimo Mattioli, Filippo Scozzari, Tanino Liberatore e Andrea Pazienza. Il tono è satirico, fortemente sarcastico, ma c'è molta fantascienza spettacolare alla Humanoïdes, con riferimenti al presente facilmente individuabili. Sampayo e Muñoz vengono invitati a partecipare con una storia nel 1978.

L'autore più significativo del gruppo è Andrea Pazienza. Mentre esce *Cannibale*, Pazienza esordisce anche su *AlterAlter*, con *Le straordinarie avventure di Pentothal*. *Pentothal* parla della vita da studente che il suo autore sta vivendo a Bologna in quel momento, in una fase di accese manifestazioni studentesche e di feroce repressione poliziesca (sino a uccidere uno studente, l'11 marzo del '77). Questo elemento autobiografico viene però traslato in situazioni fantastiche, o addirittura fantascientifiche, dove l'influsso degli Humanoïdes è palese. Al medesimo Pentothal, proiezione dell'autore, viene persino messa in bocca questa frase: «Vabbé al limite c'è Moebius. Che faccio, mi metto a piangere?». Il racconto è destrutturato, fatto di brevi episodi collegati solo tematicamente. La sensazione è quella di vivere una paradossale epopea lirica, una sostanziale introversione (Pazienza sembra parlare sempre di sé) manifestata in panorami esteriori. Già qui, ma ancora di più in lavori successivi (come *Gli ultimi giorni di Pompeo*, 1985), Pazienza è l'espressione più compiuta della *politicità* del *personale*. Rimane, certo, ancora, l'associazione tradiziona-

le tra temi personali e fumetto umoristico; ma, per quanto efficacissimo, spesso indimenticabile, l'umorismo appare in Pazienza come una maniera per raccontare della propria interiorità. Il contesto non è ancora del tutto pronto per un'introversione manifestata in forme liriche.

Il passo decisivo avverrà nei lavori dei membri del gruppo Valvoline, ancora a Bologna, dai primi ottanta, e in particolare in quelli di Igort (con o senza Daniele Brolli) e di Lorenzo Mattotti (con o senza Jerry Kramsky, ma soprattutto senza). *Goodbye Baobab*, di Igort e Brolli (su *AlterAlter* nel 1982) è la storia del declino psicologico di un commerciante giapponese in un fantomatico stato sudamericano, dove i suoi stati interiori sono molto più importanti della narrazione delle vicende che li producono. *Il signor Spartaco*, di Mattotti (sempre *AlterAlter* nei medesimi mesi), è la storia in termini fantastici di un processo interiore, con appena un filo di ironia – un'ironia che scomparirà del tutto quando Mattotti realizzerà *Fuochi*, nel 1984 (sempre per *AlterAlter*), dove si racconta di una corazzata militare inviata a controllare ed eventualmente sedare strani fatti che accadono su un'isola lontana, ma il vero tema è la vicenda interiore del tenente Assenzio, travolto dalle proprie medesime emozioni e da una strana sintonia con l'isola –.

Igort e soprattutto Mattotti avranno poi un grande successo proprio in Francia, contribuendo all'affermarsi di una dimensione interiore, lirica, ormai senza nessun bisogno della stampella comica, dove l'eventuale elemento esteriore, epico, diventa una modalità espressiva – potendo recuperare, in questo modo, tutte le conquiste della tradizione avventurosa, ma attraverso un nuovo modo di interpretarle –.

L'espressione più compiuta di questo nuovo modo di raccontare è in Francia rappresentata dagli autori de L'Association, dal 1990, e in particolare da David B. Molti dei suoi testi hanno una base autobiografica, e in particolare ce l'ha il più noto tra loro, *L'Ascension du Haut Mal*, un lungo racconto sull'epilessia del fratello e sull'odissea della famiglia per cercare di curarlo. Benché il tema personale sia evidente, *Il grande male* è costruito e si legge come un'epica, l'epopea di un'infanzia e prima giovinezza in cui il reale e il fantastico si trovano a stretto contatto – con appena un velo di ironia a fare da legante –.

Tuttavia, a questo punto, in una rete mondiale fumettistica molto più connessa di quanto non fosse vent'anni prima, l'opera, comunque magistrale, di David B. si inserisce in un flusso complessivo che riguarda Francia e Italia, ma anche Stati Uniti e Giappone. La tendenza verso il raccon-

to di vicende personali autenticamente o falsamente autobiografiche (non importa molto) è infatti globale, e l'influsso che il lavoro di David B. certamente ha su autori più giovani riguarda la Francia né più né meno che l'Italia. Ha influito sulla tendenza, per esempio, anche il modo personale in cui americani come Art Spiegelman e Joe Sacco hanno articolato il proprio racconto storico o i propri reportage.

Certo, nel fumetto francese la fondazione delle due Associazioni, nel 1974 e nel 1990, sancisce chiaramente la trasformazione avvenuta nel frattempo. D'altro canto, la scoperta della prima ha sommosso il fumetto italiano dei settanta; mentre la seconda si è inserita (molto meritoriamente, va detto) in un flusso transnazionale che sarebbe esistito anche senza di lei.

È tramontata la fede in un ideale, e al posto dell'estroversione epica si è imposta l'introversione lirica. Ma il mondo è diventato nel frattempo molto più connesso, minimizzando le separazioni tra esperienze nazionali. Ci sarà un legame tra le due tendenze?