Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 26.9.2026
accettato il 5.10.2026
pubblicato il 6.10.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7225

Fumetto e/et Bande dessinée

di Matteo Alemanno

Accademia di Belle Arti, Venezia
(matteo.alemanno@accademiavenezia.it)

Abstract

Le dinamiche professionali, linguistiche e industriali del fumetto franco-belga, bande dessinée, sono presentate attraverso la mia prospettiva critica. Il contributo esplora inizialmente il legame profondo tra la bédé e la formazione artistica dell'autore come disegnatore, evidenziando una caratteristica peculiare di questa consolidata tradizione transalpina: lo stretto rapporto narrativo e sequenziale tra l'evoluzione dei personaggi e la rappresentazione accurata dello spazio architettonico e paesaggistico. Attraverso il resoconto dettagliato dell'esperienza professionale dell'autore con storici editori belgi come Dupuis, vengono descritti i processi di integrazione, i corsi di allineamento stilistico e i rigorosi requisiti linguistici storicamente imposti ai disegnatori stranieri attirati da un mercato editoriale tradizionalmente florido e fortemente competitivo. Lo studio propone inoltre un'articolata analisi comparativa tra il modello della bédé e l'industria del fumetto seriale italiano, isolando fattori culturali e strutturali divergenti: la storica centralità della figura dell'autore nel contesto francofono rispetto alla tradizionale preminenza del personaggio in Italia, oltre alle differenti dimensioni numeriche dei rispettivi bacini di lettori.
Il testo infine esamina i profondi mutamenti strutturali e le criticità macroeconomiche contemporanee che colpiscono il mercato editoriale franco-belga contemporaneo.
Viene analizzata con attenzione la progressiva saturazione dei canali di vendita, determinata sia dalla vertiginosa sovrapproduzione di titoli registrata a partire dai primi anni Duemila, sia dalla recente e massiccia penetrazione commerciale del fumetto giapponese.
L'opera offre così una preziosa e tempestiva panoramica analitica sull'evoluzione del linguaggio della nona arte e sulle imminenti sfide economi-

che, editoriali e culturali che stanno ridefinendo i confini del fumetto europeo.

Il mio rapporto con il fumetto franco-belga o bande dessinée, come viene chiamato nei paesi di lingua francese, risale quasi all'inizio della mia esperienza di lettore di fumetti. Fu uno scambio di fumetti tra bambini, nello specifico mi imbattei in Asterix e il falcetto d'oro e fu un colpo di fulmine. Da quel momento in poi la passione per il fumetto francese fu un crescendo, da Asterix passai a Lucky Luke e poi alle storie di Moebius e a quelle di tutto il gruppo degli Humanoïdes Associés.

Scoprivo questo mondo nelle edizioni italiane, pubblicate principalmente su rivista, tra gli anni '70 e gli anni '80. Poi vennero la rivista («À suivre»), la case editrice L'Association e molto altro. Da subito mi sono sentito a mio agio con una caratteristica peculiare del fumetto franco-belga: lo stretto rapporto tra personaggi e spazio. Ho sempre considerato che il racconto a fumetti dovesse passare per il racconto del mondo nel quale i personaggi vivevano le loro vicende. La rappresentazione dell'architettura e del paesaggio mi è sempre sembrata fondamentale per il racconto di storie attraverso il dispositivo sequenziale. Questo è uno dei motivi per i quali, più tardi, mi sono ritrovato senza troppa difficoltà nel mondo del fumetto franco-belga, proprio perché questo tipo di rappresentazione fa parte del mio DNA di lettore di fumetti.

Non ho mai lavorato per altri editori se non per quelli franco-belgi. Dopo una prima fase di attività professionale come illustratore in Italia, mi sono avvicinato a Dupuis, una delle più classiche tra le case editrici belghe, per la quale ho realizzato il mio primo libro a fumetti da professionista. Ho fatto leva sulla passione per la *bédé*, così viene anche chiamata in modo più colloquiale la *bande dessinée*, che avevo letto da ragazzo e che costituiva la struttura portante del mio amore per il fumetto.

Per la maggior parte del tempo il mio contributo è stato quello di disegnatore, inserito nel solco di una tradizione già ben consolidata, fatta di racconti di avventura strutturati in serie di libri cartonati a colori, da 48 o 64 pagine. Quello era l'apporto che era richiesto in quegli anni agli autori che, da vari paesi europei, affluivano verso le case editrici francesi e belghe. La domanda di quel tipo di storie era piuttosto consistente, e i disegnatori franco-belgi non erano forse disponibili in un numero adeguato per produrre queste storie in quantità sufficiente.

Lavorare in questo ambito mi veniva abbastanza naturale perché corrispondeva al tipo di fumetto che avevo sempre letto, era il modo in cui spontaneamente immaginavo il fumetto.

In ogni caso, da parte degli autori che affluivano dall'estero, era necessario aderire il più possibile al linguaggio del fumetto franco-belga e le case editrici cercavano di accertarsene prima di iniziare una nuova collaborazione.

Da Dupuis, all'inizio, mi fu fatto quello che si potrebbe definire un "corso accelerato di fumetto franco-belga", durante il quale fui ospitato per una settimana nella sede della casa editrice a provare espressioni di personaggi, storyboard, inchiostrazioni diverse, ecc. in modo da "rassicurare" i miei nuovi editori, rispetto alle mie capacità di interpretare con l'opportuno spirito franco-belga la sceneggiatura che mi era stata assegnata.

L'operazione riuscì, non senza qualche fatica iniziale. Pur essendo stato da sempre appassionato al fumetto franco-belga, ho sempre amato anche autori italiani come Hugo Pratt, Guido Crepax, Dino Battaglia, Attilio Micheluzzi, insieme ovviamente a molti altri di varia provenienza geografica. Il passaggio a questo modo di raccontare a fumetti, non è stato automatico e ha richiesto uno studio e un'analisi delle caratteristiche grafiche e narrative di questi mondi diversi.

Mi sono chiesto in particolare in cosa il fumetto italiano fosse diverso dal fumetto franco-belga. Specialmente pensando al fumetto con maggiori caratteristiche di serialità, possiamo dire che il fumetto franco-belga presenta numerose affinità con il fumetto italiano, ma anche molte diversità. Ogni "declinazione nazionale" del linguaggio del fumetto si presenta con caratteristiche, convenzioni e usi peculiari, come se si trattasse di lingue simili ma diverse. Potremmo quasi dire "disegnare in francese" o "disegnare in italiano". Le differenze però, come anche il mio caso dimostra, non sono tali da impedire un travaso di autori da un ambito all'altro. Questo discorso vale meno per il movimento del *graphic novel*, il quale riassume in sé caratteristiche linguistiche provenienti da scuole e paesi diversi, fino a costituire oggi un linguaggio comune, prodotto in ogni paese e leggibile ovunque.

Gli elementi che differenziano in generale il fumetto franco-belga dal fumetto italiano sono di varia natura, alcuni riguardano l'ambiente culturale nel quale è prodotta la *bédé*, altri il sistema di produzione industriale, altri implicano più specificatamente problemi linguistici.

Da un punto di vista culturale possiamo dire che tradizionalmente, in Francia e Belgio, c'è una maggiore attenzione all'autore, laddove in Italia l'attenzione è sempre stata più concentrata sul personaggio. Questo non significa che non ci siano casi di personaggi di successo che hanno catalizzato l'interesse del pubblico, pensiamo a Tintin, Spirou, Asterix, Blueberry o Titeuf. In generale però il pubblico ha sempre avuto comunque un'attenzione per gli autori, verso i quali dimostra interesse, aspettando a volte per anni la pubblicazione di nuove opere o andandoli a incontrare nei numerosi festival che animano la vita culturale franco-belga.

Nel mondo del fumetto seriale italiano invece predomina un'attenzione orientata verso i personaggi — si pensi a Tex, Alan Ford, Lupo Alberto o Corto Maltese —. Certo c'è anche stato un interesse per autori come Dino Battaglia, Sergio Toppi, Guido Crepax, Andrea Pazienza, Milo Manara o Vittorio Giardino ma è stato un fenomeno contenuto che ha riguardato di più il mondo del fumetto che veniva indicato, con una definizione oggi caduta perlopiù in disuso, *fumetto d'autore*; tuttavia la tendenza generale è quella di seguire i personaggi.

Negli ultimi anni assistiamo a un rinnovato interesse per gli autori anche in Italia. Figure come Gipi, Zerocalcare o Sio si sono imposte indipendentemente dai propri personaggi, anche in contesti di fumetto non propriamente autoriale ma anzi riconosciuti dal grande pubblico.

Un altro elemento di distinzione tra mondi editoriali al di qua e al di là delle Alpi è dato dalla dimensione del pubblico. Il pubblico del fumetto francofono è tradizionalmente più numeroso di quello italiano. Rispetto agli anni '90 il numero di lettori è certamente calato, sia in Italia che in Francia e in Belgio. Nonostante questo però i numeri raggiunti attualmente dal fumetto franco-belga sono superiori a quelli italiani. Questo permette l'esistenza di molte case editrici, tutte in concorrenza tra loro, una grande varietà di pubblicazioni e una certa ampiezza di occasioni di lavoro per gli autori, tanto che il mondo editoriale franco-belga, almeno dagli anni '70, tende ad attrarre sceneggiatori ma soprattutto disegnatori da altri paesi europei. Emblematico è il caso di Corto Maltese che diventa un personaggio di successo proprio per iniziativa di un settimanale francese, *Pif Gadget*, e solo in un secondo momento viene pubblicato in Italia, forte del successo ottenuto in Francia.

Il mondo della *bédé* però vive da alcuni anni un momento di cambiamenti strutturali che hanno provocato un calo di lettori. Quattro elementi su tutti hanno determinato questa situazione.

Primo: un aumento della produzione, originato nei primi anni 2000, quando una manciata di nuove case editrici decise di aumentare improvvisamente la quantità di titoli pubblicati all'anno, costringendo tutte le altre case editrici a seguire il trend, pena la perdita di spazi commerciali nelle librerie. Nel 2024 sono stati pubblicati quasi 7.500 nuovi titoli, quando nel 2000 il numero di novità superava a stento il migliaio. Per completezza va ricordato che negli ultimi anni molti dei libri a fumetti venduti in Francia e Belgio sono *manga*, dunque di provenienza giapponese. L'aumento del numero di pubblicazioni rapportato a un progressivo calo del numero di lettori ha come ovvia conseguenza un calo generale delle vendite individuali.

Secondo: gli ultimi vent'anni hanno visto l'acquisizione di alcune delle principali case editrici da parte di importanti gruppi editoriali o da parte di gruppi finanziari, a volte gestori anche della distribuzione, che hanno modificato le logiche di pubblicazione. Queste si sono gradualmente trasformate da logiche culturali a logiche più orientate verso il successo di vendita e i profitti. La figura dell'editore, più o meno illuminato, padrone della propria casa editrice, responsabile delle proprie strategie editoriali, ha ceduto il posto a quella del direttore editoriale, depositario delle stesse responsabilità, ma dipendente da un gruppo editoriale, quindi maggiormente soggetto a dinamiche più tipicamente finanziarie di recupero degli investimenti.

Terzo: la concorrenza dell'intrattenimento digitale è diventata sempre più agguerrita e le piattaforme di intrattenimento digitale come Netflix e Prime Video da un lato e social network come Instagram o Tik Tok hanno notevolmente eroso la base di fruitori, specialmente se pensiamo al pubblico più giovane.

Quarto: l'esplosione del fenomeno *manga* anche in Francia e Belgio, seppur con un certo ritardo rispetto a quanto avvenuto per esempio in Italia, ha ridotto la portata della produzione del fumetto di lingua francese.

Un ulteriore elemento caratteristico del fumetto franco-belga che nel corso degli anni è diventato più diffuso anche in Italia è il fenomeno dei festival, motore importantissimo nel rapporto tra case editrici, autori e pubblico.

Il mondo culturale francese è da sempre molto ricco di festival, dal cinema, alla danza, alla musica alla fotografia, ogni ambito di produzione culturale è alimentato da una quantità di festival di alto livello, sia dal

punto di vista dell'offerta culturale che da quello organizzativo e della partecipazione del pubblico.

Il mondo della *bédé* non è da meno. Nei momenti più felici, a ridosso dei primi anni 2000, si contavano anche due o tre festival alla settimana, dai più piccoli, a carattere provinciale, fino ai più imponenti, come quelli di Angoulême, di Saint-Malo, di Lione o di Blois.

I festival di fumetto sono un momento molto importante della vita culturale franco-belga, nel quale autori e appassionati, e in qualche caso anche editori, si riuniscono per celebrare insieme una passione che va al di là di considerazioni meramente economiche. Si tratta di un'inclinazione spontanea verso questo linguaggio che travalica aspetti generazionali, politici e culturali.

Il solidissimo legame con il fumetto nei paesi di lingua francese si ritrova dalle origini della storia del fumetto, che per altro la storiografia europea più recente ormai fa risalire alla prima metà dell'Ottocento, con le prime sperimentazioni del pedagogista ginevrino Rodolphe Töpffer.

In Francia e in Belgio il fumetto comincia a essere diffuso in libreria già dagli anni '20, assumendo così molto presto una dignità culturale che nel nostro paese comincia ad essere riconosciuta solo negli ultimi anni grazie al movimento del *graphic novel*.

Nei festival di fumetto francesi e belgi, ma anche svizzeri e canadesi, il rapporto tra lettori e autori è molto stretto e si basa sul meccanismo delle *dédicaces*, rigorosamente realizzate su volumi acquistati in loco. Gli autori incontrano i lettori per qualche minuto, il tempo necessario per realizzare un disegno più o meno dettagliato, direttamente sulle copie dei propri libri vendute durante il festival. Si scambiano due chiacchiere, ci si conosce, si esprimono suggestioni che per gli autori a volte possono persino diventare fonte di ispirazione per nuove storie. Per i lettori sono invece l'occasione per conoscere i propri autori preferiti, o per scoprirne di nuovi, ma anche di conoscersi e confrontarsi tra lettori. Come autore ho avuto la fortuna di frequentarne molti e ho molto apprezzato questo scambio, sia con i lettori che con gli altri autori. Da tutto questo ho potuto imparare moltissimo.

Alcuni fattori distintivi

Da un punto di vista linguistico invece ci sono una serie di scostamenti che differenziano leggermente la *bande dessinée* rispetto al fumetto italiano o europeo, ma non al punto da renderlo di difficile lettura, come

potrebbe succedere se un *manga* fosse letto da chi non ne conosce le caratteristiche principali. E nemmeno al punto da impedire, come abbiamo visto, un travaso di autori provenienti da altri paesi europei verso gli editori franco-belgi.

Per prima cosa il formato e l'architettura della pagina. Tradizionalmente il fumetto, francese prima e belga poi, deriva dal fumetto americano, pubblicato originariamente su strisce adatte al formato dei quotidiani americani. In Francia queste strisce venivano raccolte, rilegate e vendute in libreria, diventando il modello per le prime produzioni locali degli anni '20 come *Les pieds nickelés* o lo stesso *Tintin*. Il formato si stabilizzò su un'architettura a quattro strisce sovrapposte, perfetta per le produzioni che cominciavano a svilupparsi e ad avere successo, grazie anche alla diffusione di settimanali come *Tintin* o *Pilote*. Oltre al già citato Tintin, personaggi come Asterix, Spirou, Lucky Luke, Les Schtroumpfs, il primo Blueberry decretarono il successo di questo formato che ben presto di trasformò in un marchio di fabbrica del fumetto franco-belga, sia per il fumetto comico che per il fumetto realistico e d'avventura.

Questa struttura, che spesso era legata a un segno molto pulito e quasi senza campiture nere, aveva bisogno di spazio per essere disegnata e letta agevolmente. Per questo motivo, sia il formato di produzione che quello di stampa erano più grandi rispetto ai formati che si utilizzavano in Italia, specialmente dal secondo dopoguerra in poi. In Italia il successo di un certo fumetto seriale dagli anni '40 in poi aveva via via eroso la diffusione di settimanali come *il Vittorioso* o *Il Corriere dei piccoli* che avevano dovuto cedere il passo a pubblicazioni tascabili come, tra gli altri, *Tex*, *Diabolik* o *Alan Ford*, avviando una grande stagione di fumetto popolare legata al piccolo formato o addirittura al formato tascabile.

La rottura della gabbia regolare che si diffuse in Francia a partire dalla fine degli anni '60 non mise in discussione la dimensione delle pubblicazioni e degli originali che continuarono a essere disegnati in grande formato. Pensiamo alle pagine di autori come Philippe Druillet o Paul Gillon.

C'è da ricordare che comunque il formato delle tavole originali è sempre stato ed è ancora oggi, sia in Francia che in tutti gli altri paesi del mondo, maggiore rispetto al formato di pubblicazione. Questo permette di ridurre la percezione delle imperfezioni del disegno, delle piccole asimmetrie, ecc. Come dicevamo, in Italia invece i formati erano più contenuti, in alcuni casi si trattava addirittura di formati tascabili. Di conseguenza

anche il numero di strisce calava a tre, fino a raggiungere addirittura le due strisce nel caso del formato tascabile.

La diffusione del *graphic novel*, sia in Italia che in Francia e Belgio ma anche altrove, ha però "allineato" formati e architetture di pagina su un modello di dimensioni più ridotte e quasi sempre su tre strisce, più "facile" da maneggiare, da tradurre e pubblicare nei vari paesi, ma anche più semplice da leggere, da parte di un pubblico proveniente dalla letteratura, quindi nuovo al linguaggio del fumetto e alle sue convenzioni di lettura.

Prendendo a prestito la definizione dall'architettura razionalista degli anni '30, si potrebbe addirittura configurare il fenomeno del *graphic novel* o romanzo grafico o *roman graphique* come un vero e proprio *stile internazionale*. Gli sviluppi più recenti del fumetto franco-belga, pensiamo ai fumetti pubblicati da L'Association, hanno sostanzialmente mantenuto la stessa struttura regolare, spesso su quattro strisce.

Un altro aspetto caratteristico della *bédé* è la grande attenzione posta al mondo nel quale si svolgono le vicende narrate. Se ne parlava all'inizio di questa trattazione, il mondo, lo spazio in cui si muovono i personaggi è considerato di interesse pari a quello verso i personaggi. Lo sfondo, o il *décor*, come viene chiamato in francese, è trattato dagli autori alla stregua di un vero e proprio personaggio. Quasi ogni vignetta è disegnata con uno sfondo completo, molto preciso e dettagliato. L'aspetto scenografico è sempre studiato con grande attenzione perché il pubblico se lo aspetta e gli attribuisce una grande importanza. Anche lo sfondo, in qualche modo, "racconta". Questo si accorda bene con il grande interesse presente in Francia e Belgio verso il fumetto di ricostruzione storica. Come pochi altri, i lettori francesi, sono interessati a rivivere vicende storiche raccontate in modo credibile, e per fare questo i dettagli sono indispensabili. È vero poi che in ogni caso i dettagli sono fondamentali per la credibilità di una vicenda narrata, quindi alla rappresentazione degli sfondi viene dedicata una grande cura che passa sempre per un'accurata ricerca di documentazione, irrinunciabile se si vuole costruire e offrire al lettore un mondo credibile, nel quale far muovere i propri personaggi.

Anche nel fumetto italiano la credibilità di vicende e ambientazioni è fondamentale, ma ci si affida un po' più spesso alla forza evocativa del linguaggio fumetto e meno di frequente alla descrizione meticolosa degli ambienti, considerando accettabili anche vignette prive di sfondo o con uno sfondo solo accennato.

Ancora un'altra caratteristica, un po' meno presente nelle produzioni più autoriali, è il rapporto tra linea e colore. Quasi tutto quello che esce in Francia e Belgio è colorato, e quasi tutto è disegnato con una linea molto pulita, molto descrittiva, quasi esente da campiture nere; una linea molto precisa denominata *ligne claire*, in italiano "linea chiara". Questo stile di disegno era già presente nella *bédé* prima ancora di Tintin – pensiamo per esempio alle storie del personaggio Bécassine – e si caratterizza per chiarezza e semplicità di lettura e per una minore drammaticità espressiva. Molto diversamente da quanto accade nel fumetto popolare italiano – si pensi a personaggi come Diabolik e Dylan Dog –, o nel fumetto americano, dalle origini fino ai supereroi o nel fumetto *underground*, o nel fumetto sudamericano, dove i neri sono molto presenti e caratterizzanti dal punto di vista espressivo.

Il colore allora è il complemento perfetto per la linea chiara franco-belga, la quale, tranne in rari casi, non riesce a presentare efficacemente tutte le sfumature di senso richieste al disegno per il fumetto, e dunque ha quasi sempre bisogno del colore. Una pagina di Tintin in bianco e nero non sarebbe efficace come una pagina di *Alan Ford* in bianco e nero, e infatti, quando lo stesso Tintin fa la prima apparizione sulle pagine de *Le Petit Vingtième* alla fine degli anni '20, è in bianco e nero ma fa un uso molto più intenso delle campiture nere, successivamente quasi abolite con l'adozione del colore.

Tra realismo e grottesco

Un'ultima caratteristica peculiare del fumetto franco-belga è quella dell'uso quasi onnipresente del grottesco. Una definizione più o meno caricaturale è quasi sempre presente nel disegno dei personaggi. Il realismo del disegno dei personaggi cede quasi sempre il passo a un'interpretazione più o meno caricaturale, anche quando il fumetto è chiaramente realistico o di avventura. Il fumetto italiano invece, come quello americano, raggiunge livelli di realismo decisamente più spinti, in alcuni casi al limite del fotografico.

Tornando alla *bédé* invece, gli sfondi sono spesso molto realistici, proprio perché i dettagli servono a rendere credibile la storia. Il fumetto franco-belga allora tende a tollerare questa convivenza tra disegno non completamente realistico per i personaggi e disegno realistico per gli sfondi. Pensiamo ai lavori di un autore come Jacques Tardi, emblematico

in questo senso. Ovviamente sono molto rappresentati anche fumetti nei quali sia i personaggi che gli sfondi sono caricaturali.

Al termine di questa breve trattazione è bene anche ricordare che negli ultimi trent'anni molti autori non francofoni sono approdati in Francia e Belgio, portando con sé stilemi appartenenti ad altre tradizioni di narrativa sequenziale. Questi stilemi si sono gradualmente fusi con il modo più tipicamente franco-belga, nel rispetto delle strutture narrative di arrivo, in particolar modo della struttura della pagina e del racconto. E inoltre negli ultimi anni i linguaggi del fumetto, ma anche i diversi mercati, hanno cominciato a influenzarsi reciprocamente e può capitare di vedere un fumetto francofono con un segno derivato dal manga, si pensi, tra gli altri, a José Luis Munuera, a Philippe Buchet o a Ludo Lullabi. Ma può capitare anche di imbattersi in manga con una struttura che risente dell'influenza del fumetto franco-belga, per esempio *Nausicaä* di Hayao Miyazaki o *Tokyo Higoro* di Taiyō Matsumoto, oppure *L'uomo che cammina* di Jirō Taniguchi.

E, allargando lo sguardo, tutto il movimento del *graphic novel*, quello che più sopra abbiamo definito *stile internazionale*, tende a integrare modi di raccontare provenienti da tutte le scuole mondiali e a sintetizzare una maniera unica, comune a tutti gli autori e comprensibile a tutti i lettori.