BOOM!
DAL FUMETTO AMERICANO AL NEOPOP

BOOM!

DAL FUMETTO AMERICANO AL NEOPOP

a cura di
MAURIZIO SCUDIERO
GIUSEPPE STAGNITTA
GIANCARLO CARPI

sicilia musei

BOOM!
DAL FUMETTO AMERICANO AL NEOPOP
Dal 1° Ottobre 2019 al 1° Marzo 2020

PALAZZO VALLE, CATANIA

Mostra a cura di
Maurizio Scudiero
Giuseppe Stagnitta
Giancarlo Carpi

In collaborazione con
Marco Grasso (Etna Comics)

Prodotta da
Sicilia Musei
Italia Museo
Emergence

Testi di
Maurizio Scudiero
Francesco Verni e Piercarlo Verni
Giuseppe Stagnitta
Giancarlo Carpi
Julie Kogler

Direzione creativa
Paolo La Vigna

Impaginazione
Emes Studio

Ufficio stampa
Alfio Grasso
Comunicazione
Etna Comics

Allestimento
Giada Calcagno

Realizzazione allestimento espositivo
Archicart | architettura di cartone

Trasporto
Art Service Milano srl

Stampa
Effe Grafica Fratantonio

Ringraziamenti
Neo Pop Factory, Roma
Graziano Menolascina
Antonio Mannino
Umberto Gulisano
Paolo Sortino
Futurism and Co. Art Gallery Roma
Giuseppina Petrone
Giovanni, Martina e Leo Nahmias
Umberto Luciani
Caterina Crepax
Massimo Bosani
Francesco e Piercarlo Verni
Maria Leonarda Fabale
Artesse Gallery - Simona Baldi

Copyright per i testi agli autori
Copyright per le immagini a tutti gli aventi diritto

INDICE

I COMICS ATTRAVERSO IL XX SECOLO	7
1. Precursori	21
2. Comicità	51
3. Avventura	105
4. Fantascienza	157
5. Polizieschi	209
6. Italia: anni ‘30-’40	243
7.1 Super Eroi DC	260
7.2 Super Eroi Marvel	293
8. Italia: anni’50-Oggi	340
8.1 Il West all’italiana	342
8.2 I tanti volti del Tex	362
8.3 Noir e Horror	386
8.4 Alternativi e Svalvolati	416
8.5 Panorama Autori	437
8.6 Comicità italiana	461
9. Erotica	471
MONDO MANGA	491
COMICS & ARTE	515
Pop	527
Neopop	541

VOLETE UN FIO-
RE PER L'OC-
CHIELLO, MISTER
CANYON?

OLTRE CENTO ANNI DI COMICS...
ED ANCHE DI CINEMA

Maurizio Scudiero

Premessa.

Questa mostra, per quanto riguarda la parte storica, è principalmente focalizzata sulla storia e l'evoluzione del fumetto USA e sulle relative ed indipendenti connessioni con quella del fumetto italiano. Tuttavia, un salutare sguardo verso oltralpe è necessario per apprezzare e in parte documentare anche una selezione del fumetto franco-belga, che dunque è il terzo soggetto, preso in considerazione per la sua importanza, sebbene non abbia una propria sezione, ma sia spalmato all'interno delle varie sezioni.
Infatti la mostra storica è ordinata per sezioni che seguono una linea cronologica ma sono però sezioni tematiche per apprezzare maggiormente le vocazioni dei singoli comics.
Va anche sottolineato come la mostra non è, e non vuole essere, come la raccolta delle figurine, nel senso che non si può, né si vuole, documentare tutti, ma proprio tutti, i comics realizzati: non basterebbe un solo museo, così come un solo catalogo.
Quindi la mostra storica è il risultato di una scelta critica del curatore volta a documentare, anche con una certa attitudine didattica, una campionatura del meglio della produzione di cento e più anni di comics. Certo, potranno mancare dei personaggi, ma l'insieme della storia non ne risentirà.

Il fumetto nasce negli Stati Uniti nel 1895 in quanto inserto umoristico ai maggiori quotidiani, specie nelle aree fortemente urbanizzate, come New York e Chicago, che vedevano un grande pendolarismo dai sobborghi verso il centro. Giorno dopo giorno durante il loro viaggio verso la città questi lavoratori avevano così il loro momento di *entertainment*, di svago, leggendo le strisce autoconclusive di vari personaggi che erano un po' il corrispettivo di quelli delle prime comiche cinematografiche.
Per questo vennero definiti comics, cioè appunto comici.
Dunque i comics erano letti da adulti, durante i loro viaggi verso, e, dal luogo di lavoro e la formula era quella a puntate: a strisce giornaliere, in bianco nero, dal lunedì al sabato e da grandi tavole a colori la domenica. Poi, verso la fine degli anni '30 giunse il formato comic book, cioè l'albo, con storie pensate e disegnate esclusivamente per quello: il primo esempio fu Superman.
In Italia i comics arrivano nei primi anni del secolo scorso, dal 1908, sulle pagine del neo-nato "Corriere dei Piccoli". Ma il direttore artistico, Antonio Rubino, non colse la specificità dei balloons, le nuvolette di fumo che contengono i testi (e di qui il nome di fumetto), e li fece cancellare sostituendoli con delle rime alla base dei quadretti disegnati. Insomma, da quel momento in poi il fumetto, in Italia, fu considerato passatempo per bambini.
Ma questa situazione cambiò drasticamente agli inizi degli anni '30, quando giunsero dall'America gli emissari dei sindacati dei giornali che vendevano i diritti dei loro fumetti, con un nuovo ventaglio di proposte. Tra queste, il Mickey Mouse, della Disney Company, ribattezzato in Italia Topolino, fu proposto in prima battuta a Mondadori, a Milano, il quale però rifiutò i nuovi fumetti avventurosi, polizieschi e di fantascienza, che dunque andarono a Firenze, all'Editore Nerbini che invece, s'inventò un nuovo giornale a fumetti dove i balloons stavano al loro posto, e dove si leggeva di astronavi e uomini-lucertola (Flash Gordon), di maghi (Mandrake), di avventure nel cuore dell'Africa nera ed in Indonesia (Cino e Franco, Jim della Giungla) e di detective duri e puri (Agente segreto X-9), e tanti altri. Quel giornale a fumetti si chiamava "L'Avventuroso" e il successo fu clamoroso, con oltre 400 mila copie vendute a settimana. Questo fatto spinse la soglia di età dei fumetti dai bambini ai ragazzi.
Ma ora vediamo come e perché il fumetto è nato proprio oltre-oceano.

1. Appunti sull'evoluzione dei comics negli Stati Uniti

Le varie storie del fumetto che negli ultimi decenni hanno costellato il panorama editoriale concordano quasi tutte nell'individuazione del più attendibile antenato dei comics nella figura dell'illustratore svizzero Rodolphe Töpffer che tra il 1825 ed il 1840 mise a punto un nuovo layout illustrativo nel quale le usuali vignette satiriche autoconclusive furono sostituite da una sequenza, ovvero l'antenata delle odierne strips (le strisce giornaliere). Ma se in Europa tale innovazione passò quasi inosservata, la pubblicazione negli Stati Uniti dell'edizione in lingua inglese sul n° 9 del periodico umoristico "Brother Jonathan" (nel 1842), titolata *The Adventures of Mr. Obadiah Olduck*, diede invece l'avvio a quella rielaborazione grafica e testuale che di lì a poche decadi portò alla nascita vera e propria del fumetto in quanto tale. Già nel 1849, infatti, il "New York Herald" introdusse l'uso di corredare l'edizione domenicale con un supplemento illustrato, un'idea che via via fu seguita da gran parte della stampa quotidiana americana in quanto questi supplementi, grazie alla presenza d'illustrazioni umoristiche corredate da un testo breve, contribuivano ad avvicinare alla lettura vasti strati di popolazione appena alfabetizzata. Tuttavia il peso del testo, rispetto alle immagini, era ancora alto, e fu così che verso il 1893 Meril Goddard, che lavorava al "World", il giornale edito da Joseph Pulitzer, avendo notato il grande successo dei giornali umoristici sul tipo di "Puck", appunto ricchi soprattutto d'illustrazioni e con il testo limitato allo stretto necessario, fece sua quella formula e ridisegnò l'inserto domenicale, non solo aumentando considerevolmente le illustrazioni, ma introducendovi (e qui sta la novità) sequenze di vignette appunto sul tipo di quelle di Töpffer, però spesso stampate a colori. L'esperimento incontrò un

grande successo e di lì a poco fu imitato da molti quotidiani, e questo suggerì l'idea di dare vita a vere e proprie sequel cioè storie a puntate, con personaggi ricorrenti, per indurre nel pubblico dei lettori un legame con il giornale. Tra i primi quotidiani a praticare questa via vi fu "The Inter Ocean" di Chicago, che già dal 1894 aveva la sua serie: *The Tingling Kids* di Charles Saalburg. A New York, invece, il quotidiano "World", che apriva il suo supplemento con una grande tavola d'attualità a colori, riuscì a sottrarre alla rivista "Truth" le storie ambientate in un vicolo dei sobborghi newyorkesi. La serie si chiamava *Hogan's Alley* e dopo alcuni mesi di rodaggio, il 5 maggio del 1895 iniziò ad essere pubblicata per la prima volta a colori, in quarta di copertina. Ne era autore Richard Felton Outcault ed uno dei principali personaggi della serie era un bimbetto che se ne andava in giro con un camicione azzurro, tutto sporco. Via via, verso la fine dell'anno, il personaggio fu meglio delineato, divenendo il principale protagonista, e il camicione cambiò colore diventando giallo: nacque così *Yellow Kid*. Di lì a poco l'aggiunta dei balloons segnò la nascita di un nuovo genere di comunicazione di massa: il fumetto.
Dunque, partendo dal medesimo presupposto (le sequenze di Töpffer), probabilmente anche l'Europa sarebbe potuta giungere, per altre vie, alla realizzazione dei fumetti, così come oggi li conosciamo, se solo si fossero create le medesime premesse editoriali determinatesi negli Stati Uniti. Invece, al contrario, senza il fondamentale riferimento oltreoceano anche gli esiti europei non sarebbero stati gli stessi. É, infatti, ormai universalmente riconosciuto che l'irrompere, all'inizio degli anni Trenta, nelle pubblicazioni giovanili europee, e nel nostro caso italiane, dei fumetti d'importazione americana, ed in particolare di genere fantascientifico ed avventuroso, ha significato quel salto di qualità che in pochissimo tempo ha liberato il fumetto europeo da un vizio di fondo (e d'origine), e cioè il ritenerlo un media riservato all'ambito giovanile. Negli Stati Uniti, invece, i fumetti erano nati, ed intesi sin dall'inizio, per intrattenimento di un pubblico adulto, appunto quello che leggeva i quotidiani sulle cui pagine storie più o meno lunghe uscivano a puntate scandite in strisce giornaliere o tavole domenicali. Come detto, sin dai primi anni del '900 furono definiti semplicemente comics (comici) proprio perché l'impostazione prima era appunto umoristica, alla ricerca della risata. In Francia, invece, se ne coniò in seguito il termine di *bande dessinée* (striscia disegnata), in riferimento appunto alle strips che apparivano nell'edizione quotidiana. Il termine 'fumetti', con il quale furono infine battezzati in Italia, derivava a sua volta da quei *balloons* a forma di segnali di fumo degli indiani, che servivano a racchiudere dialoghi e pensieri dei personaggi. L'inserimento dei *balloons* negli Stati Uniti già sul finire del XIX secolo, fu per l'appunto l'elemento chiave che tramutò le usuali illustrazioni, con relativo commento al piede, in dinamici quadretti dialoganti. Infatti, se nel primo caso la didascalia era ridondante e spesso in rima, il fumetto, per contro, aveva introdotto l'alternanza di dialoghi (come nei romanzi) ma soprattutto, rivolgendosi appunto ad un vasto pubblico mediamente, se non scarsamente, letterato, e alla metrica aveva sostituito il parlato quotidiano e della strada, a volte volutamente sgrammaticato, ottenendo così l'attenzione di un'audience ben più vasta. In questo rinnovamento, soprattutto lessicale, risiedeva dunque la novità essenziale, proprio per il suo immediato avvicinamento alle masse. Secondariamente, l'inserimento dei dialoghi all'interno dell'illustrazione stessa diede anche un notevole input alla progressiva dinamizzazione del layout di pagina, insomma all'impaginazione delle vignette, che non più spaziate ed ordinate in griglia, per consentire l'inserimento delle didascalie, poterono evolversi nella direzione di una sempre maggiore libertà grafica.
A questo punto quell'evoluzione semantica che tramutò le singole illustrazioni satiriche in sequenza d'immagini, ad opera di Töpffer, nelle strip a fumetti come le conosciamo oggi, poteva dirsi conclusa. Da questo momento in poi lo sviluppo e la diffusione dei fumetti negli Stati Uniti furono rapidissimi e già nei primi anni del XX secolo, furono introdotti decine e decine di *characters*, di personaggi. Questo fatto fu in gran parte dovuto proprio al meccanismo distributivo statunitense, che mancava assolutamente in Europa. Negli Stati Uniti, infatti, i fumetti iniziarono ad essere sempre più richiesti dai lettori dei quotidiani, che via via aumentarono le pagine dei supplementi domenicali a loro dedicati e ne avviarono anche la pubblicazione a cadenza giornaliera, le strip, appunto. Ben presto queste prime storie, una volta conclusasi la pubblicazione a puntate sui quotidiani, furono raccolte in album cartonati in modo tale che i lettori potessero leggere (o ri-leggere) la storia in soluzione unica. Tra il 1902 ed il 1905 già parecchi di questi albi, dedicati ai personaggi più famosi di allora come *Buster Brown*, *Happy Hooligan*, *The Katzenjammer Kids* o *Little Sammy Sneeze*, apparvero sul mercato dando l'avvio ad un settore di diffusione parallela a quella dei quotidiani, e cioè ai cosiddetti 'comic-books' (letteralmente 'libri comici'), insomma agli albi, che verso il 1915 potevano contare già centinaia di titoli pubblicati.

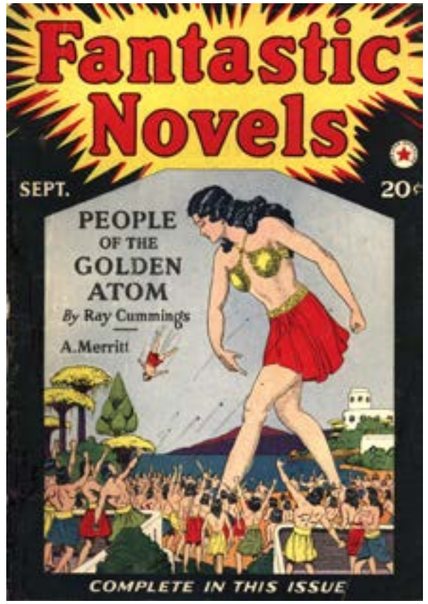
Il motivo per cui in Europa si dovette attendere l'inizio degli anni Trenta per vedere i primi veri fumetti fu dovuto innanzitutto alla 'scelta di campo', cioè (come accennato più sopra) all'aver confinato i comics nei settimanali per bambini, precludendone le grandi possibilità di diffusione dei quotidiani, e poi, non secondariamente, ad un altro vizio d'origine e cioè ad un imperdonabile atteggiamento di cosiddetto purismo grafico. In altre parole l'aver ritenuto i *balloons* un elemento penalizzante al disegno stesso (anziché complementare) così come l'aver ritenuto troppo popolareschi i dialoghi, che furono invece adattati a didascalia in rima. Furono così eliminati proprio quei fattori che avevano sganciato i fumetti dall'ambito dell'illustrazione popolare e umoristica ottocentesca, appunto svecchiandola, e che ne avevano proprio per questo favorito la grande diffusione oltreoceano. Il risultato fu che personaggi di grande spessore, con dialoghi ricchi di *understatement*, di sottintesi, di allusioni critiche, e di ironie verso una società con grandi disuguaglianze sociali, furono ricondotti ad una sorta di lettura per quadretti disegnati, a filastrocche per bambini, mortificandone, se non travisandone completamente, la forte connotazione di critica sociale. Tra i tanti, i dialoghi spassosi e spesso dissacranti, se non caustici, di *Happy Hooligan* di Frederick Opper, divennero i bolsi strambotti in rima di un *Fortunello* (come fu ribattezzato) ridotto a sorta di uno scemo, e rivolti ai bravi bambini di una nascente borghesia che all'inizio del '900 potevano permettersi di leggere il "Corrierino dei Piccoli".

Ma non si creda che questo fosse un fenomeno solo italiano. Sia in Francia che in Gran Bretagna, la quale aveva il vantaggio della lingua dalla sua, avvenne esattamente lo stesso, per lo meno in gran parte dei casi. Il "Puck", ad esempio, che avviò le pubblicazioni nel 1904, ancora nel 1936 vedeva un'impostazione tipo "Corrierino dei Piccoli", cioè a tutte didascalie, tranne per la prima pagina dove *Day-dreaming Don* (un ragazzo che sognava ad occhi aperti), era l'unico comic stampato a colori e con il doppio apparato di *balloons* e didascalie. Anche per molti altri comics, formato giornale, pubblicati tra gli anni Dieci e Venti, la situazione era analoga. "The Funny Wonder" (con le avventure di *Charlie Chaplin*), viveva di sole didascalie, mentre nei vari "Lot-o'-Fun", "Illustrated Chips", "Picture Fun", "Comic Life" e "The Rainbow", vi era una coesistenza di *balloons*, didascalie e lunghi testi.

In Francia, invece, anche dopo lo sbarco dei fumetti avventurosi, che, di fatto, avevano reso obsoleto l'uso della didascalia, avvenne una particolare transizione. Ad esempio, il supplemento a "L'Illustration" del 7 luglio 1934 proponeva una serie di fumetti, in gran parte d'importazione americana, nei quali i *balloons* furono sostituiti da blocchi di testo composti tipograficamente. Sebbene l'agilità dei dialoghi fosse stata mantenuta, l'effetto grafico e visivo fu spiazzante, un po' come se la didascalia fosse stata semplicemente spostata da sotto a dentro il quadretto.
Ma tutti questi esempi, diciamo della ritrosia europea ad abbracciare il mondo dei comics americani, soprattutto nella sua ampiezza propositiva, dunque

non confinandola solo all'ambito giovanile, in un certo senso trovarono la loro forza proprio nel materiale che proveniva dagli Stati Uniti e che appunto era sostanzialmente comico: e secondo le grandi menti europee, inglesi in testa, era appunto disdicevole far ridere gli adulti.
Insomma… questo meccanismo, che potremmo definire in una qual forma di censura, proseguì in Europa sino ai primi anni Trenta.

Nel frattempo, negli Stati Uniti, con il nuovo secolo XX, oltre al proliferare dei comics si avviò anche la pubblicazione di una gran mole di dispense con le più varie avventure di genere poliziesco, le cosiddette *pulp magazines*, proprio perché erano stampate su materiali poveri, carta scadente, e niente illustrazioni tranne la copertina, in genere molto colorata e truculenta (per attirare il pubblico): *Nick Carter* il gran poliziotto americano, *Giuseppe Petrosino*, lo Sherlock Holmes d'Italia (ovviamente trapiantato a New York), *Nat Pinkerton*, il re dei poliziotti, *William King*, il re degli avventurieri, *Raffles*, il ladro gentiluomo, *Lord Lister*, il ladro misterioso, e così via.
Ma le *pulp magazines* non si occupavano solo di gialli e di suspence.
Nel 1912 fu pubblicata la prima fatica letteraria di un autore che divenne molto più famoso nell'ambito del genere avventuroso (Edgar Rice Burroughs) e fu uno dei libri più venduti di tutti i tempi: *Tarzan of the Apes* (*Tarzan delle scimmie*), la cui prima edizione è qui esposta. Nello stesso anno sulla rivista "All-Story Magazine" iniziarono a comparire le puntate del primo romanzo di Burroughs: *Under the moons of Mars* (*Sotto le lune di Marte*), caratterizzato da varie vicende sempre mozzafiato che certo sono il prologo ideale ai fumetti di avventura e fantascienza che giungeranno sulla scena dei comics solo all'inizio degli anni Trenta. Il racconto di Burroughs ebbe un successo strepitoso e diede l'avvio ad un sequel (divenuto oggi una regola, in ambito cinematografico) con l'uscita già l'anno successivo di *The Gods of Mars* (*Gli dei di Marte*). In seguito, nonostante il successo travolgente di Tarzan, Burroughs continuò a scrivere opere sul genere fanta-avventuroso, pubblicando *At the earth's core* (*Al centro della Terra*, 1914), e quindi *The moon maid* (*La ragazza della Luna*, 1926), *The moon men* (*Gli uomini della Luna*, 1929) e infine *Tarzan at the earth's core* (*Tarzan al centro della Terra*, 1930) nel quale cercò di attirare, ma senza esito, un po' del successo di Tarzan nel filone fantavventuroso. Accanto a questi romanzi pubblicò anche una serie di racconti dal titolo *The land that Time forgot* (*La terra dimenticata dal tempo*) che riferiva chiaramente al *The lost World* (*Il mondo perduto*) di Conan Doyle (1912) e che a sua volta proprio grazie alla grande popolarità che Burroughs godeva in America influenzò moltissimi autori sia di fantascienza che, in seguito, di fumetti, non ultimo William Ritt sceneggiatore di Brick Bradford del quale, una delle prime avventure non a caso sarà titolata *The Land of the Lost* (*La Terra perduta*, 1934) mentre in seguito si sarebbe avventurato, guarda caso, proprio *Al centro della Terra* (1935).
Un'altra data da ricordare è il 1919 quando nel numero di marzo della rivista "All-Story Weekly" comparve *The girl in the golden Atom* (*La ragazza nell'atomo d'oro*) di Ray Cummings un autore che ebbe una grande popolarità all'epoca, secondo solo a Burroughs. Il romanzo ruotava attorno ad un'idea intrigante che allora divenne famosa nell'ambiente fantascientifico, e cioè che l'atomo riproducesse, in piccolo, le situazioni del nostro universo, con galassie, sistemi solari e pianeti abitati da umanità microscopiche. A quest'idea si aggiunga un pizzico di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, ovvero della magica pozione che fa rimpicciolire e quindi ingrandire, ed il gioco è fatto. Di lì a poco parte la spedizione verso un sistema planetario contenuto negli atomi all'interno di un... anello d'oro. Il racconto di Cummings ebbe un'accoglienza entusiasta che produsse ben due sequel, e cioè *People of the golden Atom* (*Il popolo dell'atomo d'oro*, 1920) e *Princess of the Atom* (*La Principessa dell'atomo*, 1921) e certamente fu alla base della sceneggiatura del *Viaggio nel mondo degli atomi* che Brick Bradford compirà, ma nel mondo dei fumetti, circa diciassette anni dopo (nel 1937), in una moneta di rame anziché in un anello d'oro (una striscia è qui in mostra).
Nel settembre del 1926 sulla rivista "Weird Tales" (Racconti del Mistero) debuttò un grandissimo della fantascienza: Edmond Hamilton. Si trattava di un racconto a puntate titolato *Across space* (*Attraverso lo spazio*) che prendeva l'avvio con la scena di uno strillone che annunciava il titolone di un giornale ("La fine del mondo"), nel quale si comunicava che il pianeta Marte aveva lasciato la sua orbita per dirigersi inesorabilmente su di una rotta di collisione con la Terra. In realtà, poi, la collisione non vi sarà, ma comunque in quest'inizio vediamo già delineata la sceneggiatura della prima tavola di Flash Gordon, che però vedrà la luce solo nel 1934. Credo che questo sia il vero, primo, antecedente a Gordon, mentre, ad esempio, Jaques Sadoul, autore della più autorevole storia della fantascienza, cita piuttosto un romanzo del 1932, *When worlds collide* (*Quando i mondi si scontrano*) scritto da Edward Balmer e Philip Wylie, e apparso a puntate sulla rivista "Blue Book", nel quale si narra della fuga di vari scienziati su navi spaziali dalla terra che sta per scontrarsi con un pianeta vagante, e dell'atterraggio su di un satellite di questo pianeta che nel frattempo entra in collisione con il nostro. L'anno seguente esce l'immancabile sequel, *After the worlds collide* (*Dopo lo scontro dei mondi*), che racconta la vita dei terrestri superstiti sul nuovo pianeta e della lotta che li oppone ai nativi, di razza gialla, proprio come nelle avventure di Flash Gordon. Quale che sia la verità, è comunque palese come anche il grande Alex Raymond, creatore del Gordon, fosse un attento lettore delle riviste di fantascienza.
Tornando alla nostra sequenza temporale, è il 1928 l'anno cruciale nei rapporti (e nei precedenti) tra *pulp magazines* e fumetti d'avventura e fantascienza. Esce infatti su "Amazing Stories" il romanzo *Armageddon 2419 A.D.*, un racconto di qualità superiore rispetto alla media dell'epoca: autore un certo Philip Francis Nowlan. In esso si narra la vicenda di Anthony Rogers che nel 1927, dopo aver respirato del gas radioattivo, cade in un sonno letargico dal quale si risveglierà quasi 500 anni dopo scoprendo un'America sottomessa alla razza gialla, ma che, grazie al suo aiuto, riuscirà ad affrancarsi da quella dominazione. Il successo fu straordinario, e richiese un immediato sequel, *The airlords of Han* (*I Signori dell'aria di Han*), uscito già l'anno seguente (1929) dove si possono trovare vari esempi di anticipazione scientifica, soprattutto in ambito militare, come i missili a testate nucleari e intelligenti. Sempre in quel 1929 la John Dille Company chiese a Nowlan di trasporre i due racconti in una sceneggiatura per un fumetto, per disegnare il quale fu incaricato Richard 'Dick' Calkins. Il nome del protagonista fu cambiato da Anthony a Buck, ed ecco allora che con *Buck Rogers* il fumetto di fantascienza era ufficialmente nato. Tuttavia se la comparsa di questo nuovo personaggio fu un grande successo, bisogna anche precisare che fu di breve durata, forse anche per via del tratto troppo anni Venti di Calkins che lo avvicinava a situazioni umoristiche alla *Blondie* e *Dagoberto* piuttosto che al clima degli abissi spaziali. Di lì a poco prima *Brick Bradford* (1933) e quindi *Flash Gordon* (1934) lo soppianteranno nel gusto dei lettori, il primo per la maggior complessità e fascinazione delle sue storie (specie in quelle dei supplementi domenicali); il secondo per l'equilibrato *mixing* di avventura, fantasy e fantascienza e,



diciamolo pure, per l'abbacinante bellezza dei disegni di Alex Raymond.
Insomma fu proprio una costellazione di nuove suggestioni provenienti dall'ambito delle *pulp magazines* che aprì la strada al superamento del genere comico nell'ambito del fumetto sindacato, verso l'avventura e la fantascienza.

Così, per riassumere, tra il 1928 ed il 1935 nacquero gran parte di quegli eroi a lungo amati sia negli Stati Uniti che in Europa. I primi a comparire sui quotidiani furono già nel 1928 *Tim Tyler's Luck* (in Italia ribattezzati Cino e Franco), cui seguirono *Tarzan* e *Buck Rogers*, nel 1929, *Dick Tracy*, nel 1931, *Brick Bradford*, nel 1933, e quindi dal 1934 in poi gran parte degli eroi più seguiti, come *Flash Gordon*, *Jungle Jim*, *Secret Agent X-9*, *Mandrake*, *The Phantom* (L'Uomo Mascherato), *Terry e i Pirati*, *Li'l Abner*, *Prince Valiant*, e così via.
Non si deve però credere che questa ondata di avventura, detective stories e fantascienza abbia spazzato via il genere comico. Anzi. Con la fine degli anni Venti, anche il genere comico fu investito da un vento di rinnovamento, sia con l'introduzione di nuovi personaggi (*Mickey Mouse* ed in seguito tutta la pattuglia Disney), sia per l'importante sinergia con il cinema, che dal 1927 era divenuto sonoro. Walt Disney, che colse sin da subito l'importanza di questo sodalizio, riuscì a creare due universi dialoganti, entro i quali i personaggi si muovevano liberamente senza che uno dei due media soffocasse l'altro. Così, le *Silly Simphonies*, *Mickey Mouse* e *Donald Duck*, goderono della stessa notorietà sia nella versione a cartoon, cioè sullo schermo, sia nella versione a stampa, su giornali e in seguito nei comic-books. La stessa cosa non accadde ad esempio a grandi fenomeni editoriali, come *Flash Gordon, Mandrake* o *The Phantom*, le cui trasposizioni cinematografiche o in serial televisivi furono fenomeni transitori, a volte caricaturali, proprio per l'ingenuità di voler vestire di carne ed ossa, quelli che erano solo dei disegni, che ognuno viveva nella propria fantasia in modo diverso.

Con l'apparire dei nuovi personaggi avventurosi si avviò anche il rinnovamento del comic-book, sino ad allora inteso come ristampa delle storie comiche apparse a puntate sui quotidiani. Infatti, sino alla fine degli anni Venti il formato di questi albi era prevalentemente ad album orizzontale (prima) o quadrato (poi), entro il quale le strisce erano rimontate tipograficamente, oppure, ma più raramente, oblungo, dove, soprattutto per motivi di risparmio, si ristampavano le strisce nel formato originale. Tutti erano provvisti di una copertina a colori stampata su cartone grosso e rigido. Ma nel 1929 la Dell Publishing Company, avviò le pubblicazioni di un nuovo comic book: "The Funnies", in formato tabloid, con materiale originale, dunque non ristampato. Certo il 1929 non era il momento più propizio per il mercato, data la grave recessione economica, ma già con i primi anni Trenta la situazione cambiò, soprattutto grazie all'entrata nel settore dei comics di grandi compagnie che pensarono di finanziare riviste a fumetti in quanto *give-away*, cioè per omaggi ai loro clienti. Tra le prime si distinsero le compagnie petrolifere, che, in un panorama sociale che si stava riprendendo dopo la crisi del 1929 e vedeva una lenta ripresa anche con l'auspicata motorizzazione di massa degli americani ad opera di Henry Ford, pensarono ai comics come ad un media promozionale che poteva raggiungere larghi strati di popolazione e dunque promuovere il consumo delle loro benzine.
Fu la Gulf Oil Company per prima ad entrare nel settore dando vita a "Gulf Comics Weekly", un albo tipo "The Funnies", che uscì nell'aprile del 1933 e che, per la prima volta nella storia del fumetto, fu pubblicizzato in tutto il paese con una serie di spot radiofonici. Con il numero 5 la testata cambiò in "Gulf Funny Weekly" e, data anche la distribuzione gratuita ai clienti Gulf, la tiratura raggiunse i 3 milioni di copie a settimana! L'esempio fu presto seguito dalla Standard Oil che diede vita, per l'appunto, a "Standard Oil Comics", del quale si conoscono solo 14 numeri usciti nel 1933, sempre in formato tabloid e nei quali furono pubblicati personaggi di tutto rispetto, come *Happy Hooligan* e *Maud the Mule*, di Opper, a differenza di "Gulf Funny Weekly" che invece aveva ingaggiato uno staff di autori giovani ma sconosciuti. Altro colosso che entrò nel settore fumetto, per chiudere questa parentesi sui *give-away*, fu infine, e ancora una volta, un'altra compagnia petrolifera, la Shell Company, che nel marzo 1934 diede vita a "Shell Globe" centrato soprattutto su *Mutt & Jeff*, di Bud Fisher e su *Toonerville Folks*, di Fontaine Fox. Per lanciare il nuovo comic-book furono realizzate qualcosa come 52.000 sagome in cartone dei personaggi, alte 2 metri, da piazzare nei 12.000 punti vendita Shell. A queste si aggiunsero un esercito di 250.000 miniature (tipo soldatini) degli stessi personaggi e più di 285.000 adesivi. Non bastasse, furono realizzati anche centinaia di manifesti di grande formato sempre con gli stessi personaggi e, infine, fu lanciata una massiccia campagna di promozioni radiofoniche. Anche in questo caso, ovviamente, la tiratura settimanale oscillò tra i due ed i tre milioni di copie a settimana.
Si tratta di numeri impressionanti per l'impegno economico profuso, numeri che però spiegano anche il perché della grande diffusione dei comics negli Stati Uniti, in quanto il principale risultato di tali campagne promozionali fu propriamente l'avvicinamento al mondo dei fumetti delle fasce giovanili che non erano certo abituali lettori dei comics sindacati, cioè pubblicati sui quotidiani, che erano invece rivolti principalmente agli adulti. E si pensi che gli eroi oggi più amati non erano ancora entrati tutti in scena, o perlomeno stavano muovendo i primi passi. Ma già s'intravedeva che la grande potenzialità comunicativa dei comics poteva raggiungere immediatamente, con un linguaggio semplice ma efficace, larghi strati della popolazione.
Dunque, perché non usarli anche per scopi più nobili, che non fosse la vendita di carburanti?

É il caso del rude *Dick Tracy*. Il personaggio, questo duro poliziotto americano, nacque infatti in seguito alla notevole campagna giornalistica condotta dal "Chicago Tribune" nel corso del 1931 volta a contrastare lo strapotere della malavita locale. E così, con un anno di anticipo sullo *Scarface* di Howard Hawks, il 4 e l'11 ottobre del 1931 apparvero quasi in contemporanea sia la serie delle strisce giornaliere, in bianconero, che quella delle grandi tavole domenicali, a colori. La sconfitta del crimine, senza appello, ma anzi anche la vendetta nei confronti delle gang, era il tema di fondo delle storie ideate e disegnate da Chester Gould: una vendetta che il lettore, quasi irretito dai meccanismi d'identificazione buono-cattivo suggeriti dalle trame e dagli efficaci disegni, finiva per scambiare per 'giusta' giustizia. *Dick Tracy* nasceva anche in un clima cinematografico propizio, cioè in un momento in cui le storie di gangster divenivano sempre più i soggetti preferiti dai nuovi registi. *Little Cesar* (Piccolo Cesare) di Merwin LeRoy con Edward G. Robinson uscì infatti nel 1930, mentre ai primi del 1931 si colloca l'uscita di *Public Enemy* (Pericolo pubblico) impersonato da James Cagney. Ed è probabilmente al suo volto squadrato, al suo sguardo truce ed al suo tozzo fisico che guardò Gould per delineare il suo personaggio, peraltro operando subito l'inversione dei ruoli: se Cagney era il re dei gangster, *Dick Tracy* si candidò ad essere il re dei poliziotti. *Dick Tracy* risentiva inoltre anche degli echi della riscossa degli autori

americani nel settore dei cosiddetti romanzi gialli, riprendendone anche temi e schemi narrativi. Infatti per tutti gli anni Venti il settore era stato dominato dalla preponderante fama degli scrittori inglesi, Edgar Wallace in testa. Nel 1926 il critico d'arte W. Huntington Wright con lo pseudonimo di S.S. Van Dine aveva creato un detective alla Sherlock Holmes, ma trapiantato in America: Philo Vance. Nel 1928 i cugini Dannay e Lee avevano ideato Ellery Queen (che poi figurò anche come autore dei romanzi). Ma si trattava pur sempre di evidenti emulazioni che ancora risentivano della pesante eredità inglese. Nel 1929, però, uscirono i due primi racconti di Samuel Dashiell Hammett: *Red Harvest* (in Italia 'Piombo e sangue') e *The Dain Curse* ('Il bacio della violenza'). Era un nuovo scenario quello proposto dall'autore, che portava in primo piano la guerra delle gang, i regni di potenti criminali d'oltreoceano e l'impotenza della polizia spesso corrotta. Il nuovo filone fu denominato *hard boiled novels* (romanzi bollenti), per certi versi fin troppo crudo, ma per altri invece una salutare boccata di ossigeno dopo anni di retorica buonista. Questi nuovi detective ideati da Dashiell Hammett non avevano nulla a che spartire con un Philo Vance, che collezionava acquerelli di Cézanne, o con Ellery Queen, servito da un esotico domestico giapponese. Essi invece rischiavano la pelle tutti i giorni per racimolare quanto bastava per tirare avanti. Si trattava di personaggi che all'inizio videro la luce (ancora una volta) sulle *pulp magazines*, come "Black Mask", le quali, nonostante la vasta tiratura non riuscivano a raggiungere grandi fasce della popolazione. É a questo punto che il fumetto si dimostrò un potente mezzo di comunicazione di massa, proprio perché essendo diretto a masse non adeguatamente letterate fu in grado di captarne immediatamente i nuovi umori ai quali il nuovo gusto forte dei racconti alla Hammett dava una risposta perfetta. Il passaggio a vignette di queste storie produsse perciò una vera e propria diffusione a più livelli ed a tutti gli strati della popolazione di lettori dei quotidiani statunitensi.

Se *Dick Tracy* aveva aperto la strada, con *l'Agente Segreto X-9*, uscito agli inizi del 1934, si verificò un adeguamento al nuovo trend del poliziesco che ormai era, anche in campo cinematografico, il genere dominante. Per questo nuovo personaggio, nato nelle intenzioni della King Features per contrastare il successo di Tracy, fu messo sotto contratto proprio Dashiell Hammett, per le sceneggiature, che fu affiancato dal nuovo astro nascente del fumetto: quell'Alexander Raymond che già da qualche anno era il 'ghost' (l'aiuto: in realtà il 'disegnatore ombra', cioè spesso il vero esecutore dei disegni) di Lyman Young nelle tavole di *Tim Tyler's Luck* (in Italia ribattezzato 'Cino e Franco'). Il risultato di questo connubio tra le storie, a volte crude, escogitate da Hammett ed il tratto sinuoso ed elegante di Raymond fu un felice compromesso tra realismo e sentimento, una sorta di feuilletton rosa-noir, che incontrò un grandissimo successo Infine, un altro personaggio, molto crudo per via delle sue trame molto violente, ma sulle orme del miglior *Dick Tracy*, fu *Red Barry* che in Italia divenne Bob Star, e che nacque quasi per reazione alla sconfitta subita da un altro Gould, Will, che arrivò secondo al concorso indetto dalla King Features per il disegnatore della serie di X-9,

indetto nel 1933, e appunto vinto da Raymond. La giuria restò infatti colpita dallo stile incisivo di Gould e pensò di affidargli comunque un lavoro, che fu poi la serie del cosiddetto 'poliziotto dai capelli rossi' che iniziò ad apparire in strisce giornaliere sui giornali americani il 19 marzo 1934. Il successo fu grande e perciò il 3 marzo 1935 fu dato il via anche alla versione domenicale con tavole a colori che però fu sospesa alla fine del 1936. Tuttavia quando, quattro anni più tardi, nel 1940, fu richiesto all'autore di limitare la violenza che caratterizzava le sue storie, per tutta risposta Gould chiuse la serie e se ne andò. *Red Barry* era un poliziotti sullo stile del primo Hammett di fine anni Venti, che si muoveva lontano dai lussuosi palazzi di Manhattan, spesso calato dal suo autore in azioni di una crudeltà non riscontrabili neanche nel più duro *Dick Tracy*, nel quale il tratto a volte umoristico mitigava il peso degli eventi raffigurati.

Ma tornando al panorama editoriale, bisogna ancora capire come si giunse al comic-book vero e proprio, cioè all'albo sul formato super-eroi oggi universalmente usato da tutte le case editrici di qua e di là dall'oceano. Harry Wildenberg, che era stato l'artefice dell'idea dei *give-away* in formato tabloid (sua la proposta alla Gulf Oil), un giorno stava ripiegando un giornale dopo averlo letto e, appunto, dopo averlo ripiegato prima a metà e quindi in quattro, rimase folgorato alla vista di questo formato che ritenne convenientemente comodo anche da riporre o da portare in giro. Pensò che, dato il formato più piccolo di quello dei tabloid-comics, le pagine sarebbero dovute essere di più: 32 o 64, sino ad assumere l'aspetto quasi di un libro, un libro a fumetti: appunto un comic-book ! Chiese ed ottenne i diritti di pubblicazione di alcuni importanti personaggi che si stavano pubblicando sui quotidiani cui aggiunse alcune nuove creazioni di giovani autori e infine confezionò il suo primo comic-book di 32 pagine chiamandolo "Funnies on Parade". La Proctor & Gamble ne ordinò un milione di copie che furono distribuite ed esaurite in poche settimane nella primavera del 1933. Ad un certo punto il successo di questi primi comic-book fece sorgere anche il pensiero che qualcuno avrebbe potuto persino pagare per averli. Così Wildenberg diede vita a "Famous Funnies" il cui primo numero di 32 pagine, venduto a 10 centesimi di dollaro, vide una tiratura di 500.000 copie e fu presto esaurito tra le proteste di chi era rimasto senza. Insomma dopo anni di supplementi gratuiti ai quotidiani, o di albi regalati dalle grandi compagnie commerciali, si era creato un vero mercato per i comics. Il successo fu così evidente che in poco tempo apparvero decine di nuovi albi tra i quali ricordo "New Comics", "Popular Comics", "Tip Top Comics", "Funny Pages", "Wow" e "Ace Comics". Ciò indusse il King Features Syndicate ad entrare nel settore ponendo sul piatto tutto il peso dei suoi personaggi: nell'aprile del 1936 uscì così il primo numero di "King Comics" dove si potevano leggere le storie di *Flash Gordon, Popeye, Mandrake, Jungle Jim, Bringing up Father* (Arcibaldo e Petronilla) e così via.

L'impostazione di questi albi, che spesso riprendeva le storie dei quotidiani, era comunque debitrice della filosofia delle storie a puntate. In sostanza, l'alternanza dei vari personaggi, proprio nell'intento di offrire un panorama più vario, imponeva però di limitare a poche pagine ciascuno lo spazio disponibile e quindi era pressoché impossibile pubblicare storie complete che, appunto, poiché pensate per i quotidiani, spesso comportavano un numero consistente di strisce. Da questa considerazione di fondo a giungere all'albo monografico, dedicato ad un singolo personaggio dove si potesse leggere un'avventura completa dall'inizio alla fine, il passo fu breve. Ci pensò la David McKay Publication che, nel marzo 1937, avviò la serie dei "Feature Books" con personaggi quali *King of the Royal Mounted* (Audax), *Popeye* (Braccio di Ferro), *Dick Tracy, Secret Agent X-9, Little Annie Rooney* (La piccola Betta), *The Phantom* (L'Uomo Mascherato), *Mandrake, Blondie, Flash Gordon, Prince Valiant, Lone Ranger, The Katzenjammer Kids* (Bibì e Bibò), e così via. Insomma, una serie prestigiosa che, come si può vedere, presentò il gotha del fumetto dell'epoca e che si protrasse fin dentro gli anni '50.

Il parallelismo con l'Europa vedeva l'Italia già ben colonizzata dagli stessi eroi famosi in USA, che uscivano sui molti 'quotidiani a fumetti' quali "L'Avventuroso", "Topolino", "La Risata", "L'Audace" e "Giungla", solo per citarne qualcuno, e dove si poteva anche registrare una nascente politica delle ristampe in albo, avviata dall'editore Nerbini all'inizio per ripubblicare le più belle storie di *Topolino*, quindi anche con gli eroi avventurosi come *Flash Gordon*, *Mandrake*, *Cino* e *Franco* e *L'Uomo Mascherato*. E tuttavia il fenomeno editoriale americano del decennio non giunse in Europa prima del dopoguerra, perlomeno nella versione in albo per la quale era nato. Sto

parlando della nascita dei cosiddetti super-eroi, concepiti appositamente per il mercato degli albi e che solo in un secondo tempo videro anche una versione sindacata, cioè per i quotidiani.

Questa, delle due versioni, per albo e per quotidiano (in USA *newspaper comics* e *comic-book comics*), è una cosa che in Italia pochi sapevano fino in tempi recenti, perché da noi, dopo la seconda guerra mondiale, ambedue le versioni erano stampate indifferentemente in albo.

Comunque… la data, storica, è quella del giugno 1938 quando giunse nelle edicole americane il primo numero di "Action Comics" che vedeva in copertina un uomo con un mantello che sollevava agilmente un'automobile. Era *Superman* (appunto il 'super-uomo') creato dalla coppia Jerry Siegel e Joe Shuster e da quel momento le vendite schizzarono a cifre milionarie, tanto che già l'anno seguente *Superman* ottenne una propria serie che procede ancora oggi con vari, molti, spin-off.

Quasi un anno dopo, nel maggio del 1939, nel numero 27 di "Detective Comics", fu invece la sagoma di un pipistrello a sommergere le edicole di richieste: giungeva sulla scena *Batman*. L'apparizione di questi due albi, con i loro nuovi, rivoluzionari, personaggi, segnò il giro di boa dei comics negli Stati Uniti. In primo luogo perché fece conoscere il genere dei super-eroi a tutta una schiera di giovanissimi che in quel momento si stavano avvicinando ai comics tramite gli albi comici (i *funny magazines*), ed il salto, in termini di contenuti, fu notevole. Secondariamente, ma non di secondaria importanza, grazie alle vendite milionarie dei nuovi super-eroi l'ambito dei fumetti cessò di essere un settore quasi artigianale ed assunse tutte le caratteristiche di un'industria di massa. Negli Stati Uniti, la cosiddetta *golden age* (l'età dell'oro) dei comics è fatta coincidere proprio con l'uscita di "Action Comics".

Come accennato, quello di *Superman* divenne un po' alla volta un vero e proprio universo, essendo via via affiancato da nuove serie imperniate sui personaggi principali della storia che, come le costole di Adamo, via via ottenevano una loro testata. Così, nel 1949, è la volta di *Superboy*, cioè le avventure di *Superman* ragazzo, perché nella serie ufficiale era già adulto. Nel 1954 esce la serie dedicata a Jimmy Olsen, il più stretto amico di *Superman* (*Superman's Pal. Jimmy Olsen*).

Poi nel 1958 fu la volta di Lois Lane (in Italia Luisa Lane, l'eterna fidanzata di Superman) con una propria testata, e cioè *Superman's Girl Friend. Lois Lane*. Inoltre "Adventure Comics", una serie attiva sin dal 1938, dal 1958 inizia a concentrarsi quasi esclusivamente su *Superboy* e la *Legione dei Super-eroi* e poi anche su *Supergirl*, la cugina di *Superboy*, un altro spin-off.

Alla famiglia *Superman* si affiancarono man mano anche, solo per citarne due tra i più famosi, *The Flash*, l'uomo più veloce del mondo e *Wonder Woman*, ambedue ancora in attività.

Ma già negli anni '40, sull'onda del successo di *Superman*, le edicole americane furono invase da una pletora di super-eroi, dalle caratteristiche più strane, nel tentativo di catturare la loro fetta di pubblico e di mercato. Ne cito i più noti (non certo in Italia): *The Flame , Mysteryman, Rex Dexter, Amazing-Man, Blue Bolt, Blue Beetle, Bulletman, Green Giant, Atoman*, ecc. Ma certo il più famoso fu *Captain Marvel*, affiancato dal primissimo *Captain America*, da *The Human Torch* e da *The Sub-Mariner*, in seguito ripescati negli anni '60 dalla nuova MarWvel Comics, nata sull'onda del successo incredibile dei nuovi super-eroi usciti dalla prolifica penna di Stan Lee. Mi riferisco a *The Amazing Spider-Man, X-Men, Fantastic Four, Hulk* e *Daredevil*, che furono i capofila di una lunga avventura editoriale tuttora ben florida e soprattutto intrecciata negli ultimi anni con il cinema.

Infatti, cinema e fumetto in questi ultimi anni sembrano essere divenuti un'entità simbiotica. Sono infatti numerosissimi i film ispirati agli eroi dei comics, in particolare ai cosiddetti super-eroi, che sono stati realizzati già sul finire del precedente secolo, ma con un'accelerazione negli ultimi quindici anni. Tale tendenza è spiegabile per un insieme di fattori, non solo legati alle mode cicliche delle produzioni hollywoodiane, ma piuttosto a quella che potremmo definire come una sensibilità interfacciata nella società contemporanea di più e più pulsioni: creative, tecnologiche, sociologiche ed economiche. Si tratta di una sorta di sinergia che si concretizza grazie alle più recenti potenzialità informatiche in continuo progresso, che permettono, a loro volta, la realizzazione di effetti speciali ormai più veri del reale possibilmente immaginabile il che, conseguentemente, dà la possibilità di dare corpo a ciò che sino ad ora era solo appannaggio di una facoltà del tutto umana, e cioè la virtualizzazione della pulsione immaginativa. In altri termini, si sta cercando di azzerare

quello scarto che ha sempre differenziato la visione statica di una storia a fumetti con quella in movimento, cioè cinematografica, della medesima storia. E quello scarto, come è stato più volte notato da studiosi di ambedue i settori, è propriamente lo spazio bianco tra un quadretto disegnato e l'altro. Si potrà obiettare che tale spazio esiste anche tra un fotogramma e l'altro di un vecchio rullino fotografico, così come di un lungo nastro di pellicola cinematografica. Ma è appunto la differente dinamica di assunzione cerebrale di una storia a fumetti, rispetto ad una visione cinematografica, che rende significativo quello spazio bianco in un caso (nel fumetto), e lo annulla, invece, nell'altro (nel cinema). Il concetto di movimento, nella visione filmica, è, infatti, com'è ormai ampiamente noto, solo un effetto ottico dovuto alla velocità di successione di una serie di immagini statiche che vanno a simulare la visione continua dell'occhio umano. Nel fumetto, invece, l'attuazione del movimento, così come l'interpretazione di una storia, ricadono nell'ambito di quella funzione umana ancora del tutto indefinibile che è l'immaginazione: fattore del tutto personale che fa sì che una medesima lettura, di libro o di fumetto, sia poi metabolizzata, e quindi vissuta, del tutto differentemente da persona a persona. E, ritornando a quello spazio bianco (che nei libri è lo spazio tra parola e parola oppure tra riga e riga), è proprio lì che la nostra immaginazione va a interpretare e costruire quella visione del tutto personale e fantastica di quei pochi segni alfabetici o disegnati, creando *links*, connessioni, tra quadro e quadro, tra visione e visione, e proiettando, infine, una sorta di film nella nostra mente. É il dato letterario, cioè il *fil rouge* di una storia, che ci avvince, a volte ben al di là della più o meno riuscita veste grafica (si sono visti dei fumetti tanto perfetti quanto vuoti, e viceversa). É, ancora, il dato letterario che dà l'avvio a quella serie di reazioni chimiche ed elettriche nel nostro cervello che principiano il processo interpretativo. Ed è, forse, sempre il dato letterario, ciò che spesso è mancato a tante produzioni cinematografiche che sino a pochi anni fa hanno cercato di portare l'atmosfera di un fumetto sullo schermo. Si, perché il cinema, togliendoci quegli spazi bianchi, cioè facendoci vedere secondo una visione decisa a priori quello che invece la nostra fantasia avrebbe dovuto colmare, bloccava sul nascere quello scarto immaginifico che era, ed è, il vero motore creativo di una storia a fumetti (oppure di un libro). Inoltre, trattandosi il più delle volte dei primi film di super-eroi, gli effetti invero poco-speciali facevano il resto, proprio

perché nulla potevano al confronto di quelli ben più speciali della nostra mente. Negli ultimi vent'anni, invece, l'accelerazione al perfezionamento dei processori e dei programmi informatici applicati al cinema ha determinato possibilità creative prima impensabili: possibilità che stanno via via riducendo quello scarto immaginativo proprio perché rendono possibile la trasposizione quasi testuale dell'idea primigenia di un autore, la cui riuscita (più o meno valida) dipende poi dalla sensibilità creativa del singolo regista. Da questo punto vista, le ultime produzioni, che nella maggior parte hanno visto la supervisione (se non la produzione) degli stessi autori (come nel caso di Stan Lee per gli eroi della Marvel) sono dei veri e propri fumetti cinematografici, cioè hanno in sé le qualità dell'uno e dell'altro. A questo si è giunti non solo per via della computer-graphic ma anche e soprattutto perché la tecnologia contemporanea ha permesso di mettere a nudo alcune qualità sotterranee, cioè alcune affinità elettive che stanno nel DNA dell'uno e dell'altro. Ma per capire questo dobbiamo fare un salto all'indietro e ripartire dalle origini. Cinema e fumetto vedono la luce quasi contemporaneamente, nel 1895, a pochi mesi l'uno dall'altro. Questo, almeno, per chi ama le situazioni codificate. In realtà, come in tutte le scoperte e le innovazioni, si è trattato di un processo lento e con passaggi graduali fino a giungere a quel momento che meglio potremmo definire come il perfezionamento finale. E per ambedue vi è stato un periodo di rodaggio: quello del cinema coincide con il periodo del muto, mentre quello del fumetto s'identifica con la cosiddetta *platinum age*, l'età del platino (secondo una classificazione dei periodi sullo stile degli antichi trattati sui metalli) che invece in gran parte concerne il periodo comico dei fumetti (che appunto presero il nome di *comics*).

Il cinema era afono. Sullo schermo scorrevano personaggi artefatti. La loro recitazione era melodrammatica ed esagerata. In pratica erano dei mimi che dovevano supplire con una gestualità ricca di enfasi e con l'intercalare di quadretti con didascalie sintetiche, alla mancanza della voce. Non era la vita reale, e non l'avrebbe mai potuta neanche imitare, proprio perché, anche nei casi più drammatici, gli esiti erano sempre al limite del comico (tipica la scena della donna affranta che si aggrappava alle tende e le scuoteva). É per questo che, nonostante una certa produzione di film storici e d'avventura, quelli ricchi di *gags* e di comicità la facevano da padroni in virtù di quell'immediatezza gestuale facilmente comprensibile. E sono appunto quegli interpreti, Charlie Chaplin (Charlot), Larry Semon (Ridolini), Buster Keaton, Harold Lloyd e Stanlio ed Olio che oggi certo ricordiamo molto di più di un Elmo Lincoln (il primo Tarzan cinematografico), oppure Harry Myers (il primo Robinson Crusoe), od ancora Art Acord (il primo Buffalo Bill ed altri eroi del West), che invece giacciono dimenticati.

Da parte sua, il fumetto era nato, come abbiamo visto, come logica evoluzione di quei quadretti satirici ed umoristici che già dal primo Ottocento avevano cominciato a comparire tra le colonne nelle pagine più fatue dei giornali di mezzo mondo, specie quelli anglosassoni. La storia dei comics ricorda di quel periodo solo la punta dell'iceberg, cioè quei personaggi che hanno saputo via via rinnovarsi, che si sono dati una serialità e che sono riusciti a traghettare oltre al giro di boa. Per tutti gli altri è l'oblio. Sono nati e vissuti per la gioia di un solo giorno.

Ho parlato di serialità e di giro di boa, e non a caso. Infatti, ancora una volta quasi contemporaneamente, cinema e fumetto compiono quello scatto in avanti che ne rivoluziona il loro stesso essere in nuce. Nel 1927 il cinema acquisisce il sonoro, e di lì ad un paio d'anni (1929) il fumetto avvia il genere avventuroso e fantascientifico. Il cambiamento fu epocale, per ambedue i settori. Il cinema si aprì ad un nuovo orizzonte di possibilità creative. Con il sonoro acquisì non solo la voce dei personaggi ma anche una colonna sonora polifonica, che spedì in pensione il pianista che, al buio, sino ad allora aveva avuto il compito di sottolineare, improvvisando sui temi del Rag-time, quanto accadeva sullo schermo. Il dato musicale fu un apporto notevole, quasi quanto quello della voce, in quanto contribuì notevolmente ad accompagnare passo passo l'azione scenica: ad enfatizzarne ogni singolo fotogramma e, in sostanza a creare, assieme alle immagini, un'atmosfera emotiva mai prima raggiunta. Inoltre, gli attori, non dovendosi più preoccupare del mimare quando stavano dicendo, poterono concentrarsi su di una recitazione del reale, fatto che spiazzò molte *stars* del muto che non seppero rinnovarsi, mentre vide una certa trasmigrazione dal teatro al cinema, ora che la tecnologia permetteva di filmare la cruda realtà, visiva e sonora.

Il fumetto, da parte sua, facendo proprie le suggestioni che provenivano dalla letteratura e dal settore delle *pulp magazines* già verso la metà del 1935 (come abbiamo visto più sopra) aveva coperto gran parte dei possibili generi con una nutrita pattuglia di personaggi corredati da storie di tutto rispetto sia in termini di qualità artistica, sia di pathos narrativo.

Fu così che il cinema si affiancò decisamente al fumetto. In realtà i fumetti giunsero sul grande schermo già all'inizio del secolo con la trasposizione (a cura dello stesso autore) di un fumetto: *The Dream of the Rarebit Fiend*, del 1906, tratto dall'omonimo e contemporaneo fumetto di Winsor McCay, di lì a poco creatore anche di *Little Nemo*. In seguito, negli anni Venti, furoro prodotti *Little Annie Rooney* (1925), poi *Cinema Stars*, un film del 1926 ispirato alle avventure della strip *Ella Cinders* (iniziata l'anno prima), quindi *Tillie the Toiler* (1927), e infine il primo di molti film su *Bringing Up Father* (Arcibaldo e Petronilla), nel 1928. All'inizio degli anni '30 uscirono *Little Orphan Annie* (1932), *Harold Teen* (1934) e *King of the Royal Mounted,* del 1935 (in Italia ribattezzato Audax).

Si trattava di *featured movies*, cioè film veri e propri così come li intendiamo in Italia.

Ma proprio verso il 1935 le case di produzione si resero conto che la qualità dei nuovi personaggi, così come il relativo successo di mercato che vi stava dietro, e soprattutto le loro caratteristiche (cioè la periodicità settimanale o giornaliera) erano perfette per uno strumento che il cinema aveva già praticato da tempo: il *serial*. Si trattava di un'idea che risaliva ai primi anni del muto, quando si decise (anche in quel caso) di pescare a piene mani nelle *pulp magazines*, per ricreare quella stessa attesa della puntata successiva. Così (antesignani dei futuri telefilm e delle soap-opera) *detective-stories* e polpettoni romantici venivano proiettati nei *matinee* del sabato mattina, a puntate di 15-20 minuti l'una. Del 1920, ad esempio, è (sulla scorta del grande successo dei romanzi di E.R. Burroughs) il primo serial su *Tarzan*, con Elmo Lincoln, che anticipò di quasi un decennio la versione a fumetti. Ed ecco il perché dell'avvio massiccio dei serial ispirati ai fumetti proprio verso la metà degli anni Trenta, cioé allorquando tutti i pezzi da novanta erano stati calati dai vari sindacati dei giornali in concorrenza tra di loro. Nel 1936 venne prodotto il primo serial su *Flash Gordon* (poi seguito da altri due nel 1938 e 1940), e quelli di *Jungle Jim* ed *Ace Drummond*. Nel 1937 fu la volta di *Dick Tracy* (con altri tre serials nel 1938, 1939 e 1941), *Secret Agent X-9* (altro serial nel 1945), *Tim Tyler's Luck* (Cino e Franco) e *Radio Patrol* (Radio pattuglia). Nel 1938 *Red Barry, Lone Ranger* (con altro ciclo l'anno seguente), mentre nel 1939 giunsero *Buck Rogers* e *Mandrake*, nel 1940 *Terry ed i Pirati* e *King of the Royal Mounted* (Audax, con altro serial nel 1942), nel 1942 *Don Winslow*, nel 1943 *Phantom* (L'Uomo Mascherato) e *Smiling Jack*, nel 1945 *Brenda Starr,* nel 1947 *Brick Bradford* e infine nel 1950 *Gasoline Alley*.

Questo per quanto riguarda il materiale sindacato, cioè pubblicato sui giornali quotidiani. Ma per complicare il quadro all'italiano medio (per il quale i fumetti sono genericamente fumetti), bisogna ricordarsi quanto detto più sopra, e cioè che nella seconda metà degli anni Trenta apparve sul mercato dei comics un altro media: il *comic-book*, cioè l'albo, dove appunto troviamo *Superman, Batman, Captain Marvel, Captain America*, e molti altri che divennero pure loro oggetto di *featured movies* e *serial*s: *Captain Marvel* nel 1941, *Captain Midnight* nel 1942, *Captain America, Masked Marvel* e *Batman* nel 1943 (quest'ultimo seguito da un altro serial nel 1949) e *Superman* nel 1948 (con altro serial nel 1950). Il successo di *Superman* fu così grande che dal 1951 al 1957 vennero prodotti 104 episodi televisivi (poi, a loro volta) ripresi e distribuiti nelle sale nel corso di sei film.

Un veloce sguardo all'Europa, vede invece una produzione limitatissima, nella quale si possono ricordare *Luciano Serra Pilota*, un film del 1938 che uscì in contemporanea con l'omonimo fumetto disegnato da Walter Molino, quindi il film francese *Becassine*, del 1939 (tratto dall'omonimo fumetto del 1905), e infine *Cenerentola ed il Signor Bonaventura*, del 1942, ispirato appunto alle avventure del *Signor Bonaventura* creato nel 1917 per il "Corriere dei Piccoli" da Sergio Tofano, che diresse anche il film.

Un altro approfondimento, che però ci porterebbe lontano e quindi ne accennerò solo a grandi linee, è quello del cosiddetto percorso inverso, cioè di quei fumetti che invece sono nati sulla scorta di un film oppure di un serial radiofonico (sì, c'erano pure quelli… come si è visto nel film di Woody Allen, *Radio days*). Questo a conferma di questo rapporto di continua osmosi tra i tre ambiti. Uno dei più famosi, e tra i primi, è proprio il personaggio di *Tarzan*, che giunge nel fumetto nel 1929, oltre dieci anni dopo il primo film, che è del 1918. In seguito un altro esempio è quello del detective cinese *Charlie Chan*, sullo schermo sin dal 1931, e solo dal 1938 divenuto un fumetto. Altro caso ancora è quello di *Green Hornet*, di origine radiofonica, che divenne un serial cinematografo nel 1939, e fumetto nel 1940 e infine *Captain Video*, del 1951, tratto da un serial televisivo che poi divenne anche un fumetto di scarso successo, solo per citarne alcuni. L'epoca d'oro del rapporto cinema e fumetto, cioè quella dei serial, che diede luogo anche a molte *edited version*, cioè agli adattamenti (in termini di durata) per il normale circuito delle sale dei serial più importanti, si concluse verso il 1950, grossomodo in coincidenza con il grande successo del secondo serial su *Superman*: *Superman Vs. Atom-Man* (Superman contro l'Uomo-Atomo). A quel punto ci si rese conto che i serial avrebbero potuto benissimo trasmigrare in televisione che proprio nel primo dopoguerra aveva raggiunto negli States l'obbiettivo di portare un televisore in ogni casa. In questo modo l'audience potenziale poteva essere più che decuplicata, andando cioè a recuperare tutti quei possibili spettatori che per vari motivi non potevano frequentare i *matinée* del sabato. E così anche la nuova serie televisiva con *Superman* interpretato da George Reeves, avviata nel 1951 e che rimase in onda sino al 1957 per complessivi 104 episodi, divenne un fenomeno cult.

Reeves, a sua volta, colto impreparato dall'enorme popolarità che lo avvolse, divenne prigioniero del suo personaggio che lo fece impazzire, portandolo al suicidò nel 1959. Come dire che a volte il successo fa più male che bene. Da questo momento in poi, il fumetto vive in un gioco di rimandi tra cinema e televisione, ma soprattutto penalizzato dalle esigenze delle produzioni a basso costo, con effetti negativi sulla qualità dei prodotti ulteriormente enfatizzati dall'impossibilità tecnologica di rendere al meglio le necessità spettacolari delle storie, spesso appunto ispirate ai super-eroi. Su questa falsariga verranno prodotti fra gli anni Sessanta e gli Ottanta una serie di telefim ma anche colossi hollywoodiani (come il *Buck Rogers* del 1977, lo *Spider-Man* del 1978 ed il *Flash Gordon* del 1980) tutti caratterizzati dal non aver saputo cogliere lo spirito intimo dei personaggi, fermandosi quasi sempre al solo aspetto esteriore e più spettacolare.

Sarà con il *Batman* di Tim Burton, del 1989, che finalmente si avvierà il nuovo corso, e cioè quello di un prodotto che non sia solo una trasposizione visiva, letterale, ma piuttosto un'operazione anche estetica nello spirito filologico del personaggio. A ciò si è giunti con una nuova generazione di registi (come Burton, appunto), cresciuti a 'pane e fumetti' (in particolare super-eroi). Registi che hanno amato profondamente i comics e che ne comprendevano i meccanismi interni, i tagli visivi, i ritmi e le dinamiche. Registi che, grazie agli sviluppi dei computer nel corso degli anni Ottanta avevano a disposizione, anno dopo anno, possibilità di manipolazione grafiche sempre migliori.

Il resto è storia recente. Messi in naftalina gli eroi sindacati (i vari *Flash Gordon* & Co.), proprio perché assenti dal DNA dei registi e produttori attuali, che appunto non li hanno vissuti da giovani, si è premuto l'acceleratore sui super-eroi, in una sorta di guerra a distanza tra Marvel e DC Comics, che del resto va avanti da quasi mezzo secolo.

Ma i risultati sono ottimi. Questi film, dai montaggi serrati, dinamici, e con effetti speciali mozzafiato, sembrano dei veri e propri fumetti digitali, forse anche perché oggi molti fumetti sono disegnati sul computer. L'Europa risponde, infatti, con il film di Enki Bilal (*Immortal. Ad Vitam*) del 2004 che è un film senza attori, cioè un vero e proprio fumetto digitalizzato, tridimensionale, che porta sullo schermo un fumetto cult di fantascienza iniziato nel 1980, e cioè *La Saga degli Immortali*. Si tratta certamente dell'operazione più ortodossamente filologica mai prodotta rispetto ai fumetti: un autore che ha creato il fumetto e che poi lo ha trasposto in computer-graphic tridimensionale e gli ha dato il movimento. Autore, disegnatore e regista, senza più mediazioni, senza più tradimenti dello spirito originale dell'opera. Sarà questo il futuro del rapporto cinema e fumetto ? Diverrà un'arte totale ?

Concludo questa prima parte sul fumetto USA con un'ultima considerazione, che ci riporta all'assunto iniziale di 'pop-ular art del XX secolo'. Infatti sia il fumetto che il cinema, sono le due arti applicate più citate dagli artisti delle recenti avanguardie.

Mimmo Rotella, ad esempio, ha basato tutto il suo lavoro sul concetto di cinema come catalizzatore della memoria collettiva e per rendere visivamente questo concetto ha creato delle stratificazioni di vecchi manifesti cinematografici, incollati uno sull'altro, e poi strappati in più punti, in più strati, senza un ordine ed un'idea pre-costituita. Questo lavoro di strappo ha creato delle nuove geografie visive, cioè la possibilità di vedere contemporaneamente (grazie agli strappi) sia la parte superficiale, che sta sopra, sia porzioni di quelle sottostanti, dando così vita ad una contemporaneità di visione nell'ambito di una successione. É, insomma, il concetto di memoria, che si fonda appunto su di una successione stratigrafica, quasi geologica dei ricordi. E lo strappare, il profanare quella successione (i ricordi dolorosi, per autodifesa, devono via via cadere nell'oblio della memoria) è un po' come squarciare il velo di Maya, l'Illusione, il filtro che ci fa dimenticare il passato.

Andy Warhol e Roy Lichtenstein, invece, hanno dedicato al tema del fumetto molti dei loro lavori. Warhol ha iniziato con azioni di ritaglio dai comic-book che incollava su cartoncini e sui quali poi interveniva manualmente, per passare di lì a poco alla realizzazione di grandi tele con citazioni da *Popeye, Batman, Superman, Dick Tracy, Little King, Nancy* e tanti altri personaggi. Tele nelle quali l'accento veniva posto sul dato cromatico e formale, ritenuto elemento distintivo di questi fumetti. Lichtenstein, invece, ha operato sul dato seriale nella produzione di comics di guerra o di *love stories* degli anni '50 spesso su disegni di Sy Barry, ed ha individuato questo dato seriale nell'uso ripetitivo e massivo del retino tipografico che serviva per uniformare il tono generale dei disegni, nelle zone di chiaro-scuro. Lichtenstein ha dilatato, ingrandendoli spropositatamente, singoli quadretti di una pagina sino a conferire loro dignità di opera d'arte. Sia Warhol che Lichenstein, pur con differenti modalità, hanno in sostanza voluto individuare nei fumetti le icone della società di massa del XX secolo. Insomma un'arte popolare, non perché povera, ma piuttosto perché massificata. Ma un'arte che nella sua massificazione ha introdotto una nuova estetica che è appunto quella della civiltà contemporanea, per la quale la galleria ed il museo sono la strada, la casa, lo schermo cinematografico ed il giornale. Insomma un'arte a portata di ogni media, e per converso i media che veicolano l'arte in tutto il mondo. Sarà forse per questo che il giornalino che leggevamo trent'anni fa ora lo ritroviamo nella bacheca di un museo di arte contemporanea?

2. Breve storia del fumetto italiano

Da un punto di vista strettamente cronologico si potrebbe affermare che il fumetto debutta in Italia il 27 dicembre 1908, che è il giorno in cui nelle edicole italiane esce il primo numero del "Corriere dei Piccoli". Si trattava di un giornale del tutto nuovo, diretto ai bambini, nel quale, al posto delle illustrazioni nel tipico stile ottocentesco, con bimbi che giocano a palla-corda, furono inserite tavole con quadretti di disegni in sequenza, con personaggi di provenienza americana, come *Buster Brown*, *The Upside Down*, ecc., tutti ovviamente italianizzati e, ahimè, mutilati dei balloons, cioè quelle nuvolette di fumo entro alle quali sta il testo e che poi avrebbero dato il nome ai fumetti. E i balloons furono sostituiti da didascalie poste al piede dei disegni, per giunta in rima, anzi in rima da bambini. Accadde così che personaggi come *Happy Hooligan*, di Opper, che, nella versione originale aveva uno spessore intellettuale di critica sociale, fu qui ribattezzato *Fortunello*, e grazie alla battute in rima fu ridotto ad una sorta di ubriacone vagabondo. Nonostante questo, però, il successo di questi proto-fumetti fu enorme.

Negli anni Venti, il regime fascista colse le grandi potenzialità propagandistiche del nuovo medium, perché questi era indirizzato al mondo giovanile e dunque rientrava in un più vasto progetto di didattica fascista: dalla culla alla caserma. Nacque così, nel 1923, *Il Balilla*, un nuovo giornalino a fumetti spiccatamente propagandistico. Poco dopo, nel 1924, comparve un altro concorrente, questa volta invece di matrice cattolica: "Il Giornalino".
Per fare sì che le cose cambino bisognerà attendere la metà degli Trenta, quando, sempre dagli Stati Uniti, giunse un'ondata di fumetti di nuovo genere: avventuroso, fantascientifico e poliziesco. Ma giunse anche *Mickey Mouse*, in Italia ribattezzato *Topolino*, che fu un grande successo. *Topolino*, insomma, aveva aperto la strada ai nuovi fumetti americani, che giunsero nelle edicole italiane il 14 ottobre del 1934, quando comparve un nuovo giornale a fumetti titolato "L'Avventuroso". Quel primo numero nel giro di poche ore andò esaurito in tutt'Italia costringendo a continue ristampe nel corso della settimana. Le edicole furono letteralmente prese d'assalto per leggere le storie di questi nuovi eroi americani: *Gordon*, il cittadino dello spazio; l'*Agente X-9*, il detective della grande metropoli; l'esotico *Jim della Jungla*. E poi i giovani e intraprendenti ragazzi della *Radio Pattuglia*, cui ben presto (con il n° 15) si aggiungerà *Mandrake*, l'uomo magico e del mistero e, un paio d'anni dopo, *L'Uomo Mascherato*, il paladino dei giusti, ritenuto immortale.
Nel 1937 apparve "Il Vittorioso", un altro settimanale di orientamento cattolico, che fu pubblicato fino al 1966, e divenne una vera e propria palestra per i talenti nazionali, tra i quali vanno ricordati i disegnatori Franco Caprioli, Athos Cozzi, Kurt (Corrado) Caesar, Antonio Canale, Sebastiano Craveri, Franco Chiletto, Benito Jacovitti, e tra i soggettisti, un nome su tutti: Gianluigi Bonelli, il futuro creatore di *Tex*. Insomma da qui, via via si formarono le future generazioni dei fumettisti del dopoguerra.
Nel dopoguerra, prima timidamente e poi via via con sempre più vigore, il fumetto riprese a far sognare giovani e meno giovani. E qui, già, si delinearono due tipologie. Da una parte i ragazzi degli anni Trenta, che erano cresciuti a *Gordon*, *L'Uomo Mascherato*, *Cino e Franco*, *Topolino* ecc., e, dall'altra, i giovani del primo dopoguerra che invece preferivano i 'nuovi eroi', come *Asso di Picche, Misterix*, *Amok*, o *Gim Toro*, cioè non super-uomini invincibili, ma piuttosto eroi mascherati, ma che dietro la maschera però sono del tutto 'umani'.
Al 1948 va iscritto l'inizio delle pubblicazioni di un fumetto stampato nel formato striscia (8 x 17 cm), una dimensione dovuta sia alla povertà di mezzi sia alla scarsità di carta in quel primo dopoguerra. Sto parlando di *Tex*, il ranger texano ideato da Gianluigi Bonelli e disegnato da Aurelio Galleppini, che poi divenne il maggior successo editoriale fumettistico italiano di sempre, e che si pubblica tuttora. Ma tra i tanti disegnatori del primo dopoguerra, tra i più amati, emerge il segno incredibile di Franco Caprioli con impareggiabili storie spesso ambientate nei mari del Sud. E posso confidarvi che, anni fa, Jean Giraud, parlando in quanto Moebius, mi confidò che quel suo segno un po' puntillista fu influenzato proprio dai disegni di Caprioli…
Gli anni Cinquanta, si caratterizzano sia per l'incredibile successo dei fumetti tascabili (cioè in striscia), da una parte, e sia per il decollo (anche a livello internazionale) delle storie di Topolino & Co. pubblicate da Arnoldo Mondadori e realizzate da ottimi artisti italiani come Romano Scarpa, Giovan Battista Carpi, Giulio Chierchini, Luciano Bottaro e, in seguito, da Giorgio Cavazzano. Va detto, per chi non lo sa, che ad un certo punto la produzione creativa della Mondadori, sia per qualità sia per quantità, divenne tale che iniziò ad essere esportata in tutto il mondo, e persino alla … Disney!
Ma il Western, complice il successo di *Tex*, tiene sempre il passo. Ideato da Andrea Lavezzolo e disegnato dallo studio EsseGesse, sigla dietro alla quale si celavano tre autori (Sartoris-Guzzon-Sinchetto), nel 1951 apparve uno dei più grandi successi western del dopoguerra, e cioè *Capitan Miki*, giovane ranger che uscì dal 1951 al 1967, cui seguì, nel 1954, *Il Grande Blek*, un trapper, ambientato nell'America ancora coloniale (pubblicato sino al 1967). Nel frattempo si andò sempre più affermando sulle pagine de "Il Vittorioso", lo stile caustico e umoristico di Benito Jacovitti, mentre ancora in clima western, è *Il piccolo Ranger*, ideato nel 1958 da Andrea Lavezzolo e disegnato da Francesco Gamba, con storie che però spesso cadono nel tragi-comico, mentre nella lontana Argentina Hugo Pratt assieme ai colleghi de "L'Asso di Picche", emigrati a Buenos Aires (per fame…) ai primi degli anni Cinquanta, stava fondando le basi della sua carriera.
Con gli anni Sessanta avviene una nuova rivoluzione nel panorama del fumetto italiano.
Novembre 1962. Nelle edicole appare una copertina con due occhi che bucavano una maschera nera. Una donna in primo piano urlava di terrore. Tra testata, titolo e sottotitolazione era un pieno di terminologia violenta: *brivido, diabolico, terrore*.
Diabolik è il nome di questo ladro e spietato assassino in calzamaglia nera che ai più attempati subito richiama alla mente le letture giovanili di *Fantomas* (oppure il *Fantax* a fumetti francese di pochi anni prima). E' in effetti proprio al personaggio di Souvestre e Allain che le autrici (sì, due donne!), Angela e Luciana Giussani, sono debitrici. Ma questo poco importa. Il fattore principale è l'effetto di svecchiamento, da una parte, e scardinamento di un sistema ingessato, dall'altra, che di lì ad un paio d'anni sarà prodotto dall'apparizione di *Diabolik*, prima, e di tutti gli altri a lui ispirati che verranno, poi. I lettori italiani, negli scenari di quegli albi, scoprirono così che il mondo degli eroi buoni era artefatto, oppure non esisteva. La realtà, la vita di tutti giorni, era invece più rappresentata in quei nuovi albi tascabili che recavano la scritta 'per adulti'. E, in effetti, molti giovanissimi di allora, che leggevano di nascosto quegli albi, forse divennero adulti un po' prima, nel senso che scoprirono che la vita vera, con tutto il suo fardello di cose belle e brutte, assomigliava di più a quella di *Diabolik* e *Kriminal* che a quella de *L'Uomo Mascherato* o *Gim Toro*. Tornando a *Diabolik*, la veste grafica (i disegni) sin da subito si rivelò quasi accessoria (anzi i disegni dei primi numeri erano davvero brutti), proprio perché il piatto forte erano (e sono) le sceneggiature, e la creazione, numero dopo numero, di una serie di coordinate che sono rimaste più o meno inalterate nel tempo garantendone il successo sino ai nostri giorni. *Diabolik*, infatti, non fu mai inserito in un *environment* preciso e riconoscibile. Immaginarie sono le città in cui vive e agisce (Clerville, Ghenf, ecc.), di fantasia i nomi di stati o località. Indefinibili gli scenari, che potrebbero assomigliare di volta in volta a moltissimi luoghi italiani o stranieri. Anche la psicologia dei personaggi principali, *Diabolik* e la fedele compagna *Eva Kant*, è stata ben prevista e spesso fin troppo prevedibile, quanto invece sempre stupefacenti sono i trucchi che vengono messi in atto per raggiungere gli scopi prefissati. Il vero successo di *Diabolik* sta dunque qui, in quest'indeterminatezza, in questo lasciare inevase molte domande, e indistinto l'entourage del personaggio. Bisognerà infatti attendere cinque anni e mezzo, nel 1968, e 107 numeri per poterne sapere di più. L'albo n° 5 della settima serie, titolato *Diabolik chi sei?* diverrà infatti un *must* per chiunque voglia conoscere le origini del re del terrore. Chiuso, e protetto, com'è sempre stato in un suo microcosmo che lo ha tenuto distante dalle contingenze della realtà, *Diabolik* ha così evitato quel logoramento da troppa umanizzazione che ha colpito invece i suoi vari epigoni e rivali, oggi invece tutti scomparsi.
Diabolik regnò incontrastato per oltre un anno e mezzo finché, nell'agosto del 1964, fu la volta di un altro assassino mascherato, *Kriminal*: sempre una questione di «K»! La risposta a *Diabolik* nasce dalla penna di Max Bunker (Luciano Secchi) con i disegni dell'esordiente Magnus (Roberto Raviola) che veste *Kriminal* con un'azzeccatissima calzamaglia in foggia di scheletro con un teschio come maschera. Si tratta di una risposta certo qualificata al successo di *Diabolik*, ma quello che non si comprende è come mai il mercato italiano sia rimasto immobile per 21 mesi dall'uscita del primo numero di *Diabolik*. A dispetto di ciò, *Kriminal* nasce apparentemente con una marcia in più, e qui forse si capisce che il personaggio è stato studiato a fondo, così come a fondo è stato studiato (da Secchi e Magnus) anche *Diabolik*, potendolo analizzare nel corso di oltre 20 uscite. *Kriminal* perciò aggiusta il tiro, rispetto al rivale, dotandosi sin da subito di un aspetto grafico più accattivante, non solo nei disegni di Magnus, decisamente più appetibili, ma anche nelle copertine di Luigi Corteggi, scelte volutamente a mezza tinta, in un panorama generale di grafica a tinte piatte cui lo stesso *Diabolik* si era allineato. Per quanto riguarda invece le sceneggiature, Luciano Secchi in quel periodo diede il meglio di sé, riuscendo a creare un mix equilibratissimo di brivido, horror, suspence, e humor, introducendo infine, con molta eleganza, anche l'elemento erotico. Tutto ciò contribuì a delineare *Kriminal* come personaggio a tutto tondo, con una sua personalità, psicologia e sentimenti: un'umanità, insomma. Dato che sembrava mancare a Diabolik, nella sua efficiente freddezza. Anche il contesto in cui doveva muoversi fu definito con riferimenti sempre attinenti alla realtà, e quindi riconoscibile, così come i temi furono spesso riferiti all'attualità, a problemi effettivi, a situazioni di cronaca. Basteranno pochi titoli come esempio: *Il crimine non paga*, n° 17 (la 'società e la moralità'); *Febbre di droga*, n° 26 (già si parla di traffico e spaccio di eroina); *Terrore in Alto-Adige*, n° 34 (quasi nell'immediatezza della stagione degli attentati ai tralicci); *Perry non si tocca*, n° 69 (anche i criminali hanno un cuore…); *Sciopero*, n° 71 (ieri come… oggi); *La guerra è bella solo per chi specula*, n° 85 (il traffico d'armi, il film di Sordi, ecc.…), e così via. Insomma un personaggio sempre più immerso nella vita reale, se non nella quotidianità. Ad un certo punto, però, con l'abbandono di Magnus, e nonostante l'apporto di validi disegnatori come Romanini, *Kriminal* si ritrovò come svuotato e datato: non aveva più niente da svelare. Anche la carta della gioventù misteriosa, a differenza che in *Diabolik*, era stata bruciata troppo presto, già con il n° 64 (*Il Segreto di Kriminal*) del 1966, a meno di soli due anni dal primo numero. Furono gli stessi sceneggiatori ad accorgersene, facendo esclamare a Lola, la donna di *Kriminal*, in uno degli ultimi numeri (per la precisione il 400): «*Il nostro rapporto si trascina avanti come quello di due vecchi coniugi… viviamo in un isola bellissima, ma nella solitudine più nera. Noi siamo sepolti! Anche tu non sei più quello di un tempo, sei invecchiato, sei demodé… guardati allo specchio!*». Di lì a pochi numeri, con il 419 del novembre 1974, *Kriminal* chiuse i battenti, per (come si diceva una volta) consunzione, ovvero avendo esaurito tutte le cartucce. ma soprattutto quella carica energetica iniziale.
Con ben altro spirito, invece, si guardava nello specchio (o, per meglio dire, si ammirava) nel primo numero (uscito nelle edicole nel dicembre 1964), *Marny Bannister*, una brutta (anzi sfigurata) scienziata newyorkese che, una volta bevuto un filtro di sua invenzione, si ritrovò bella come una silfide, una rossa mozzafiato dal corpo d'ebano: ed ecco *Satanik*. Dunque una bellezza dovuta alla chimica e forse anche al Diavolo (*Faust*). E, ancora una volta era una «K», nella testata, i cui appellativi avrebbero esplorato di lì a poco tutto l'alfabeto del *noir*. *Satanik*, come denuncia il nome, era un salto nelle 'spire del Diavolo', un passo verso l'Horror, che condisce le sue attività criminose. Ma anche una porta aperta sulla magia nera. Con questo nuovo perverso personaggio, Secchi supera sé stesso creando una storia che va oltre gli ambiti del vecchio romanzo criminale, seppur rinnovato, ma tuffandosi con voluttuoso piacere letterario e colte citazioni sia verso le opere di Goethe (*Faust*), Stevenson (*Jekyll & Hyde*), Poe (*Il Maelström*, e moltri altri), Wilde (*Il ritratto di Dorian Gray*, rivisitato ne *Il ritratto di Alex Bey*, n° 15), e poi Lovercraft e Maupassant, così come verso i film di Hitchcock (*Psico*, n° 20, che cita testualmente il titolo del famoso film). Si tratta di un doppio livello di lettura, quello delle citazioni letterarie, che può essere colto oppure no, ma che non inficia comunque una lettura lineare del personaggio.
Anche in *Satanik*, come in *Kriminal*, è presente una profonda caratterizzazione del personaggio, che viveva spesso con disagio la sua periodica trasformazione da brutta a bella e viceversa. Con *Satanik* si spinge oltre un altro limite che in *Kriminal* era stato appena toccato ed in *Diabolik* era praticamente assente: quello dell'erotismo. Qui, infatti, 'sul e con' il corpo di Satanik il pennino del grande Magnus esprime piacevolezze ben più apprezzabili che non lungo il muscoloso profilo di Kriminal. Ma, ricordiamolo, Satanik non è solo forme, ma anche, e spesso, sostanza proprio in virtù di quei riferimenti letterari cui si diceva più sopra.

Di lì a poco seguì una pletora di imitatori, alcuni pedissequi, altri sostenuti da sceneggiature e disegni più che dignitosi. Del resto, sulla strada aperta da *Diabolik* ed allargata con forza da *Kriminal* e *Satanik* c'era spazio per tanti, per soddisfare le richieste di un pubblico che cresceva con indici esponenziali. Tra i vari epigoni, meritevoli di citazione, vi è il *Demoniak* ideato da Furio Arrasich nel 1965, con disegni di Franco Verola, era un nero con caratteristiche tutte sue, parascientifiche, e certamente non riferito ai tre grandi. Originale anche la tesi di fondo della serie di *Fantax*, pure ideato da Arrasich, che si offriva con una doppia identità: poliziotto da una parte e criminale dall'altra. Da ricordare anche *Zakimort*, una criminale in calzamaglia nera (formosa) e maschera sugli occhi: la risposta femminile dell'editore di *Diabolik* al grande stuolo di epigoni del re dei fumetti neri, ed anche un fumetto realizzato con cura, nei disegni e nelle trame. Il duo Magnus & Bunker, invece, non pago, avviò pure la serie di *Agente SS 018* ispirata alle gesta dell'agente segreto 007 di Fleming, che in quegli anni furoreggiava sul grande schermo. Per tutti gli altri, moltissimi, emuli si trattò di vere e proprie copie dei personaggi maggiori, stese con minime varianti di sceneggiatura, ma di fatto su di loro estremamente appiattiti. Da ricordare, forse in ultimo, due serie ispirate l'una a Kriminal (*Killing*, con teschio e calzamaglia a scheletro in negativo), l'altra a *Diabolik* (*Genius*, con regolare calzamaglia *noir*) realizzate anziché a fumetti con la tecnica del fotoromanzo.

La vogue del noir nel giro di sette-otto anni si smontò. Il mercato era stato troppo saturato da prodotti spesso dozzinali ed a volte anche scabrosi. Inoltre, già alla metà degli anni Sessanta vi erano state levate di scudi dai soliti bacchettoni di provincia che avevano indotto gli editori, per amor di sopravvivenza, a limitare la vis creativa (ed erotica) di soggettisti e disegnatori. Chi ne risentì di più furono proprio quei personaggi che avevano fatto della gratuita esibizione di sesso e violenza la loro bandiera. Così, con i primi anni Settanta, scomparsi gran parte dei personaggi, tranne l'inossidabile *Diabolik*, prese via via corpo il genere più propriamente Horror che vide le sue prime manifestazioni nella serie *Terror* edita dalla Erregi nel 1966, sulla scia del grande successo dei suoi fumetti erotici di punta: *Isabella* e *Messalina*, così come di *Jacula*, la donna-vampira. Il terreno era aperto per un'altra ondata di terrificanti incubi a fumetti: i nipotini di Poe erano all'opera. Tuttavia per tutti gli anni Settanta, si trattò quasi sempre di produzioni di bassa qualità ad eccezione della rivista "Horror", nata sulla fine del decennio precedente per opera meritoria di Pier Carpi e Alfredo Castelli. Per poter leggere un fumetto horror di grande qualità, a volte con accentuazioni noir, bisognerà

però attendere il 1985, con *Dylan Dog*. Sul versante del fumetto di qualità, bisogna ricordare l'opera di Dino Battaglia, con storie tratte dalla letteratura, come *Moby Dick* (1967), oppure le varie riletture di Maupassant, di Dickens, del *Gargantua*, di *Till Ulenspiegel*, e persino della 'Danza della morte' (*Totentanz*), tutte caratterizzate da un segno nuovo, aperto, visionario. E pure di visioni oniriche vive le sue avventure una modella, *Valentina*, ispirata nei lineamenti ad una diva del cinema muto (Louise Brooks), che Guido Crepax crea nel 1965 e conduce spesso entro meandri di un erotismo intellettuale. Certo non scompaiono comunque i fumetti tradizionali.
Del 1961 è un nuovo taglio al genere western, con *Zagor*, che è un difensore della causa degli indiani, ideato da Sergio Bonelli (figlio di Gianluigi, che si firma Guido Nolitta). Mario Uggeri, dopo aver disegnato *Tex*, crea *Kenneth Lee*, un cowboy di frontiera, mentre a Roma i Fratelli Spada rilanciano gli eroi americani, *L'Uomo Mascherato*, *Mandrake, Agente Segreto X-9* e *Gordon*, e fanno illustrare i propri albi dalle fantastiche copertine di Mario Caria e Germano Ferri.
Con gli anni Settanta si approssima invece l'influenza del nuovo fumetto di contro-cultura francese, e comunque dei venti della contestazione. All'orizzonte appare la stella di Milo Manara, che dopo anni di gavetta nei noir (*Genius*) inizia ad affermarsi con storie di grande spessore, come *Le avventure di HP e Giuseppe Bergman* (1978), un omaggio all'opera di Hugo Pratt, dove si avvale di un segno accattivante che ricorda quello del grande Moebius. Il decennio vede anche l'affermarsi del fumetto colto, con l'opera si Sergio Toppi, che rompe l'uso tradizionale della gabbia a vignette regolari. Nascono nuove riviste alternative, sulla scia, appunto, della francese "Metal Hurlant", come "Frigidaire" (1980) che sancisce il passaggio al nuovo decennio, e dove trovano posto disegnatori più 'svalvolati' e alternativi come Andrea Pazienza, Stefano Tamburini, Filippo Scozzari, Giorgio Carpinteri, Massimo Giacon, e tanti altri. "Linus" cambia pelle e si ribattezza prima "Alter-Linus" e poi "Alter-Alter", avventurandosi anch'esso nel panorama del fantascientifico, prima, e dell'alternativo, poi, che erano divenute le nuove parole d'ordine del decennio.
Ma tornando al fumetto-fumetto, l'inizio degli anni '70 vede l'apparire di una squadra investigativa scalcinata e composta da un gruppo di personaggi improbabili capitanati da un bello quanto imbranato detective che risponde al nome di *Alan Ford*. Ennesima creazione del duo Magnus & Bunker, diverrà anche questo un fumetto cult per i decenni a venire. Poi, gli anni tra la seconda metà dei Settanta e la prima degli Ottanta vedono Sergio Bonelli in qualità di editore che apre ad una nuova serie di suggestioni con personaggi che rimarranno epocali. In primis, un fumetto western di qualità, come *Ken Parker*, ideato nel 1977 da Gianfranco Berardi e disegnato da Ivo Milazzo, che originariamente si ispirò al personaggio del trapper Jeremiah Johnson del film di Sidney Pollack *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (1972), interpretato da Robert Redford (del quale il fumetto assume i tratti somatici). Lo scorcio tra anni Settanta ed anni Ottanta vede anche nascere a Bologna il gruppo di *Valvoline*, seguaci delle avanguardie artistiche, che reinventano il fumetto. Tra loro, Andrea Pazienza, che inventa *Zanardi*, uno studente figlio di una società malata. Mentre Stefano Tamburini crea una specie di mostro machista, che anticipa l'idea di *Terminator*, e che risponde al nome di *Ranxerox*, che dopo un primo inizio dello stesso Tamburini è disegnato da Gaetano (Tanino) Liberatore. A questo farà da contraltare *Ramarro*, un altro gigante, ma dalla pelle verde, disegnato da Giuseppe Palumbo, con immagini che sembrano un incrocio di surrealismo e pop art fuse in un videoclip. Nel folto gruppo di giovani artisti cresciuti nella sfera di *Valvoline* e della rivista "Frigidaire" bisogna assolutamente ricordare anche Giorgio Carpinteri e Massimo Giacon, con una grafica ed un segno post-Futurista, che sono tra le cose migliori viste nel corso di quegli anni.
Gli anni Ottanta si aprono con *Martin Mystere*, il detective dell'impossibile creato nel 1982 dalla mente diabolico-fantastica di Alfredo Castelli ed a lungo disegnato da Giancarlo Alessandrini. Le dinamiche di questa serie seguono le indagini di questo professore che indaga su molti misteri (appunto…) non risolti come l'Atlantide, gli Ufo, ecc. Si tratta di un fumetto chiave perché è considerato il punto di passaggio tra le serie *classiche* della Bonelli di carattere western, e quelle che di lì a poco seguiranno, proprio per la novità delle tematiche qui trattate che di fatto apriranno la strada ad un nuovo universo editoriale. Ed infatti, di lì a poco, nel 1986, uscì un personaggio che all'inizio fu un po' snobbato, ma che poi divenne un fenomeno di massa ed un cult: *Dylan Dog*, di Tiziano Sclavi con i disegni di Angelo Stano che gli diede il volto

dell'attore inglese Rupert Everett mentre il nome discende da un altro inglese, il poeta Dylan Thomas. Si tratta di un nuovo corso Bonelli: quello dell'horror, di qualità e letterariamente alto, che si sviluppa seguendo le inchieste di questo stralunato investigatore del paranormale. Infine le avventure spaziali di *Nathan Never*, ideato nel 1991 da Michele Medda, Antonio Serra e Beppe Vigna, e disegnato all'inizio da Claudio Castellini e Roberto De Angelis, che è stato il primo fumetto di fantascienza della Bonelli. Come altri prima di lui, anche Never si è ispirato al cinema e cioè al personaggio di *Rick Deckard*, il protagonista del film Blade Runner, con il quale condivide all'inizio la stessa complessità di scenario urbano e pure la stessa visione cinica e pessimista di un cupo futuro. Poi vanno segnalati Massimiliano Frezzato che s'inventa la saga di *Margot*, connotata da atmosfere di periferia e fumi delle fabbriche, mentre invece ambientate di volta in volta in luoghi esotici sono le splendide avventure di *Petra*, disegnate da Attilio Micheluzzi.
Con gli anni Ottanta si assiste anche ad un continuo allargamento del gruppo dei disegnatori di *Tex* che hanno via via sostituito il lavoro quasi solitario di Aurelio Galleppini cha ha disegnato il personaggio dalla fine degli anni Quaranta ai tardi Settanta. Si tratta di un gruppo che vede artisti di prima grandezza e giovani che piano piano si faranno: Fabio Civitelli, Giovanni Ticci, Aldo Capitanio, Fernando Fusco, Ivo Milazzo, Marco Torricelli, Claudio Villa, Raffaele Della Monica, Giovanni Bruzzo, Giacomo Danubio, Corrado Mastrantuono, Roberto De Angelis, Giancarlo Alessandrini, e tanti altri, per non parlare di artisti autorevoli come Guido Buzzelli, Enrique Breccia ed anche il grande Magnus.

Venendo infine alle creazioni dagli anni Novanta in poi, è un continuo susseguirsi di nuovi personaggi, in gran parte lanciati da un dinamicissimo Sergio Bonelli Editore, tra i quali ricordiamo *Magico Vento*, creato nel 1997 da Gianfranco Manfredi (e disegnato da Ortiz, Milazzo e tanti altri), un western tinto di horror e giallo, dove un ex giubba azzurra dopo un tragico incidente è salvato da uno sciamano e rinasce come indiano con il volto dell'attore Daniel Day Lewis, così come appare nel film *L'ultimo dei Moicani* (1992). Poi, per rimanere in tema cinematografico, una giovane detective newyorkese, anzi una 'criminologa', *Julia (Kendall)*, che invece ha il volto della grande Audrey Hepburn, ed è stata ideata da Gianfranco Berardi nel 1998 e delineata da un pool di disegnatori. Non bisogna però dimenticare il nuovo fumetto erotico, ma di qualità, che vede in autori come Franco Saudelli (che crea un fumetto poi divenuto un cult come *La Bionda*), la sua allieva Giovanna Casotto, Roberto Baldazzini (con il successo quasi planetario di *Chiara Rosenberg*), Francesco Ciampi, ed altri, i suoi principali interpreti, per non dimenticare che il primo Gipi si fa le ossa proprio su riviste come "Blue".
In questa sezione sono presenti anche maestri internazionali, come il grande Georges Pichard, e poi Jordi Bernet (con *Sarvan* ma soprattutto con una splendida *Cicca Dum-Dum*), Enrique Romero (con *Axa*), Alfonso Azpiri, e la coppia Juan Alvarez e Jorge Gomez con le avventure di *Lucia*, una psicologa-sessuologa e pure ninfomane.

Con gli anni Novanta, i giovani avanzano con proposte sempre nuove. Inquietante è la saga di *Garrett*, ideata da Roberto Recchioni e disegnata da Werther Dell'Edera. *Garrett* è il diminutivo di Pat Garrett, preso pari pari dalla storia di Pat Garrett & Billy the Kid, ma che qui è ambientata in un mondo di zombi ai tempi del Far West. E sempre dello stesso Recchioni è *John Doe* che lavora per la 'Trapassati Inc.', che si occupa della gestione della morte, dove Doe lavora alle dirette dipendenze della Morte stessa, una donna bellissima dal sarcasmo pungente e dai modi pratici, per la quale si occupa di risolvere i casi più difficili. Qui in mostra le tavole disegnate da Maurizio Rosenzweig, Matteo Cremona ed Elisabetta Barletta. Per altri versi, quasi cinematografica la resa dei fumetti di Sesar (al secolo Sergio Sarri) che appunto di storia del cinema si occupano, creando di volta in volta storie su attori mito, oppure su film ormai di culto.

Infine, già nel corso degli anni Novanta, per il fumetto italiano inizia anche una sorta di viaggio a ritroso… verso gli Stati Uniti. I fumetti italiani erano via via divenuti sempre più di qualità, non solo nella concezione ma anche e soprattutto nell'esecuzione. Bisogna dirlo: i fumetti degli anni Novanta sono disegnati molto meglio di quelli di trenta o quarant'anni prima, quando quello che per i ragazzi contava di più era il personaggio e la storia, sempre racchiusa in quei piccoli quadretti. Ora invece la qualità del disegno è cresciuta moltissimo, così come l'idea di impaginazione di questi disegni, che rompono i confini ed escono dalle vignette, e spesso sbordano nell'altra pagina. Il fumetto è sempre più osservato anche dagli storici dell'arte come una vera e propria arte di massa che ha anticipato la Pop Art, e dunque si espone nei musei di arte moderna e contemporanea di tutto il mondo. In quest'ottica, in quanto a qualità, i disegnatori italiani sono in prima linea e proprio per questo, all'inizio pochi e poi via via sempre più numerosi, approdano nella tana del lupo vale dire alla Marvel e/o alla DC Comics, cioè alle due più importanti case editrici di fumetto americane, dove si disegnano personaggi importanti, come *Spider-Man, Thor, Captain America, X-Men* ecc. I loro nomi sono Simone Bianchi, Gabriele Dell'Otto, Claudio Castellini, Luca Rossi, Mario Alberti, solo per citare i più famosi, tutti qui in mostra. E questo, proprio a testimonianza della qualità dei nostri fumettisti di punta, è il futuro del fumetto italiano, che oggi esporta anche i suoi artisti proprio nella terra che ha inventato i comics. Ma non è finita. I fumetti, negli ultimi anni hanno in parte mutata la loro pelle per rinascere facendo crescere in qualità, e di molto, anche la componente letteraria, tanto che questa ha spesso sovorchiato la parte visiva, a volte ridotta all'essenziale in quanto a segno. E' la nuova vague delle *graphic novel*, apparse già verso la fine del secolo scorso e che hanno visto in Italia svilupparsi un filone altamente qualificato tanto che in questi ultimi anni due disegnatori di *graphic novel* (che sono anche gli autori dei testi) sono in giunti in finale a due dei più prestigiosi premi letterari italiani che nel corso degli anni hanno consacrato gli autori più celebrati: il premio Campiello e lo Strega. Sto parlando di GiPi (al secolo Gian Alfonso Pacinotti) e di Zerocalcare (al secolo Michele Rech) che alle pagine super-patinate ed iper-realistiche di tanti autori hanno opposto le loro, apparentemente banali e sgraziate, ma con un 'cuore letterario' da lasciare senza fiato. Leggere per credere. Questa *Breve storia del fumetto italiano* finisce qui, ma il fumetto… continua.

3. La Bande Dessinée franco-belga

Questa mostra, come detto in premessa, per quanto riguarda la parte storica è principalmente focalizzata sulla storia e l'evoluzione del fumetto USA e sulle relative ed indipendenti connessioni con quella italiano.
Detto questo non si può ignorare la presenza, in Europa, del fumetto franco-belga, dove si è imposto lo stile della *ligne-claire*, vale a dire un disegno fatto essenzialmente di linee di contorno con l'assenza di un qualunque chiaro-scuro. Non si può ignorare perché tanti sono sia i personaggi, sia gli autori, di quest'area che hanno fatto la storia del fumetto europeo.
Tuttavia, la presenza degli autori e dei personaggi franco-belgi (come del resto quelli spagnoli e sud-americani) è spalmata tra le varie sezioni, e quindi qui ne ricorderò le presenze principali.

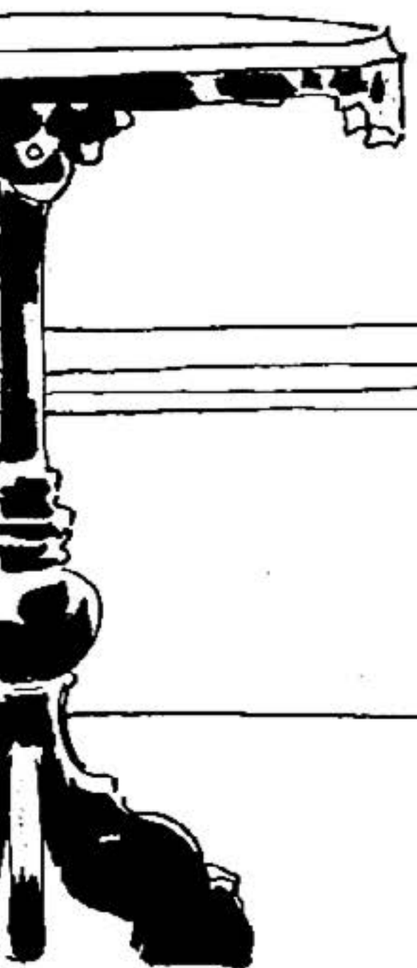
Le prime presenze sono rintracciabili nella sezione *2.1 – La Comicità – Parte generale*, dove abbiamo tre tavole di *Tintin*, del grande Hergé, stamponi riferibili alla produzione de *L'Ile Noir*, del 1943, di *Tintin au Congo*, del 1946 e de *Le Sceptre d'Ottokar*, del 1947, cioè tre storie degli anni migliori. Vi è poi un raro esempio dell'arte di Bob de Moor con una tavola da *La Compagnie des Grandes Indes*, una storia esotico-tropicale del 1950. Dall'avventura-comica, alla comicità-caustica di Gerard Lauzier con la sua saga di *Tranches de Vie*, dove mette alla berlina vizi e difetti della civiltà piccolo borghese della Parigi anni '70. E, per chiudere questa sezione il cowboy più sgangherato del West, cioè quel *Lucky Luke* che è sulla scena da oltre settant'anni (dal 1946), qui nella versione di Achdé. Altre presenze sono ritracciabili nella *Sezione 3.2 – L'Avventura – Varia*, con personaggi aviatori, come Dan Cooper, di Albert Weinberg, e *Buck Danny*, di Francis Bergèse, oppure piloti, come *Michel Vaillant*, di Jean Graton, per giungere al West alla francese, con le avventure del tenente *Blueberry*, sia nella vesione matura del suo creatore, Jean Giraud (qui con una rara pagina dal n° 1, ed un'altra dall'albo 18), ma anche nella serie giovanile, cioe *La Jeunesse de Blueberry*, con due tavole: una di Colin Wilson e l'altra di Michel Blanc-Dumont. E pure western è la tavola di Thierry Girod per la saga di *Wanted*. A chiudere questa sezione due perle, e cioè una pagina per *Blake e Mortimer* di uno dei più fedeli successori di E.P. Jacobs, vale a dire Antoine Aubin, per l'albo *L'Onde Septimus*, e poi una recente tavola di una storia di ambientazione egizia (in corso di pubblicazione, probabilmente dal Museo del Louvre), di Olivier Lefevre, autore allievo di Jean Claude Forest, qui in una delle sue prove migliori.
Ma forse la più qualificata presenza francese è nella sezione sulla Fantascienza (per la precisione in *4.2 – Fantascienza Varia*), che vede, per iniziare, personaggi epocali come *Barbarella* e *Hypocrite* di Jean Claude Forest, ed il *Loane Sloane* di Philippe Druillet. Vi è poi una rara tavola di un fumetto rivoluzionario come *Pravda* di Orson Pellaert, autore anche dell'introvabile *Jodelle*, ambedue considerati dalla critica come i primi fumetti Pop della storia. E' presente anche la famosa saga dell'*Incal*, uno dei cicli più affascianti della fantascienza a fumetti degli anni '80 del secolo scorso: qui sia con Moebius che con il suo successore, Zoran Janjetov. E quindi non può mancare Enki Bilal, altro grande della *bande dessinée* francese. Brasiliano, ma cresciuto artisticamente in Francia è Sergio Macedo, mentre fanta-erotico è il fumetto di Olivier Lefevre con la sua *Petit Marie*.

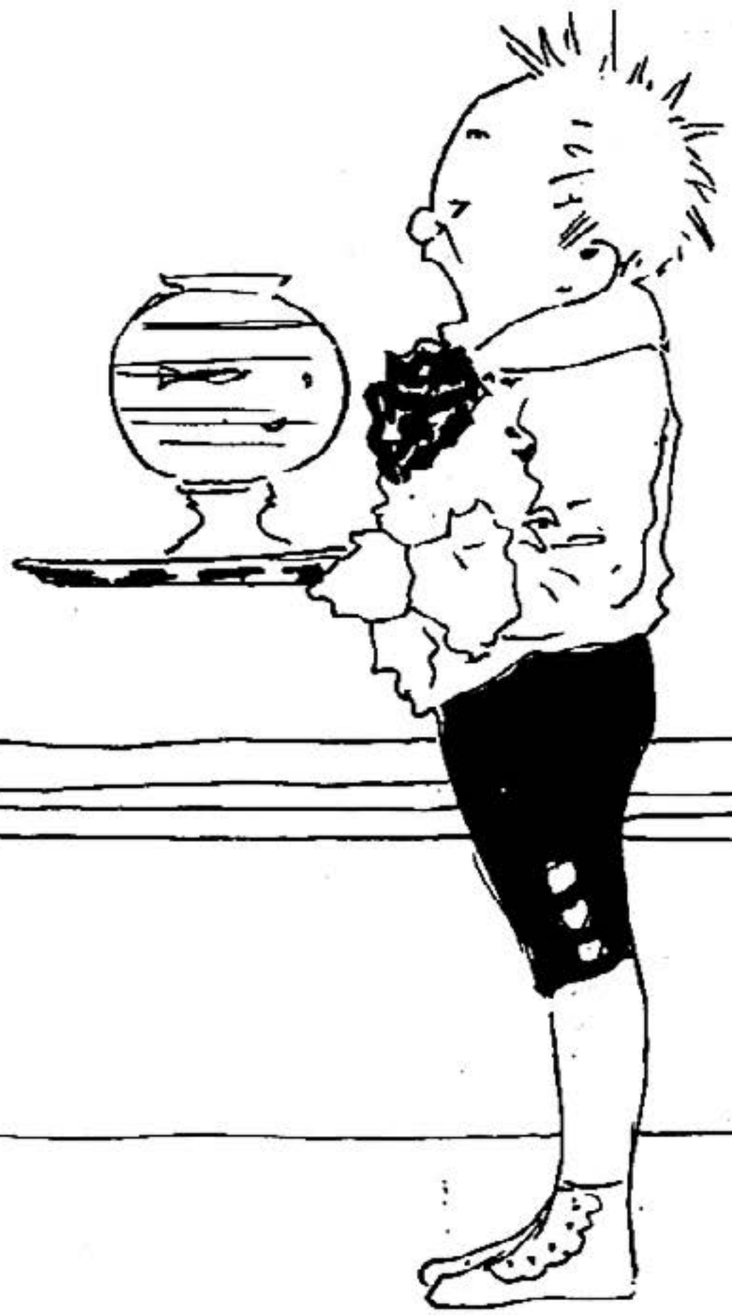
Un inciso. Va detto che in questa sezione, tra le più spettacolari, trovano posto anche autori italiani, come il Dino Battaglia de *I cinque della Selena*, oppure Magnus, con *Gesebel*, e poi *Nathan Never* e *Martyn Mystere* ed anche il Simone Bianchi di *Ego Sum*.
Trovano posto anche esempi di tre grandi saghe inglesi, come *Dan Dare*, *The Trigan Empire* e *Jeff Hawke*, da molti considerato come il miglior comic di fantascienza di sempre.

Ma, mi rendo conto, che è difficile, in effetti, dare conto di una mostra di immagini con le parole…
Quindi, ora, è meglio lasciare posto alla parte illustrativa, a quelle splendide, candide, 'nuvole' che da oltre cent'anni ci fanno sognare.

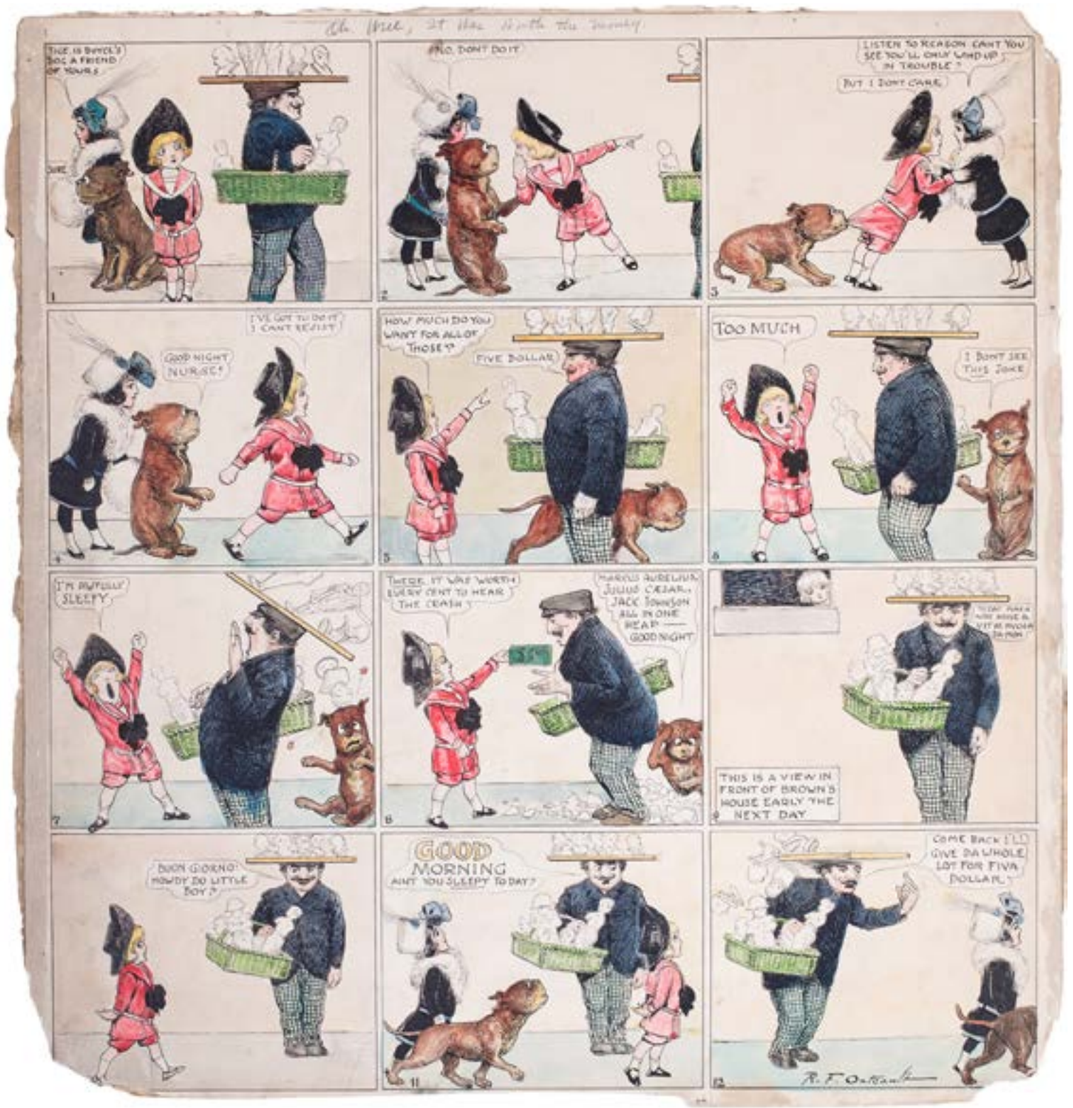
WE HAVE SOME VISITORS COMING TODAY AND THIS COVER LOOKS SO UNTIDY. NOW.

1. PRECURSORI





AHH
AWW



BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
pagina domenicale, senza data ma 1908
china e acquerello 52,8 x 51 cm

THE KATZENJAMMER KIDS
di Rudolph Dirks
pagina domenicale, senza data ma 1915
china e acquerello su cartoncino - 60,8 x 57 cm

BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
pagina domenicale del 15 luglio 1906
"The New York Herald" – 57 x 42 cm

BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
pagina domenicale del 7 maggio 1905
"The Chicago Tribune" – 59 x 44 cm

BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
"Pranks", 1904

BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
"His dog Tige and their jolly times", 1905

BUSTER BROWN
di Frederick Outcault
"Amusing capers", 1908

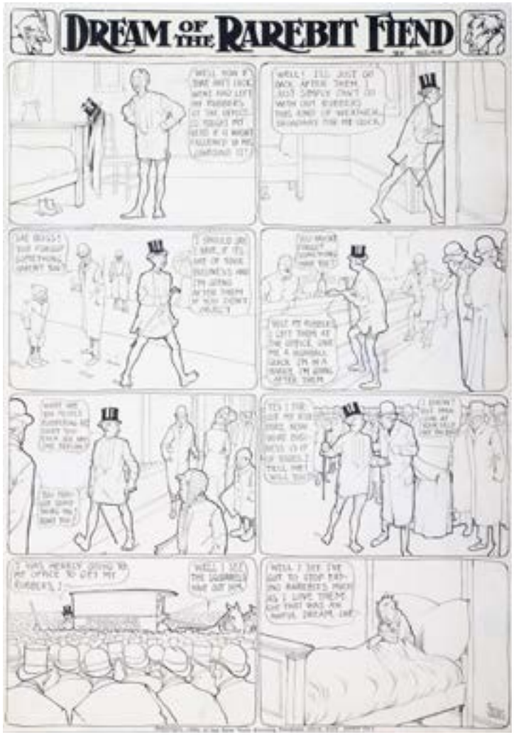
THE KATZENJAMMER KIDS
di Rudolph Dirks
pagina domenicale 26 luglio 1914
"The Washington Post" – 54 x 40 cm

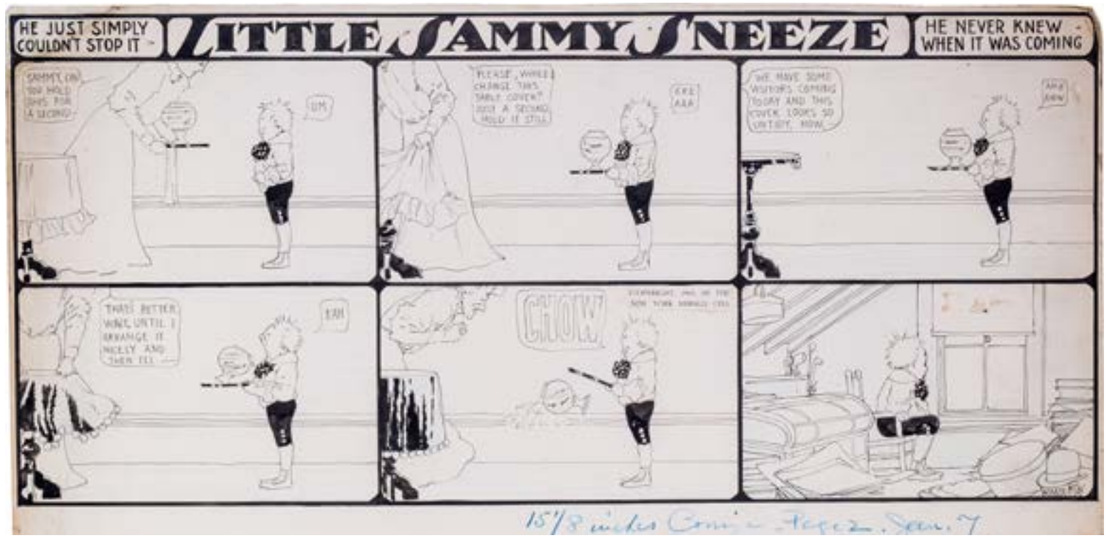
THE KATZENJAMMER KIDS
di Rudolph Dirks
pagina domenicale, senza data ma 1914
"The Washington Post" – 54 x 39 cm

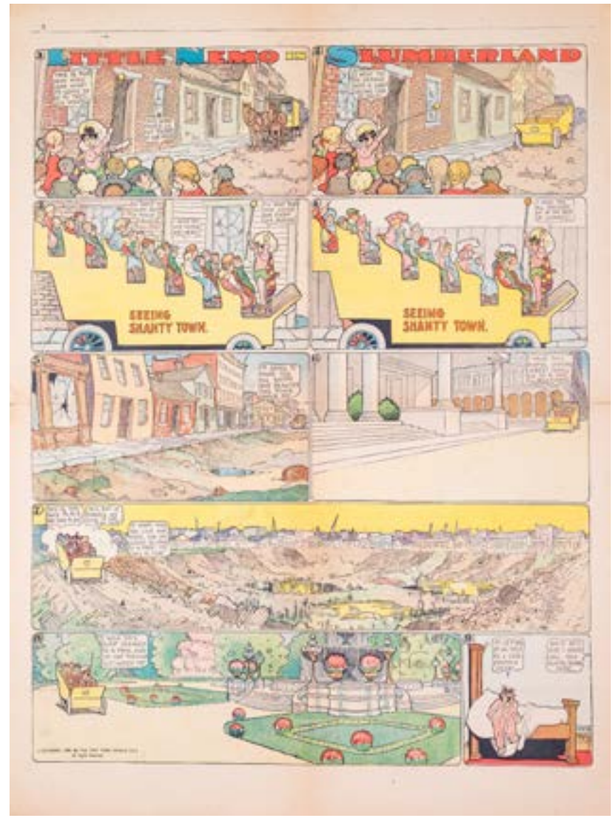
THE KATZENJAMMER KIDS
di Hans Knerr
pagina domenicale del 4 maggio 1947
china su cartoncino - 39,5 x 46 cm

THE CAPTAIN AND THE KIDS
di Rudolph Dirks
pagina domenicale del 9 luglio 1944
china su cartoncino – 38,5 x 59,5 cm

DREAM OF THE RAREBIT FIEND
di Silas (alias Winsor McCay)
pagina domenicale, senza data ma 1905
china su cartoncino – 50,3 x 36,5 cm





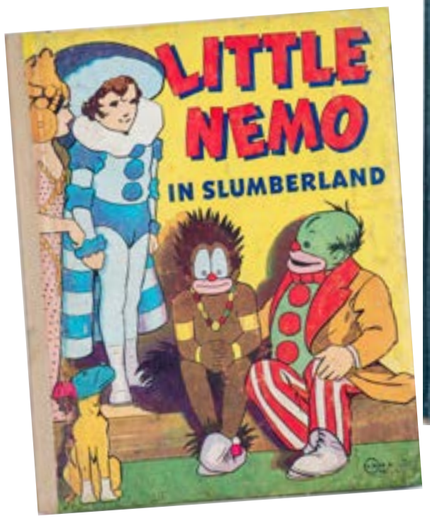


DREAM OF THE RAREBIT FIEND
di Silas (alias Winsor McCay)
pagina domenicale, senza data ma 1906
prova di stampa acquerellata – 35 x 26,5 cm

LITTLE SAMMY SNEEZE
di Winsor McCay
pagina domenicale, senza data ma 1907
china su cartoncino – 34,4 x 55,8 cm

LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND
di Winsor McCay
pagina domenicale, 1908
stampa, "The New York Herald" – 56 x 42 cm

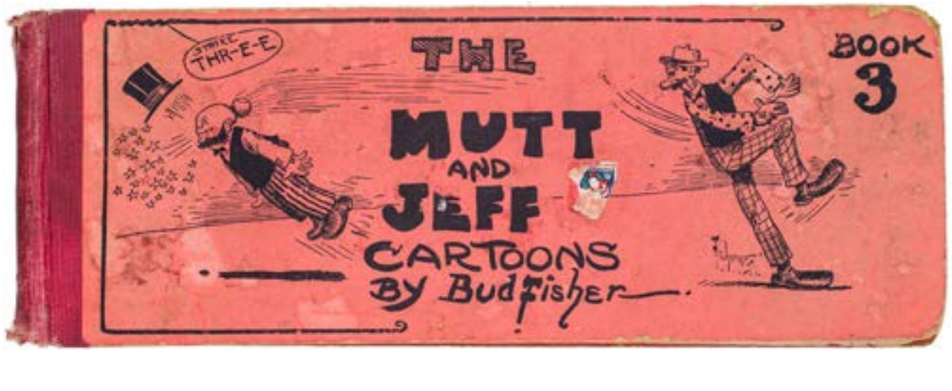
LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND
di Winsor McCay
pagina domenicale, 1908
stampa, "The New York Herald" – 56 x 42 cm



LITTLE NEMO
di Winsor McCay
"Little Nemo In Slumberland", 1911

PECK'S BAD BOY
di Geo W. Peck
"Peck's Bad Boy and his Chums",1908

FOXY GRANDPA
di Bunny (alias Mr. Schultze)
"Foxy Grandpa. Flip-Flaps",1905



MUTT AND JEFF
di Bud Fisher
"Cartoons. Book 2", 1911

MUTT AND JEFF
di Bud Fisher
"Cartoons. Book 3", 1912

MUTT AND JEFF
di Bud Fisher
"Book 12", 1927

MUTT & JEFF
di Bud Fisher
striscia giornaliera, senza data (1912)
china su cartoncino - 28 x 76,5 cm

MUTT & JEFF
di Bud Fisher
striscia giornaliera, senza data (1922)
china su cartoncino - 22 x 67,5 cm

MUTT & JEFF
di Bud Fisher
pagina domenicale del 4-9-1921
"Cleveland Plain Dealer" – 54 x 44 cm

MUTT & JEFF
di Bud Fisher
pagina domenicale del 10 ottobre 1926
stampa, "The World" – 53 x 40 cm

THEIR ONLY CHILD
di George McManus
pagina domenicale, 1913
stampa, "The Washington Post" – 55 x 40 cm

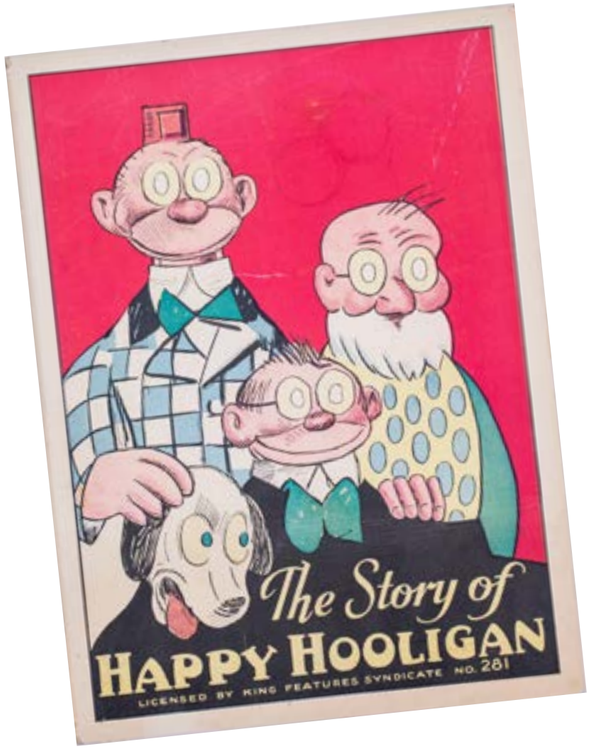
HAPPY HOOLIGAN
di Frederick Opper
pagina domenicale, 1913
stampa, "The Washington Post" – 55 x 40 cm

POLLY
di Cliff Sterrett
pagina domenicale, 1914
stampa, "The Washington Post" – 54 x 40 cm

CHARLIE CHAPLIN
di J. Keeley
"Charlie Chaplin up in the air", 1916

CHARLIE CHAPLIN
di J. Keeley
"Charlie Chaplin's comic capers", 1917

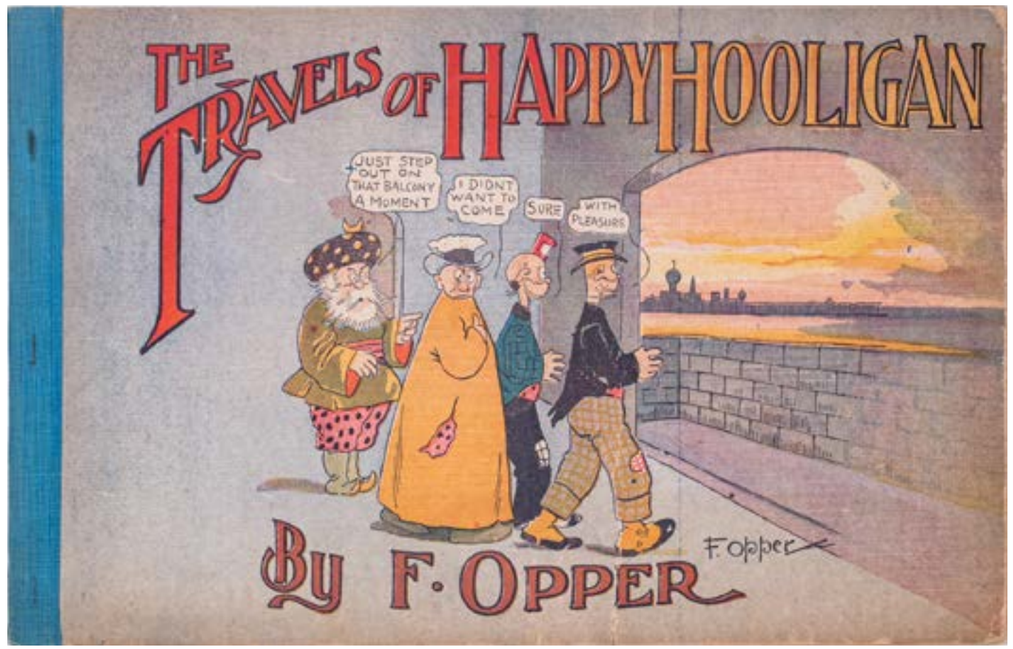
SLIM AND SPUD
di Carmack
"The adventures of Slim and Spud",1914



HAPPY HOOLIGAN
(+topper: AND HER NAME WAS MAUD!)
di Frederick Opper
Sunday del 27 dicembre 1931
china, matita blu e biacca su cartoncino
70,8 x 54,5 cm

HAPPY HOOLIGAN
di Frederick Opper
"The Travels of Happy Hooligan", 1906

HAPPY HOOLIGAN
di Frederick Opper
"The Story of Happy Hooligan", 1932

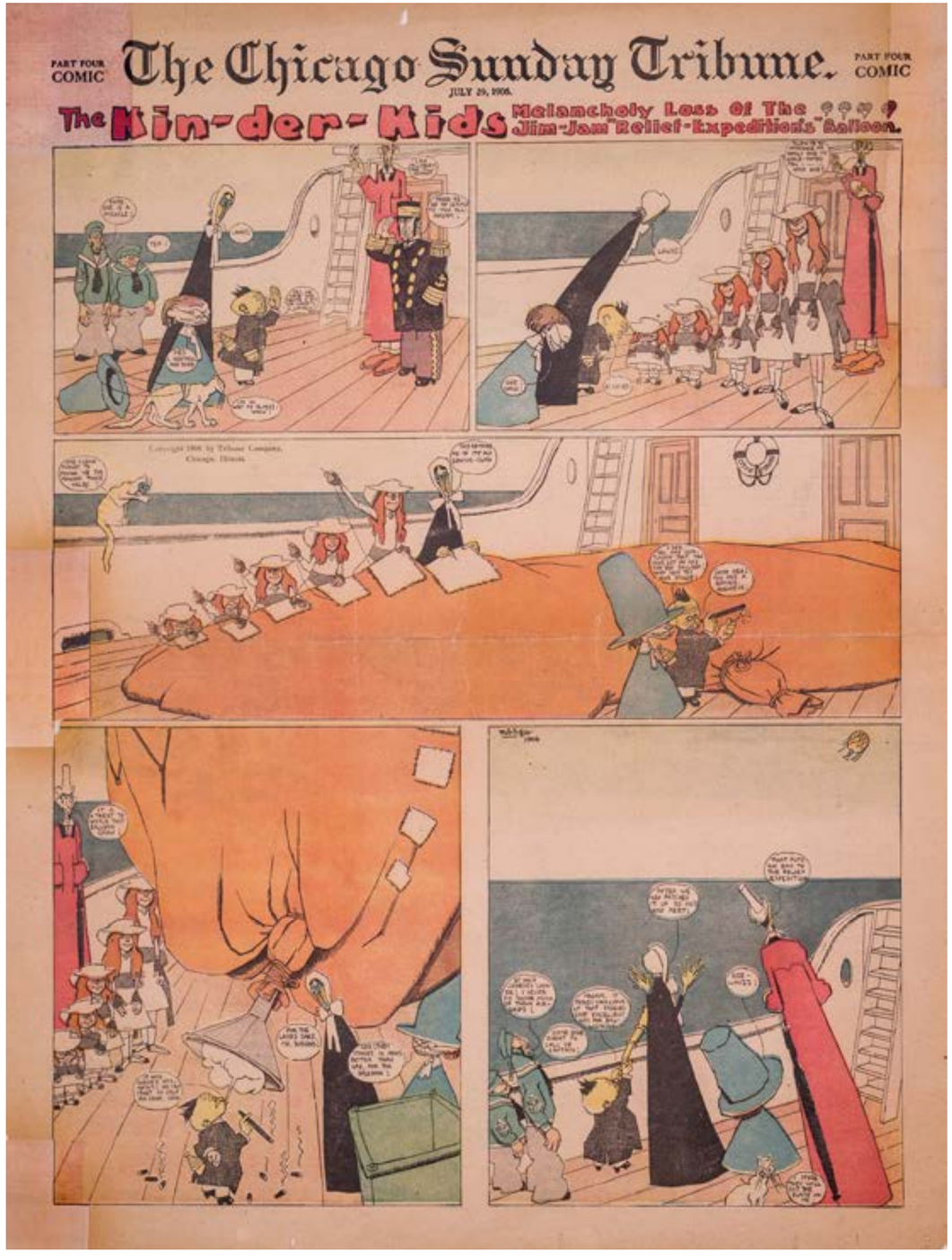


UNCLE MUN
di F. Nankivel
pagina domenicale del 6 febbraio 1910
stampa, "The New York Herald" – 57 x 42 cm

TOMMY TOOTLE
di B. Bradford
pagina domenicale del 4 novembre 1905
stampa, "St. Paul Dispatch" – 57 x 42 cm

CICERO SAPP
di Fred Locher
pagina domenicale del 31 luglio 1927
stampa, "The World" – 52,5 x 40 cm

THE KIN-DER-KIDS
di Lyonel Feininger
pagina domenicale del 29 luglio 1906
stampa, "The Chicago Sunday Tribune" – 58 x 44 cm



KRAZY KAT
di George Herriman
striscia giornaliera del 5 settembre 1932
china su cartoncino – 15 x 58,5 cm

KRAZY KAT
di George Herriman
pagina domenicale del 6 giugno 1936
stampa, "Journal American" – 39,5 x 28 cm

KRAZY KAT
di George Herriman
pagina domenicale del 28 luglio 1935
china su cartoncino – 62,3 x 43,2 cm

TOOTS & CASPER
di Jimmy Murphy
pagina domenicale del 24 dicembre 1922
china su cartoncino – 36,5 x 45,3 cm

MAIN STREET
di Gus Mager
pagina domenicale del 3 giugno 1923
china e acquerello su cartoncino – 73,5 x 58,5 cm

WINNIE WINKLE
di Martin Branner
striscia giornaliera del 26 novembre 1926
china e matita blu su cartoncino – 17 x 59 cm

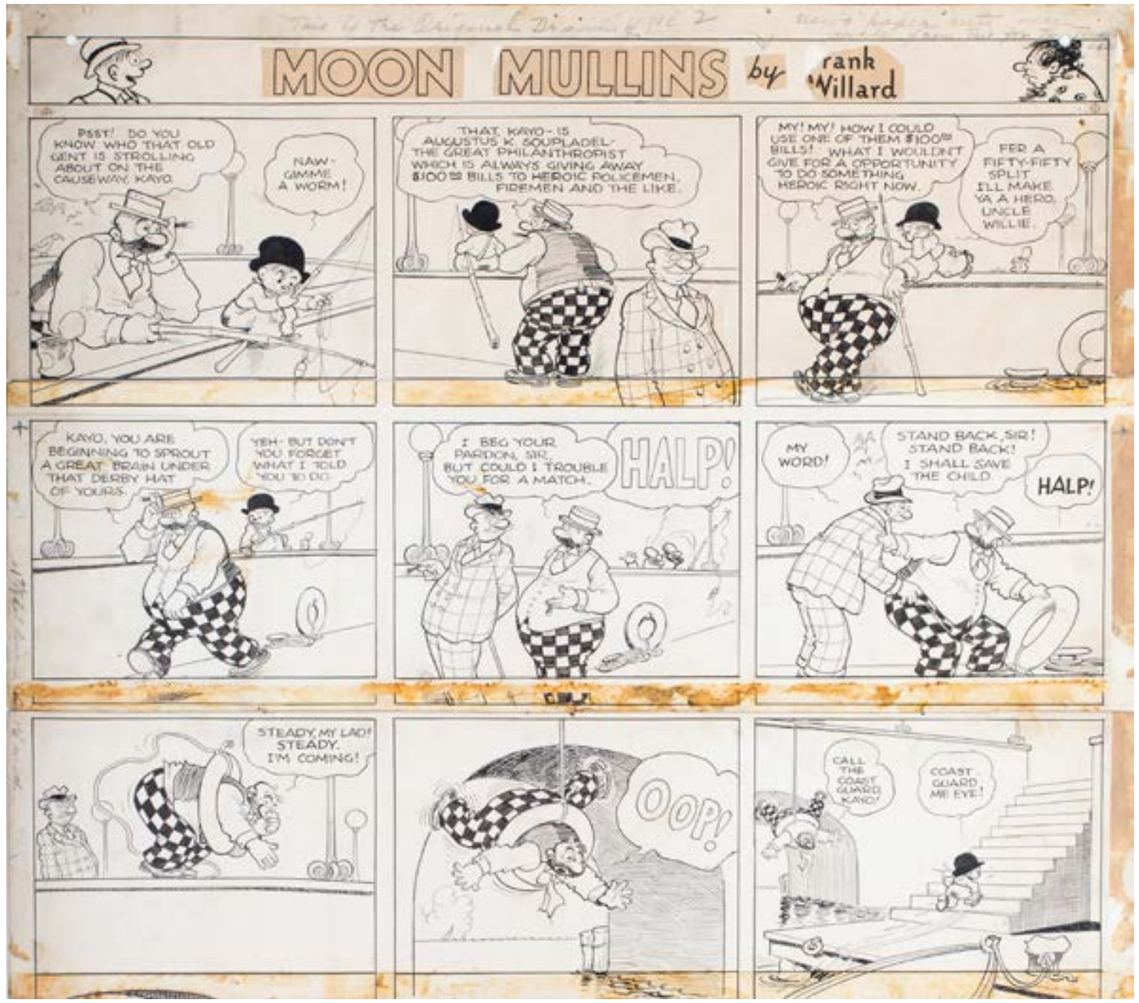
CAMPUS CAPERS
di Virginia Auget
striscia giornaliera del 18 agosto 1928
china e matita blu su cartoncino – 14,5 x 48 cm

LITTLE FOLKS
di Tack Knight
striscia giornaliera del 29 settembre 1931
china su cartoncino – 18,3 x 52,5 cm

THE GIRL FRIENDS
di Chester Gould
striscia giornaliera del 2 dicembre 1931
china e acquerello su cartoncino – 20,5 x 58 cm

GUS AND GUSSIE
di Paul Fung
striscia giornaliera del 9 luglio 1928
china su cartoncino – 16,8 x 53,3 cm

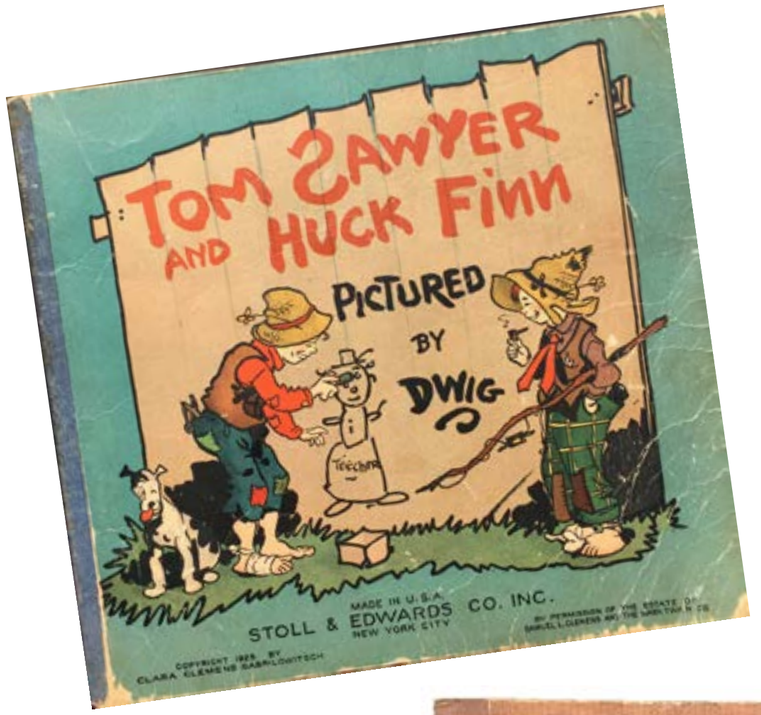
GUS AND GUSSIE
di Paul Fung
striscia giornaliera del 17 luglio 1928
china su cartoncino – 15,3 x 51,7 cm



MOON MULLINS
di Frank Willard
pagina domenicale del 26 ottobre 1935
china su cartoncino – 45 x 50,5 cm

MOON MULLINS
di Frank Willard
"2nd Series", 1928

MOON MULLINS
di Frank Willard
"3rd Series", 1929



TOM SAWYER AND HUCK FINN
di Dwig, 1925

THE GUMPS
di Sidney Smith, 1924

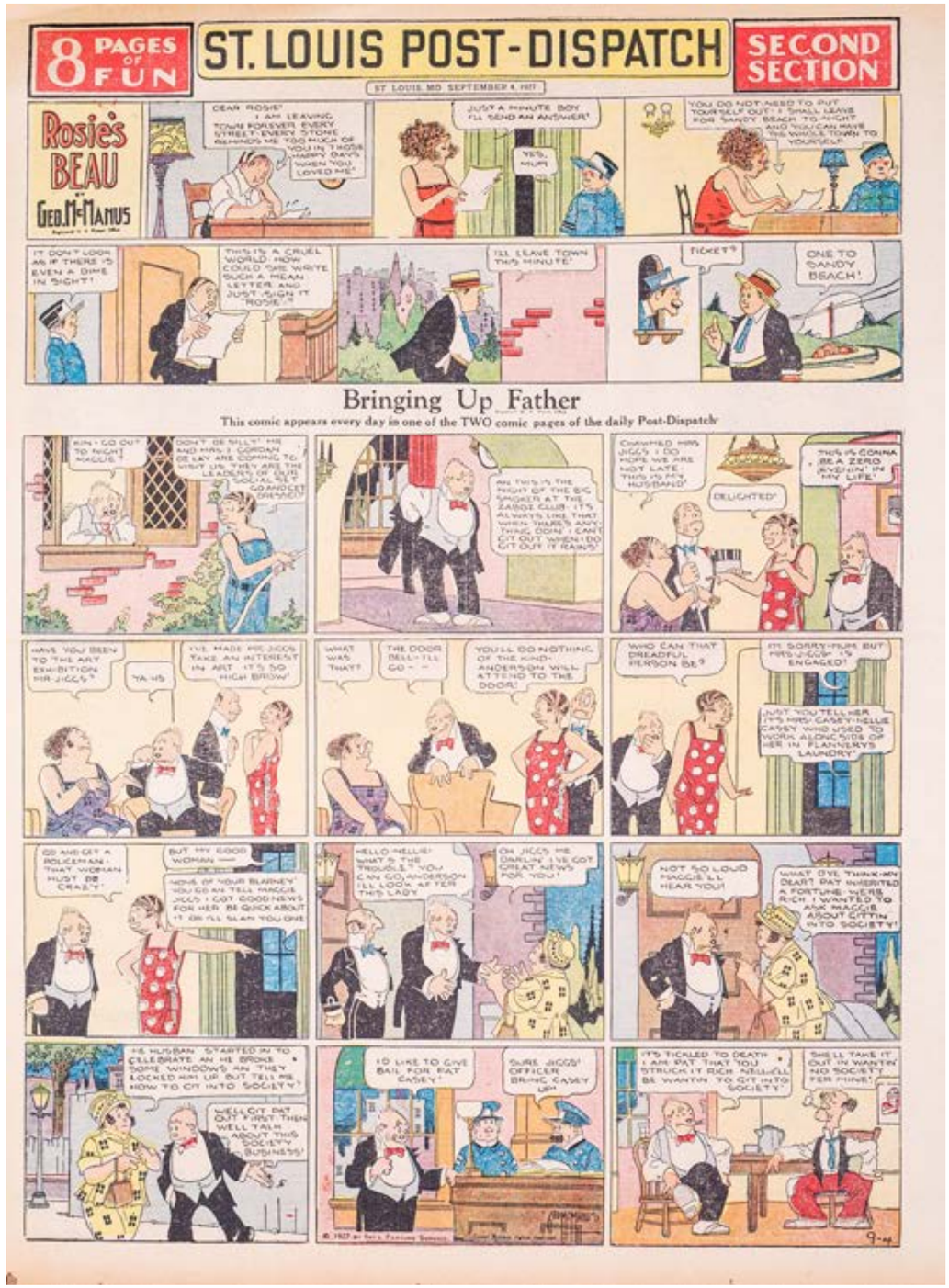
THE GUMPS
di Sidney Smith
pagina domenicale del 23 novembre 1930
"The San Diego Union" – 52,5 x 40 cm

TILLIE THE TOILER
di Russ Westover
pagina domenicale del 8 ottobre 1933
china su cartoncino – 45,4 x 58,4 cm

2.COMICITÀ

BRINGING UP FATHER
di George McManus
pagina domenicale del 30 ottobre 1932
china su cartoncin o - 29,8 x 42,6 cm

BRINGING UP FATHER
di George McManus
pagina domenicale del 6 marzo 1927
stampa, "The Baltimore American" – 54 x 39 cm



BRINGING UP FATHER
di George McManus
pagina domenicale del 4 settembre 1927
stampa, "St.Louis Post-Dispatch" – 54 x 40 cm

BRINGING UP FATHER
di Vern Greene
striscia giornaliera dell' 8 giugno 1963
china e retino tipografico su cartoncino 15 x 50 cm

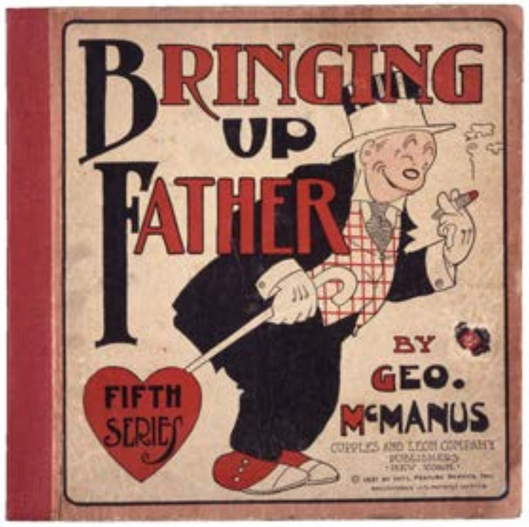
BRINGING UP FATHER
di Vern Greene
striscia giornaliera del 14 agosto 1963
china e retino tipografico su cartoncino 15 x 50 cm

BRINGING UP FATHER
di Vern Greene
striscia giornaliera del 12 settembre 1963
china e retino tipografico su cartoncino 15 x 50 cm

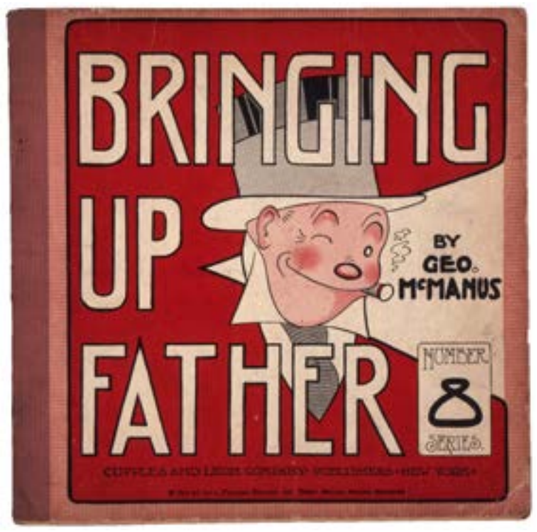
BRINGING UP FATHER
di Vern Greene
striscia giornaliera del 10 settembre 1963
china e retino tipografico su cartoncino 15 x 50 cm

"JIGGS AND MAGGIE. BRINGING UP FATHER"
manifesto del film, 1946
stampa cromo-litografica su carta telata, 104,2 x 69,5 cm

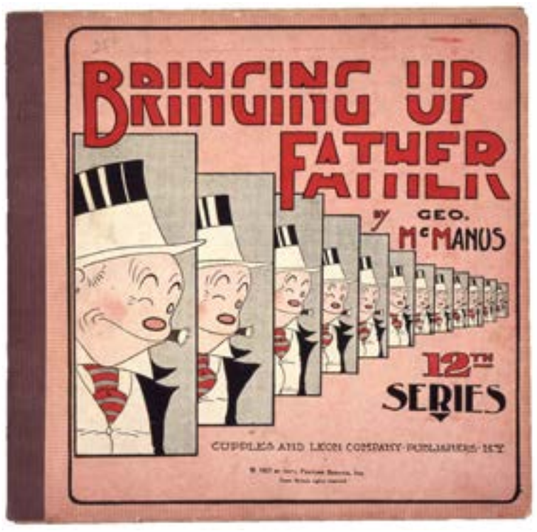
BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"First Series", 1919



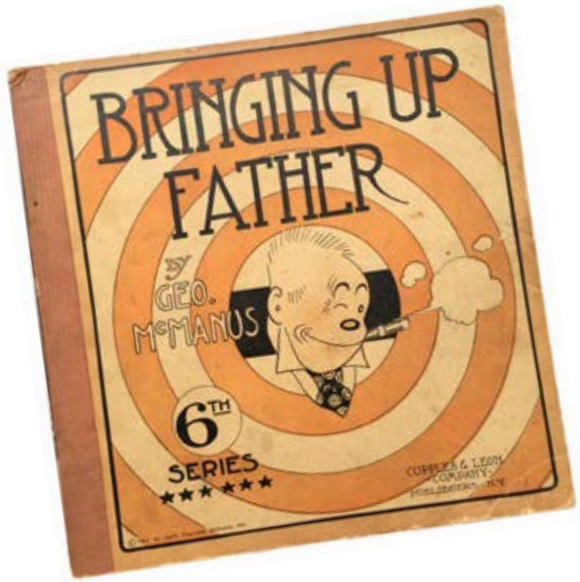
BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"Fifth Series", 1921



BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"8th Series", 1924



BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"12th Series", 1927



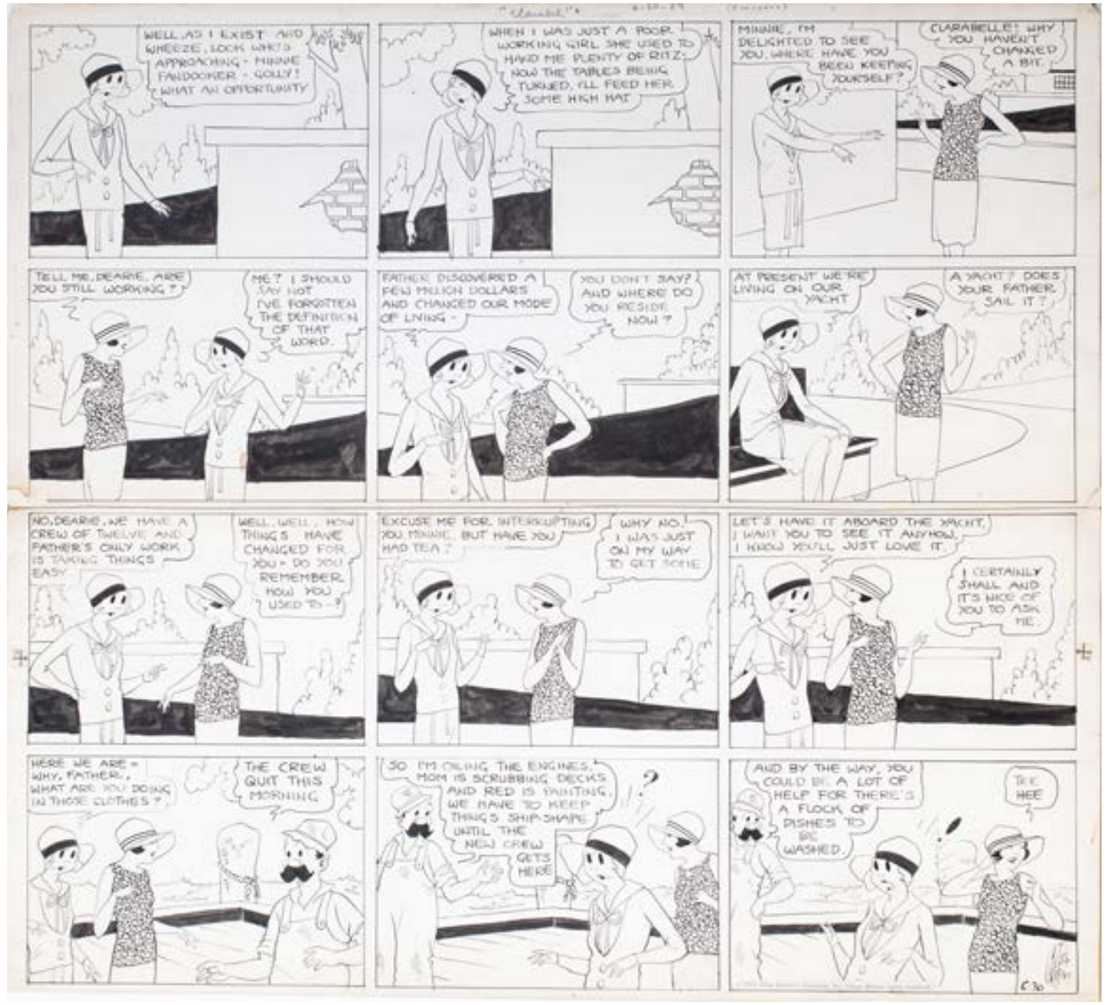
BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"6th Series", 1922

BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"Four Color Comics", n° 37, 1942

BRINGING UP FATHER
di Geo McManus
"Seventh Series", 1923

THE FAMILY FOURSOME
di Chic Young
pagina domenicale del 18 aprile 1931
china e collage su cartoncino - 18 x 46 cm

THE KID SISTERS
di Lyman Young
pagina domenicale del 22 settembre 1931
china su cartoncino – 23,3 x 48 cm



CLARABELLE COUSIN'S
di Jack Cadhan
pagina domenicale del 30 giugno 1929
china su cartoncino - 52,7 x 57,7 cm

BLONDIE
di Chic Young
"Blondie", n. 55, giugno 1953

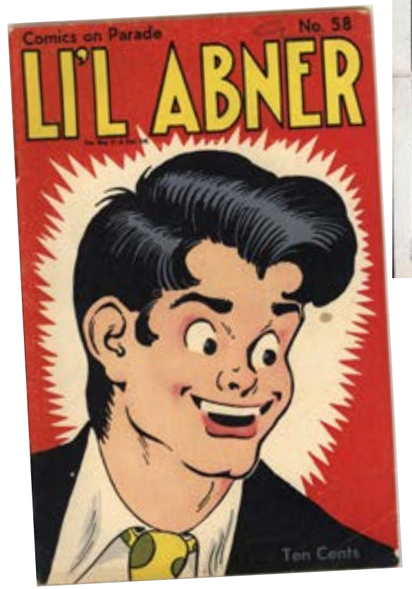
BLONDIE
di Chic Young
pagina domenicale dell'11 agosto 1957
stampa, "The Journal American" – 39 x 28 cm

BLONDIE
di Chic Young
"Blondie", n. 80, luglio 1955

BLONDIE
di Chic Young
pagina domenicale del 12 marzo 1961
china e collage su cartoncino - 44 x 49 cm

DUMB DORA
di Chic Young
striscia giornaliera del 15 marzo 1930
china su cartoncino - 14 x 50 cm

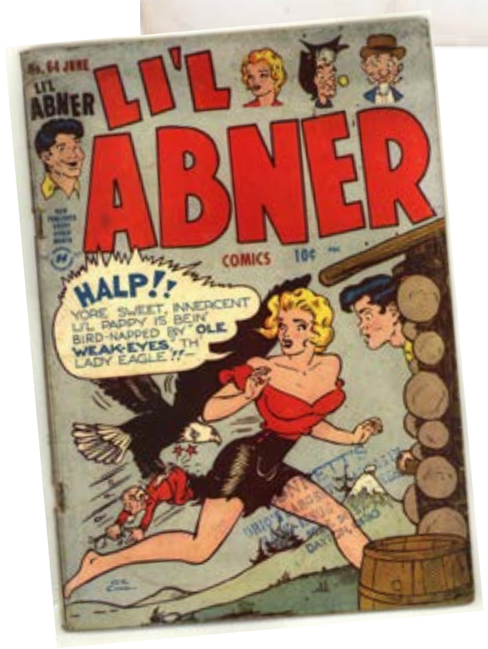
DUMB DORA
di Paul Fung
pagina domenicale del 3 luglio 1932
china su cartoncino – 38,5 x 49,5 cm



LI'L ABNER
di Al Capp
pagina domenicale dell'11 agosto 1957
stampa, "The Journal American" – 55 x 40 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
pagina domenicale del 7 dicembre 1941
china e collage su cartoncino – 70 x 51,4 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
"Li'l Abner", n. 58, settembre 1947



LI'L ABNER
di Al Capp
pagina domenicale del 24 febbraio 1957
china e collage su cartoncino – 55,4 x 73,7 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
"Li'l Abner", n. 64, giugno 1948

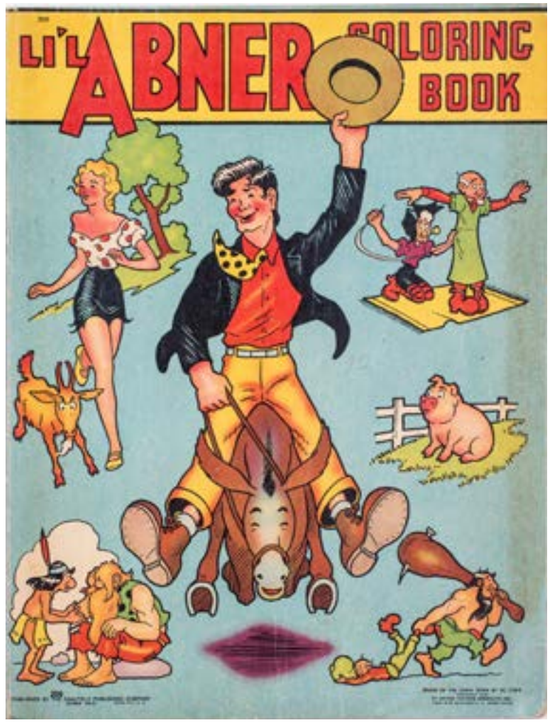
LI'L ABNER
di Al Capp
striscia giornaliera dell'11 gennaio 1935
china su cartoncino – 16,5 x 58,5 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
striscia giornaliera del 3 dicembre 1936
china su cartoncino - 16 x 58,5 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
striscia giornaliera del 12 novembre 1938
china su cartoncino - 17 x 58,5 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
striscia giornaliera del 26 gennaio 1949
china su cartoncino – 17,5 x 57,5 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
striscia giornaliera del 21 marzo 1950
china su cartoncino – 17,5 x 57,8 cm

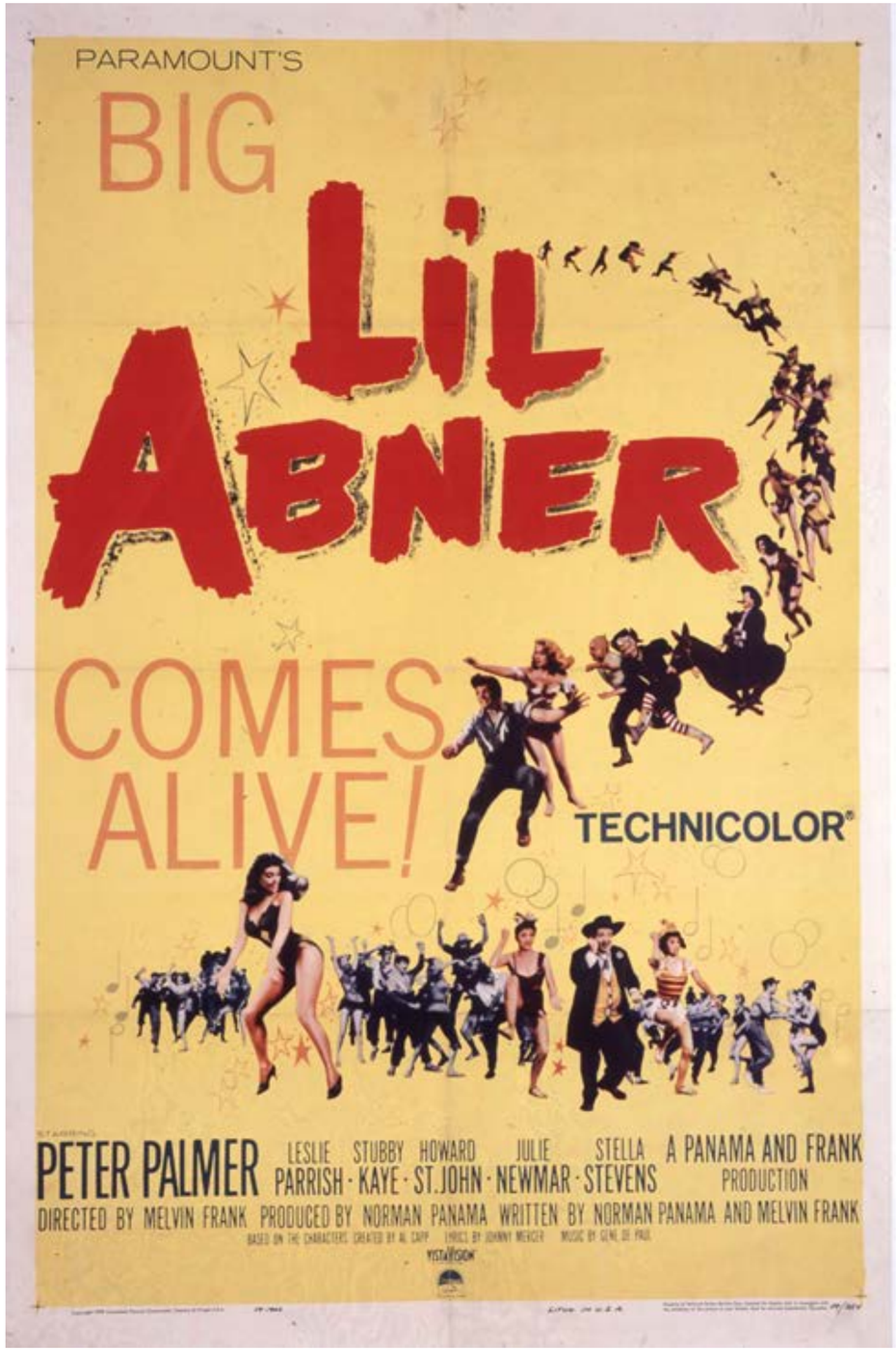


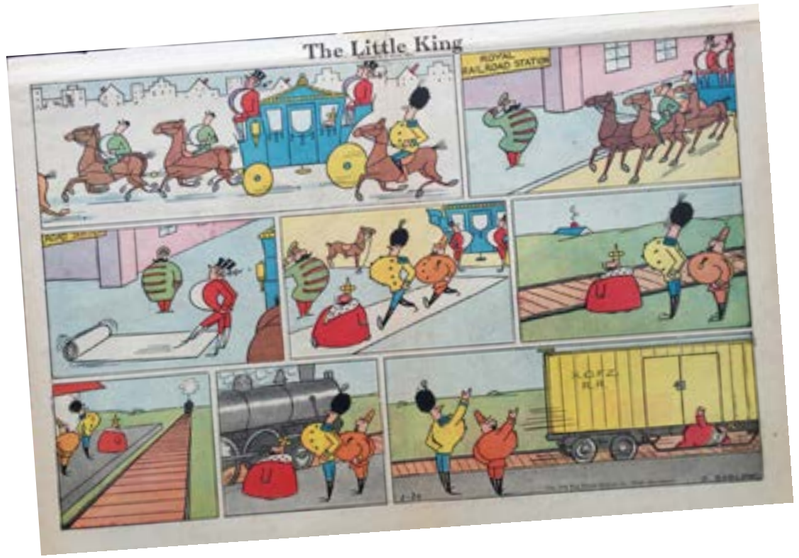
"BIG LI'L ABNER COMES ALIVE"
manifesto del film, 1959
stampa cromo-litografica su carta telata, 104 x 68,6 cm

LI'L ABNER
di Al Capp
in "Life Magazine", marzo 1952

LI'L ABNER
di Al Capp
"Li'l Abner Coloring Book", 1941

LI'L ABNER
di Al Capp
in "Time Magazine", novembre 1950



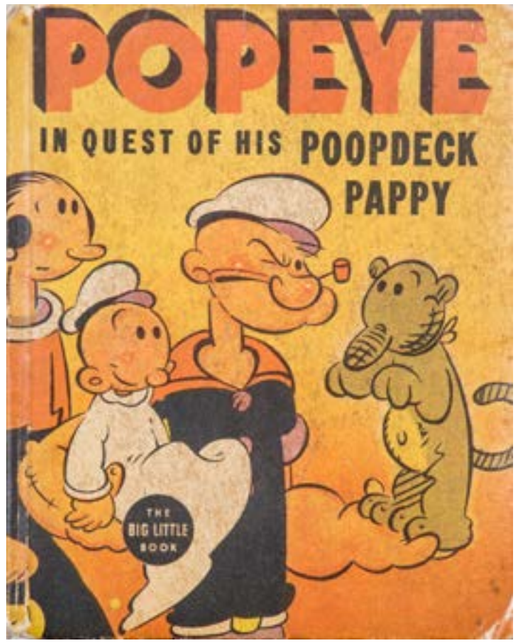


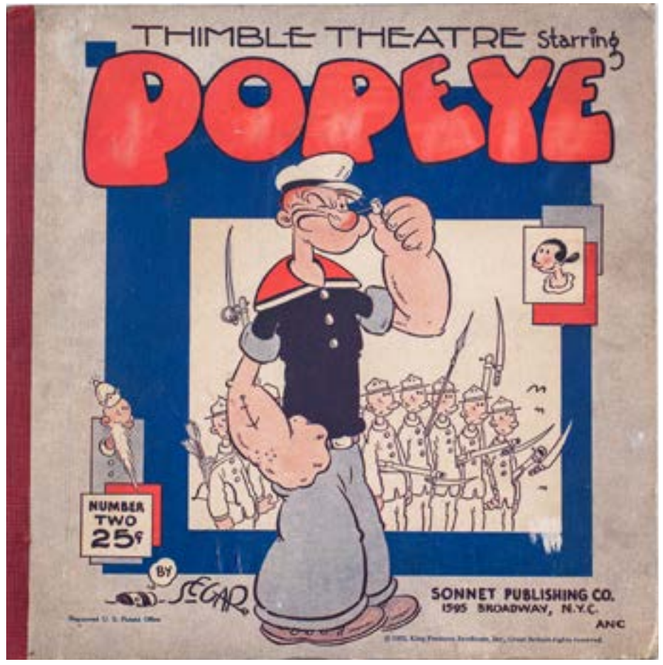
THE LITTLE KING
di Otto Soglow
pagina domenicale, 30-1-1938

THE LITTLE KING
di Otto Soglow
pagina domenicale del 20 dicembre 1964
china e collage su cartoncino – 40 x 68,8 cm

L'ARCA DI POPEYE
di Elzie Crisler Segar
striscia giornaliera del 10 luglio 1935
matita e china su cartoncino – 14 x 56 cm

POPEYE
di Bud Sagendorf
pagina 38 in "Dell 4 Colours" n.168, dell'ottobre 1947
china su cartoncino – 48 x 34,5 cm





POPEYE
di E.C Segar
"Popeye in Quest of his Poopdeck Pappy", 1937

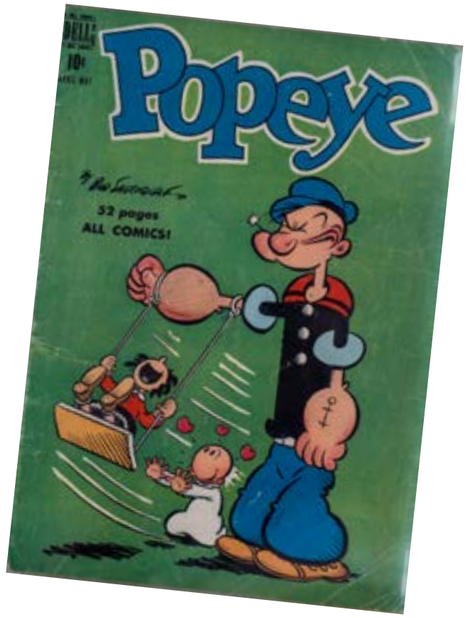
BRACCIO DI FERRO
di E.C Segar
"Braccio di Ferro e gli spinaci", 1939

THIMBLE THEATRE STARRING POPEYE
di E.C Segar
"Book n. 2", 1932

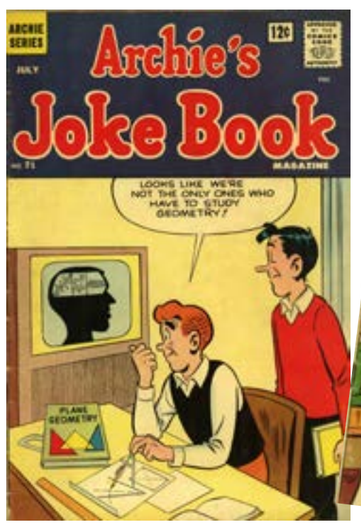
POPEYE
di Bud Sagendorf
pagina domenicale del 3 maggio 1964
china e collage su cartoncino – 41,7 x 57,7 cm

THIMBLE THEATRE (POPEYE)
di Bud Sagendorf
pagina domenicale del 1° giugno 1941
stampa, "The Journal American" – 55 x 40 cm

POPEYE
di E.C Segar
"Popeye", n. 12, 1950



"POPEYE"
manifesto del film (edizione italiana), 1981
stampa cromo-litografica su carta telata, 199,5 x 139,5 cm



ARCHIE
di Bob Montana
pagina domenicale del 18 novembre 1951
china e collage su cartoncino – 38 x 56 cm

ARCHIE
di Bob Montana
"Archie and me", n. 34, aprile 1970

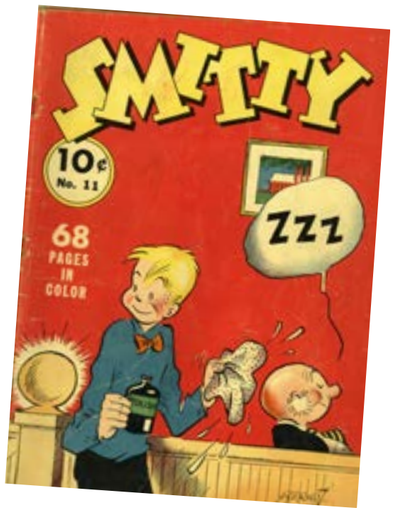
ARCHIE
di Bob Montana
"Archie's Joke Book", n. 71, luglio 1963

NANCY AND SLUGGO
di Ernie Bushmiller
"Traveltime", n. 1, settembre 1958

FRITZI RITZ + NANCY
di Ernie Bushmiller
pagina domenicale dell'8 giugno 1941
stampa, "Boston Sunday Post"
57 x 40 cm

FRITZI RITZ
di Ernie Bushmiller
"Fritzi Ritz", n. 59, novembre 1959

SMITTY
di Berndt
"Smitty", n. 11, 1936



FRITZI RITZ
di Ernie Bushmiller
pagina domenicale del 13 agosto 1939
china su cartoncino – 36 x 59 cm

TINY TIM
di Stanley Link
pagina domenicale del 1° marzo 1936
china su cartoncino – 35 x 51 cm

HAWKSHAW THE DETECTIVE
di Watso
pagina domenicale del 23 gennaio 1944
china su cartoncino – 39,2 x 58,2 cm

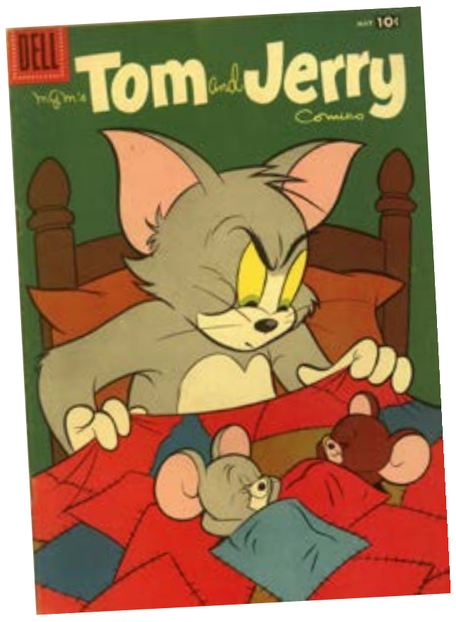
GASOLINE ALLEY
di Frank King
pagina domenicale del 29 giugno 1947
china e collage su cartoncino – 58,6 x 50,7 cm

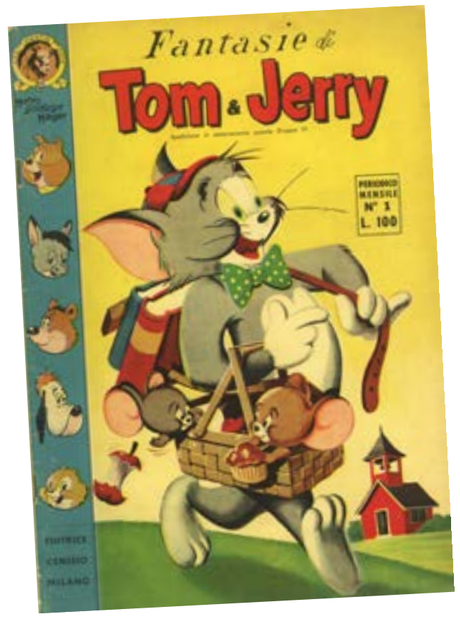
"GASOLINE ALLEY"
manifesto del film, 1950
stampa cromo-litografica su carta telata, 200 x 209 cm

FELIX THE CAT
di Otto Mesmer
striscia giornaliera del 4 gennaio 1940
china e retino tipografico su cartoncino – 14,3 x 65,3 cm

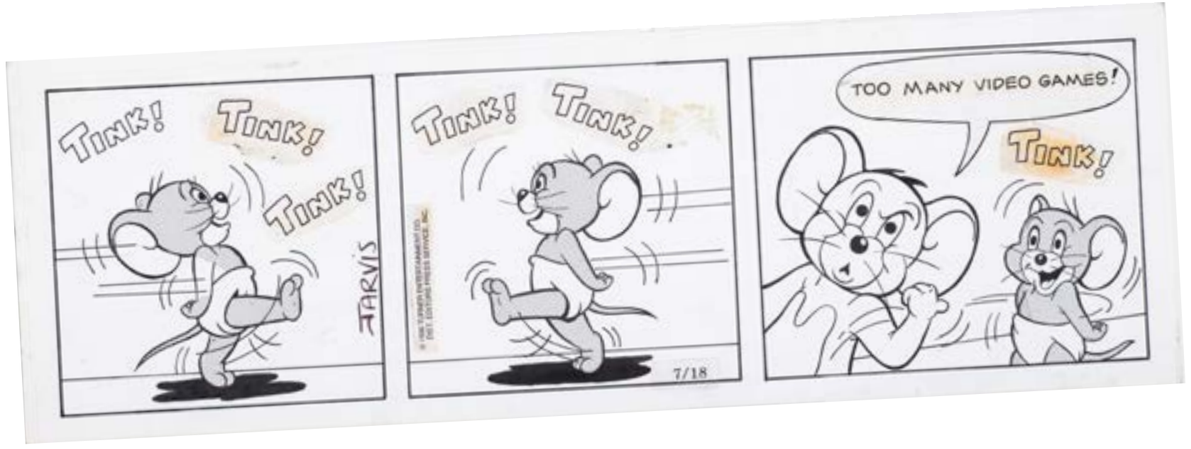
TOM AND JERRY
di Hanna & Barbera
"Tom and Jerry Comics", n. 154, maggio 1957

TOM AND JERRY
di Hanna & Barbera
"Fantasie di Tom & Jerry", n. 1, marzo 1961



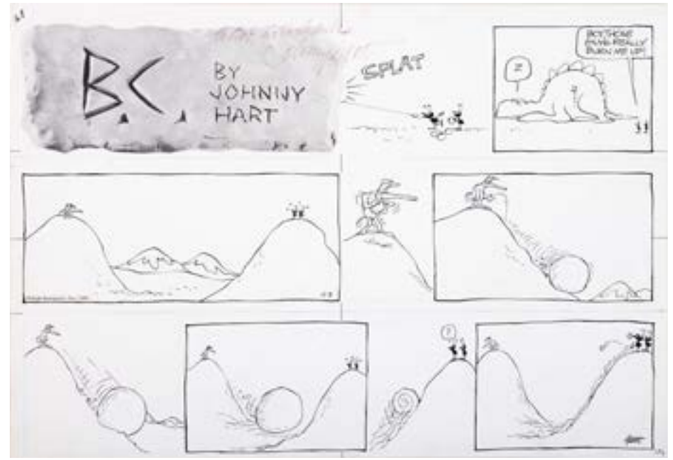


TOM & JERRY
di Jim Jarvis
striscia giornaliera del 18 luglio 1990
china e collage su cartoncino – 16,5 x 50,5 cm



POGO
di Walt Kelly
pagina domenicale del 6 novembre 1955
china su cartoncino – 44,3 x 61,2 cm

ABBIE AN' SLATS
di Raeburn Van Buren
pagina domenicale del 27 gennaio 1963
china e collage su cartoncino – 43 x 60 cm



B.C.
di Johnny Hart
pagina domenicale del 3 novembre 1968
china e collage su cartoncino – 35,5 x 52 cm

DENNIS THE MENACE
di Hank Ketcham
pagina domenicale del 25 novembre 1973
china e collage su cartoncino – 45,2 x 64 cm

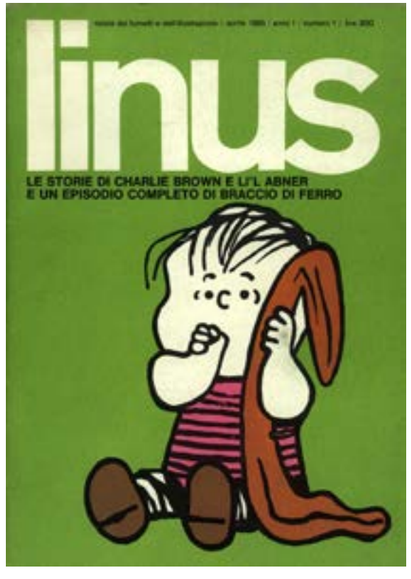
THE FLINTSTONES
di Hanna & Barbera
pagina domenicale del 26 dicembre 1971
china e collage su cartoncino – 37 x 58,5 cm

PEANUTS
di Charlie Schulz
striscia giornaliera del 3 dicembre 1961
china e collage su cartoncino – 17,3 x 72,7 cm

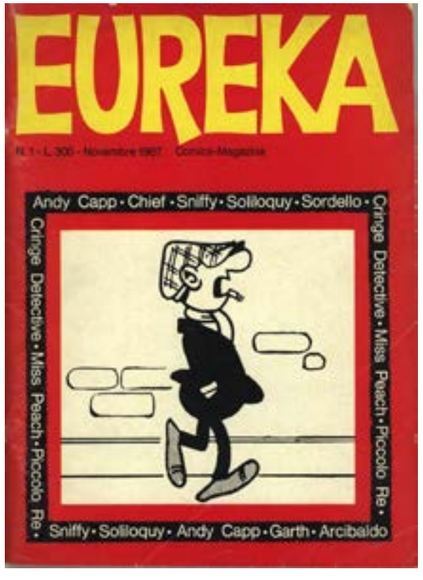
PEANUTS
di Charles Schulz
pagina domenicale, 19-11-1957

PEANUTS
di Charles Schulz
"Peanuts", n. 6, agosto-ottobre 1960

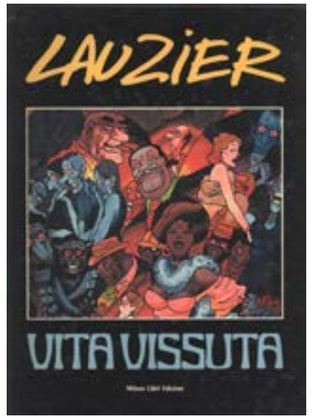
LINUS
di Autori Vari
"Linus", n. 1, aprile 1965



EUREKA
di Autori Vari
"Eureka", n. 1, novembre 1967



SALLY FORTH
di Wally Wood
pagina domenicale n. 82 del 1973
china e collage su cartoncino – 62,5 x 44 cm



VITA VISSUTA
di Gerard Lauzier
Milano Libri Edizioni, 1980

TRANCHES DE VIE
di Gerard Lauzier
pagina 8 dell'albo n.1 della serie, 1975
china e tempera su cartoncino – 46,7 x 35,4 cm

TRANCHES DE VIE
di Gerard Lauzier
pagina 1 dell'albo n. 3 della serie, 1977
china e tempera su cartoncino – 45,8 x 35,6 cm

LA COMPAGNIE DES GRANDES INDES
di Bob de Moor
strisce 133-136 rimontante in pagina, 1951
china su cartoncino – 40,3 x 30 cm

TINTIN
di Hergé
pagina 40 della storia "Le sceptre d'Ottokar", 1947
stampone di produzione – 36,6 x 26,4 cm

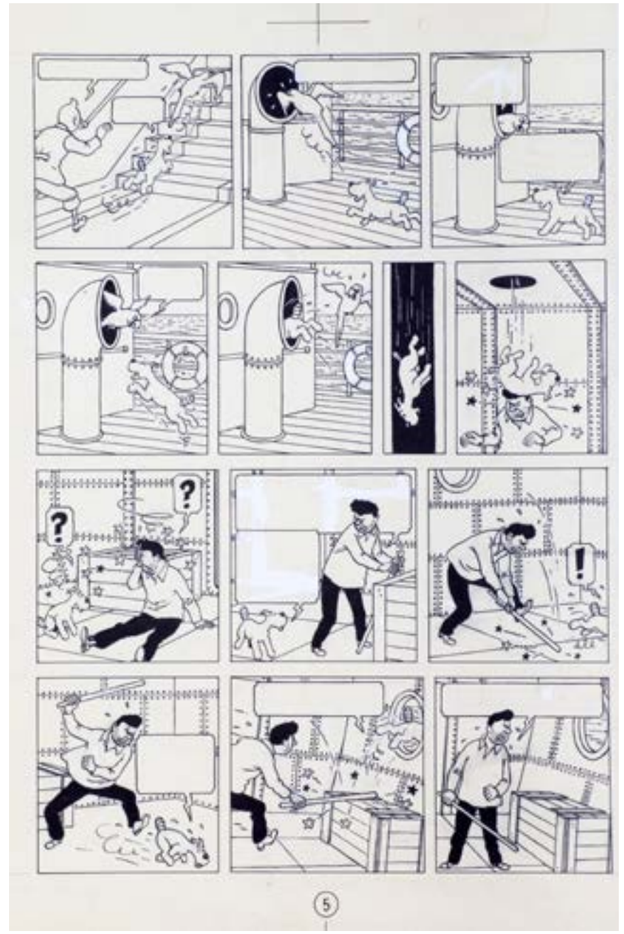
"EL MISTERIO DE LAS NARAJAS AZULES (TIN TIN)"
manifesto del film (edizione spagnola), 1964
stampa cromo-litografica su carta telata, 98,2 x 66,2 cm

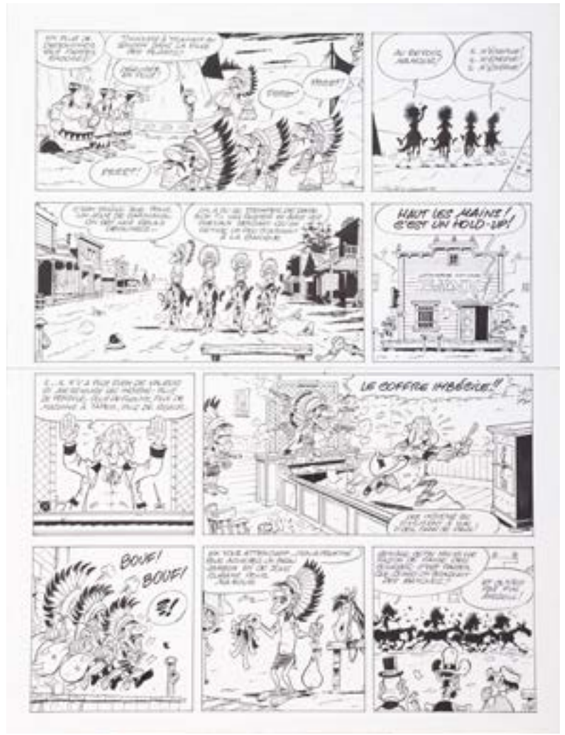
LES NAUFRAGES DU PACIFIQUE
di Guy Marchand
copertina per una parodia di Tintin, 1990
china e tempera su cartoncino – 46,7 x 35,4 cm

TINTIN
di Hergé
pagina 5 della storia "Tintin au Congo", 1946
stampone di produzione – 36,1 x 26,4 cm

TINTIN
di Hergé
pagina 32 della storia "L'Ile noir", 1943
stampone di produzione – 45,7 x 33,4 cm

TINTIN
di Hergé
"Tintin au Congo", 1970

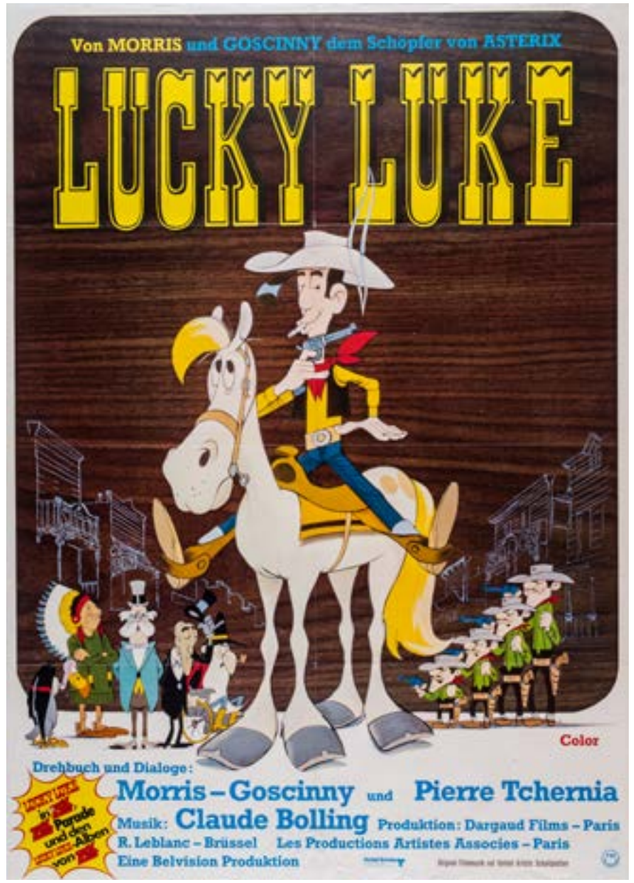




LUCKY LUKE
di Achdé
pagina 29 dell'albo "La corde au cou", 2006
china su cartoncino – 50 x 37 cm

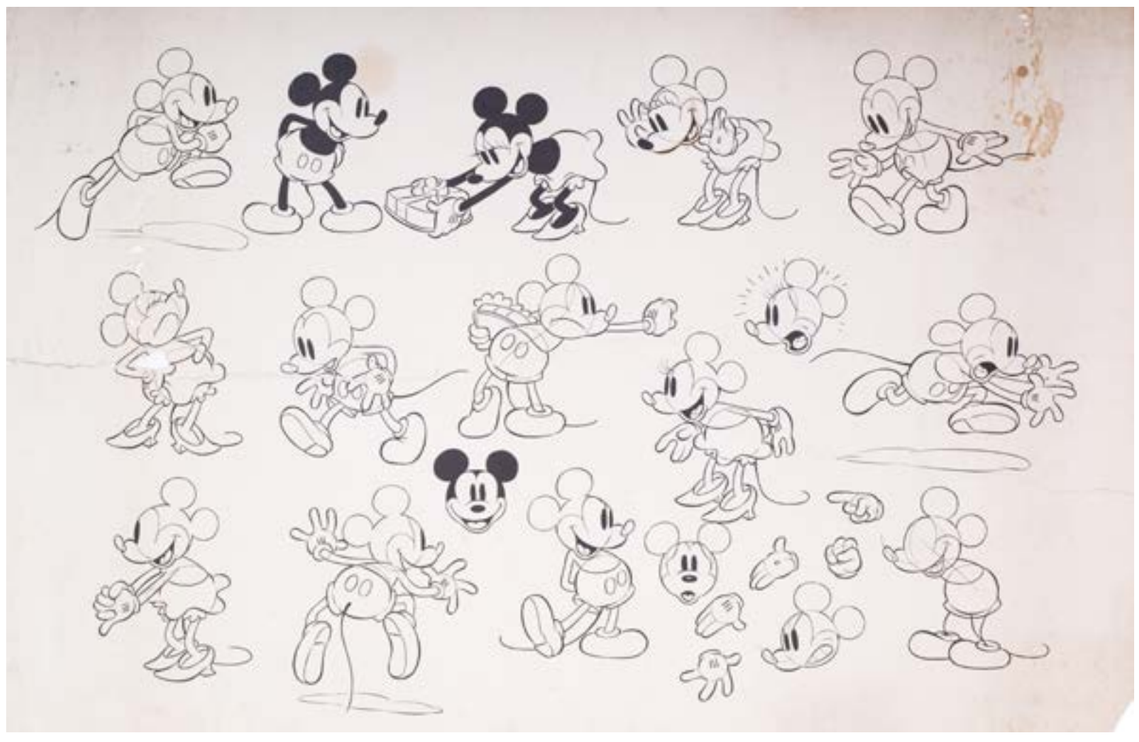
LUCKY LUKE
di Achdé
pagina 29 dell'albo "L'Homme de Washington", 2008
china su cartoncino – 50 x 37 cm

"LUCKY LUKE"
manifesto del film (edizione tedesca), 1971
stampa cromo-litografica su carta su forex, 100 x 70 cm



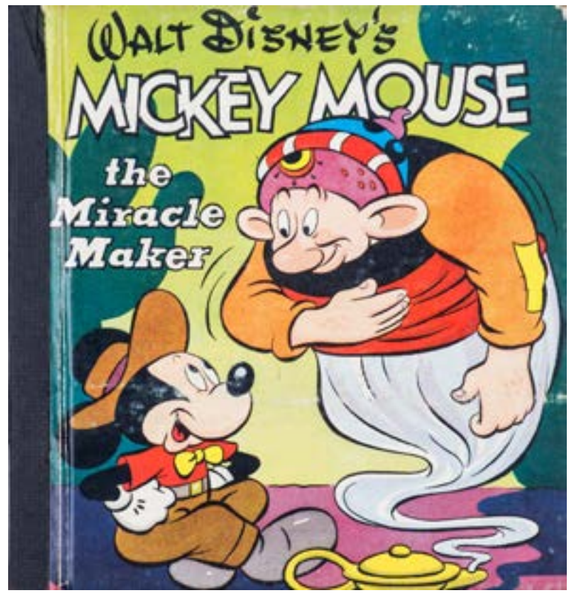
LUCKY LUKE
di Morris
"20° Cavalleria", 1969

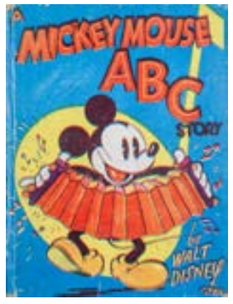
LUCKY LUKE
di Morris
"Lucky Luke contro I Fratelli Dalton", 1966



TOPOLINO
di Walt Disney (ma Ub Iwerks)
striscia giornaliera "Topolino usa per la prima volta il boomerang"
stampa, "Illustrazione del Popolo" n. 22 del 1° giugno 1930
l'area della striscia: 10 x 27,5 cm
Una delle prime apparizioni di Topolino in Italia

MICKEY MOUSE MODEL-SHEET
di Disney Studio
indicazioni di base per disegnare Topolino, ca. 1931/32
china su carta - 38 x 56 cm





Mickey Mouse Magazine, Hal Horne, 1935

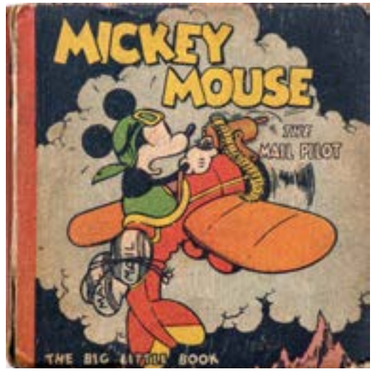
Mickey Mouse. The Miracle Maker – Whitman, 1948

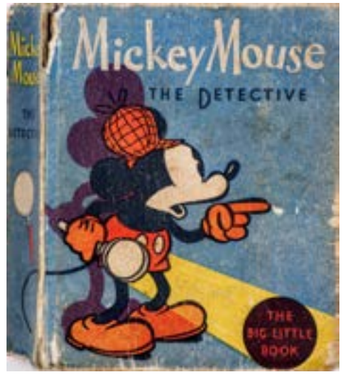
A Mickey Mouse ABC Stories – Whitman, 1936

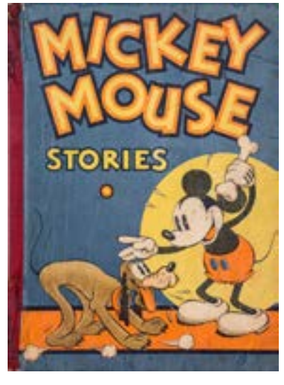
Mickey Mouse. The Mail Pilot – The Big Little Book, Whitman, 1933

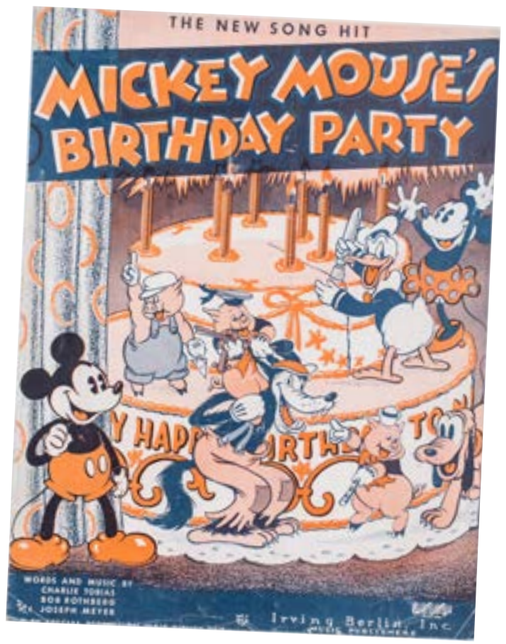
Mickey Mouse. The Detective – The Big Little Book, Whitman, 1934

Mickey Mouse Stories – David McKat Co., 1934









MICKEY MOUSE
di Walt Disney (ma Floyd Gottfredson)
striscia giornaliera del 23 luglio 1936
china su cartoncino 17,6 x 73 cm

DONALD DUCK + MICKEY MOUSE
di Walt Disney (ma Al Tagliaferro e Floyd Gottfredson)
pagina domenicale del 19 maggio 1940
stampa, "America's Greatest Comic Weekly" – 50 x 35 cm

Mickey Mouse's Birthday Party,
(spartito musicale), Irving Berlin, 1936

DONALD DUCK
di Disney Studio
copertina del n. 4 "Donald Duck Coloring Book", circa 1955
tempera su cartone - 48,5 x 40 cm

TOPOLINO
di Luigi Asteriti
pag. 23 della storia "Topolino e le distrazioni di Minnie"
Topolino n. 1414, del 2 gennaio 1983
china e collage su cartoncino – 35,8 x 24,9 cm

TOPOLINO
di Gian Battista Carpi
copertina della storia "Topolino e la scoperta di Atlantide",
Albo d'Oro n. 142, del 29 gennaio 1949
china e collage su cartoncino - 31,8 x 24,5 cm

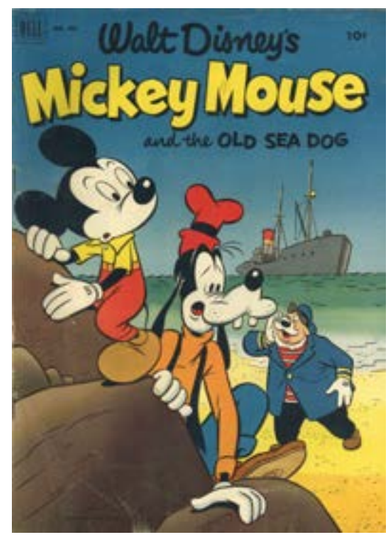
Topolino e il mistero di Macchia Nera,
Albo d'Oro n. 40, 1947

Topolino e l'esperimento del professor Trukk,
Albo d'Oro n. 74, 1947

Topolino e la scopeta dell'Atlantide,
Albo d'Oro n. 142, 1949

MICKEY MOUSE
di Walt Disney (ma Manuel Gonzales)
pagina domenicale del 12 giugno 1977
china e collage su cartoncino - 41 x 58,5 cm

Mickey Mouse and the Old Sea Dog,
Dell n. 411, 1952



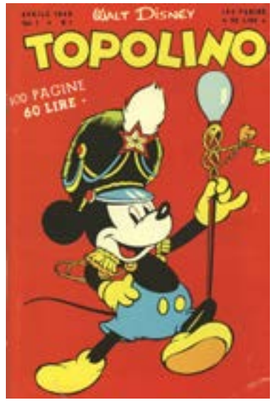
Mickey Mouse and the Seven-colored Terror, Four
Color Comic n. 27, Dell, luglio 1943

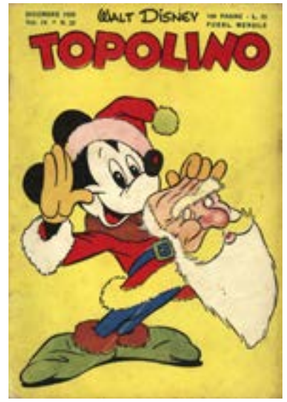
TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney (Ub Iworks)
"Topolino", giornale, anno 2, n° 16, 15 aprile 1933

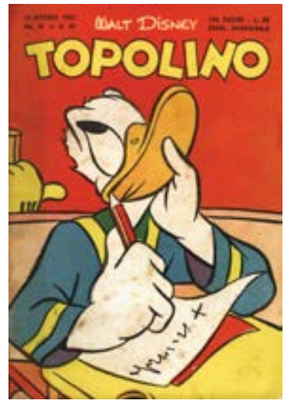
TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney (Ub Iworks)
"Le Avventure eroicomiche di Topolino aviatore", 1934

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney (Ub Iworks)
"Il Tesoro di Clarabella", aprile 1936

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney (Ub Iworks)
"Topolino e l'elefante", marzo 1935







TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney
"Topolino", libretto, n° 1, aprile 1949

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney
"Topolino", libretto, n° 22, dicembre 1950

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney (Ub Iworks)
"Topolino", giornale, anno 6, n° 209, 25 dicembre 1936

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney
"Topolino", libretto, n° 52, 10 ottobre 1952

TOPOLINO [MICKEY MOUSE]
di Walt Disney
"Topolino nella casa dei fantasmi, Albo d'Oro n. 46"1947

DONALD DUCK
di Floyd Gottfredson
striscia giornaliera dell'8 giugno 1956
china e retino tipografico su cartoncino
16,5 x 53,3 cm

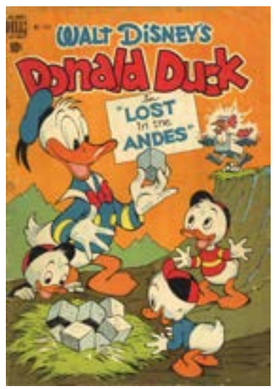
DONALD DUCK
di Floyd Gottfredson
striscia giornaliera del 4 settembre 1962
china e retino tipografico su cartoncino
16,7 x 53,4 cm
striscia appartenuta a Carl Barks

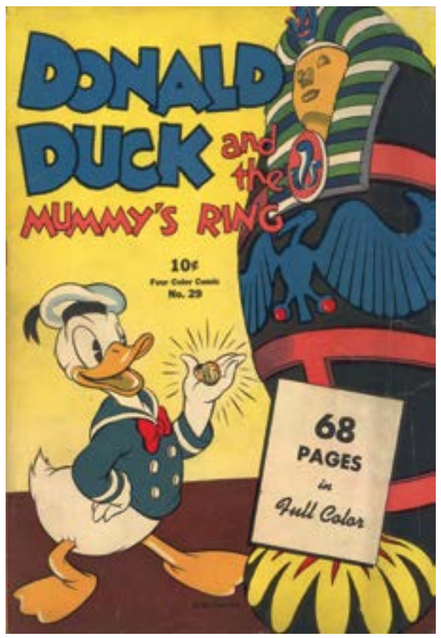
PAPERINO
di Gian Battista Carpi e Guido Chierchini
pag. 29 di "Paperino e il tesoro sepolto"
Albi della Rosa" n. 307, del 25 settembre 1960
china e collage su cartoncino – 37,5 x 25 cm

PAPERINO
di Pier Lorenzo de Vita
pag. 17 di "Paperino e la bella del ballo"
Albi della Rosa n. 263, del 22 novembre 1959
china, biacca e collage su cartoncino
33,2 x 23 cm
Prima storia disegnata da Pier Lorenzo De Vita

PAPERINO
di Pier Lorenzo de Vita
pag. 90 della storia "Paperino cosmonauta"
Albi della Rosa n. 301, del 3 settembre 1961
china e collage su cartoncino – 34,5 x 22,9 cm

PAPERINO
di Pier Lorenzo de Vita
pag. 79 della storia "Paperino cosmonauta"
Albi della Rosa n. 301, del 3 settembre 1961
china e collage su cartoncino – 34,5 x 22,5 cm





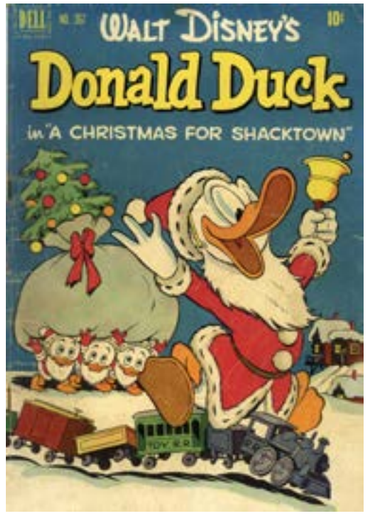
Tre numeri chiave per il collezionismo di Carl Barks:

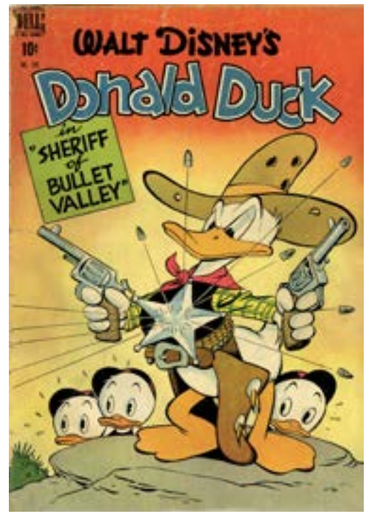
DONALD DUCK
di Carl Barks
"Donald Duck in Old California", Dell Comic n° 328, 1951

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Donald Duck in Lost in the Andes", Dell Comic n° 223, 1949

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Donald Duck and the Mummy's Ring", Four Color Comic n° 29, 1943

UNCLE SCROOGE
di Carl Barks
pag. 19 della storia "So far and no safari"
Uncle Scrooge n. 61, gennaio 1966
china su cartoncino – 63 x 43,8 cm





Raffronto di alcune storie di Barks in edizione originale e italiana.

DONALD DUCK
di Carl Barks
"A Christmas for Shacktown",
Dell Comic n° 367,1952

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Almanacco Topolino"1953,
Albo d'Oro n° 369,1952

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Walt Disney's Comics and Stories", n° 4, 1944

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Almanacco Topolino"1949, Albo d'Oro n° 137,
1948

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Donald Duck Sheriff of Bullet Valley",
Dell Comic n° 199, 1948

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Paperino Sceriffo di Val Mitraglia",
Albo d'Oro n° 156, 1949

PAPERINO
di Massimo de Vita
pag. 30 della storia "Paperino e le pillole d'assalto"
Topolino n. 1237, del 12 agosto 1979
china e collage su cartoncino – 35,2 x 25 cm

TOPOLINO
di Massimo de Vita
pag. 14 della storia "Topolino e l'enigma di Mu"
Topolino n. 1238, del 19 agosto 1979
china e collage su cartoncino – 35,2 x 25 cm

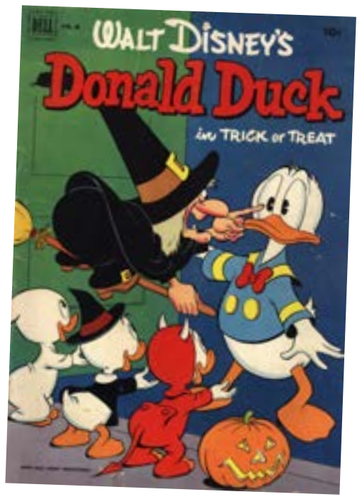
UNCLE SCROOGE
di Vicar
pagina 10 della storia "Captain Lastlaugh's Treasure"
Anders And & Co. (Danimarca), del 16 giugno 1982
china su carta – 48 x 34,8 cm

DONALD DUCK
di Daniel Branca
pagina 2 della storia "Dream Car"
Donald Duck & Co. n. 3 (Danimarca), del 15 gennaio 1980
china su cartoncino – 51 x 36,5 cm

DONALD DUCK
di Daniel Branca
pagina 8 della storia "Dream Car"
Donald Duck & Co. n. 3 (Danimarca), del 15 gennaio 1980
china su cartoncino – 51 x 36,5 cm

Un numero fondamentale per il collezionismo di Carl Barks:

DONALD DUCK
di Carl Barks
"Donald Duck in Trick or Treat",
Dell Comic n° 26, 1952



PAPERINO
di Giulio Chierchini
pagina 6 della storia "Paperino e lo specchio dentro-fuori"
Topolino n. 1826, del 25 novembre 1990
tecnica mista e collage su cartoncino e cellotex - 40,8 x 28,7 cm

PAPERINO
di Giulio Chierchini
pagina 6 della storia "Paperino… chi la fa l'aspetti"
Topolino n. 1953, del 2 maggio 1993
tecnica mista e collage su cartoncino e cellotex - 40,8 x 28,2 cm

UNCLE SCROOGE
di Vic Lockman
pagina auto-conclusiva "The Skipper"
Uncle Scrooge n. 201, del 19 aprile 1994
china e collage su carta – 47,3 x 36 cm

DONALD DUCK
di William Van Horn
pag. 6 della storia "The Yawn Patrol"
Walt Disney Comics n. 599, del 1 ottobre 1995
china su cartoncino – 62,6 x 45,4 cm

3. AVVENTURA

TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young (ghost Alex Raymond)
striscia giornaliera del 23 ottobre 1933
china e matita blu su cartoncino - 17 x 66 cm

TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young (ghost Alex Raymond)
striscia giornaliera del 22 aprile 1933
china e matita blu su cartoncino – 16,7 x 66 cm

TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young (ghost Alex Raymond)
striscia giornaliera del 1 marzo 1935
china e matita blu su cartoncino – 16,5 x 66,5 cm

CINO E FRANCO [TIM TYLER'S LUCK]
di Lyman Young
"Sotto la bandiera del Re della Giungla"
gennaio 1936

TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young
"The Pop-Up Tim Tyler in the Jungle", 1935

TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young (ghost Alex Raymond)
pagina domenicale del 25 febbraio 1934
china su cartoncino - 53,8 x 66,8 cm

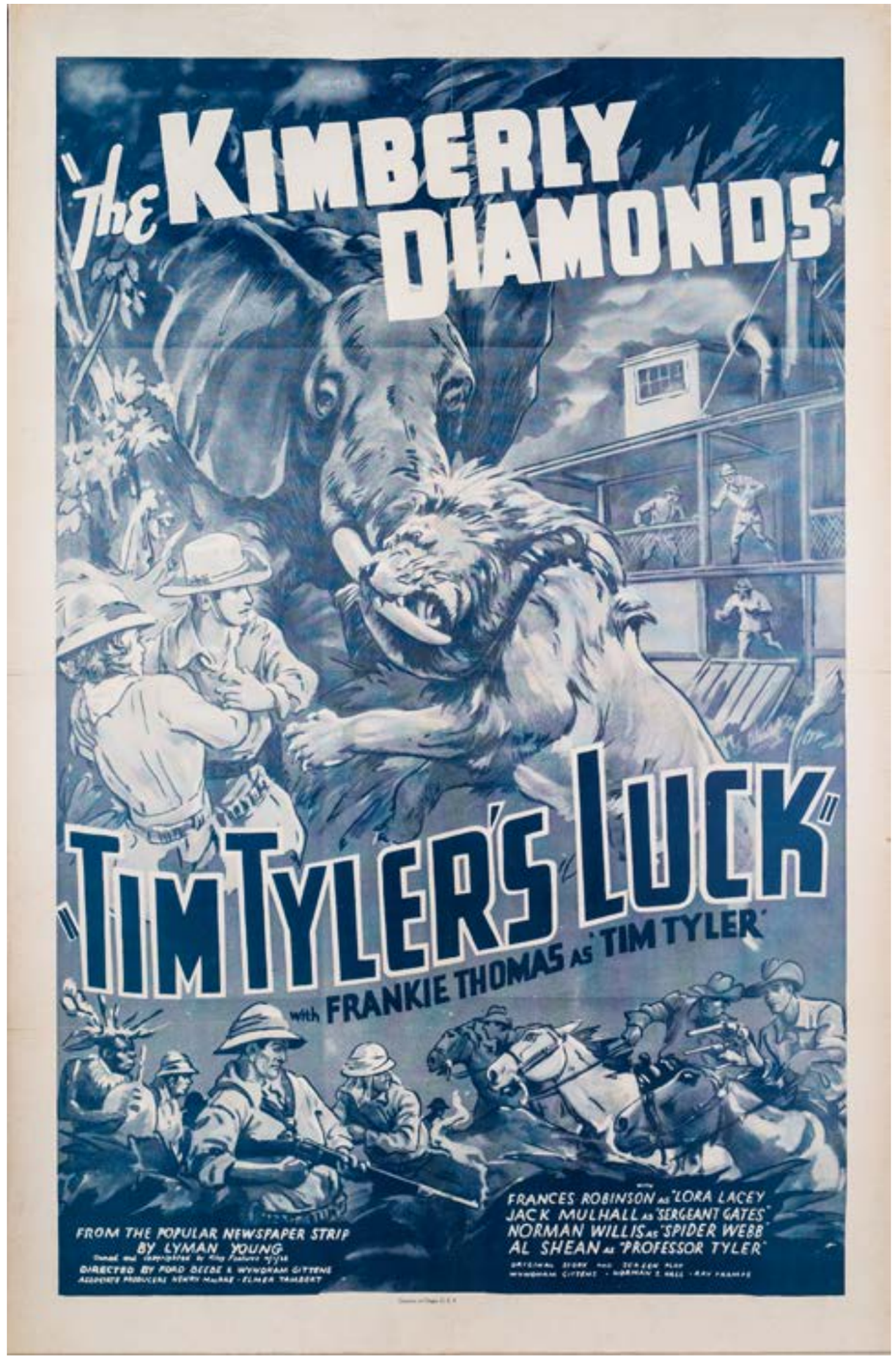
TIM TYLER'S LUCK
di Lyman Young
pagina domenicale, 25-4-1938

CINO E FRANCO [TIM TYLER'S LUCK]
di Lyman Young
"Il Giornale di Cino e Franco" n°6, 15-9-1935

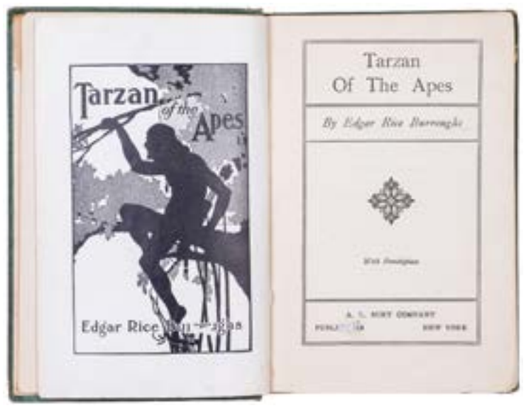
CINO E FRANCO [TIM TYLER'S LUCK]
di Lyman Young
"La misteriosa fiamma della regina Loana", gennaio 1936

TIM E TOM [TIM TYLER'S LUCK]
di Lyman Young
"Tim e Tom nella giungla africana", settembre 1936

CINO E FRANCO [TIM TYLER'S LUCK]
di Lyman Young
"La misteriosa fiamma della regina Loana", novembre 1949



"TIM TYLER'S LUCK – THE KIMBERLY DIAMONDS"
manifesto del film, 1935
stampa cromo-litografica su carta telata
100 x 70 cm



TARZAN
di Harold Foster
pagina domenicale del 29 novembre 1936
stampa, "Sunday Journal and Star" – 58 x 38 cm

TARZAN
di Burne Hogarth
pagina domenicale del 10 luglio 1938
stampa, "The Oregonian" – 54 x 37 cm

TARZAN
di Rex Maxon
copertina per albo, 1931
china e china diluita su carta – 43 x 32,8 cm

TARZAN
di E.R. Burroughs
"Tarzan of the Apes", 1914
prima edizione

TARZAN
di Harold Foster
pagina domenicale n. 235 del 12 maggio 1935
china e collage su cartoncino – 72,5 x 54,5 cm

TARZAN
di E.R. Burroughs
in "L'Audace", n° 137, 15-8-1936 "

TARZAN"
manifesto del film, 1940
stampa cromo-litografica su carta telata, 100 x 70 cm

TARZAN
di Bob Lubbers e Dick Van Buren
pagina domenicale n. 1097 del 16 marzo1952
china e collage su cartoncino – 49,5 x 69,5 cm

TARZAN
di Burne Hogarth
pagina domenicale n. 635 del 9 maggio 1943
china e collage su cartoncino – 54 x 37 cm

TARZAN
di Nick Cardy
striscia giornaliera n. 3371 del 6 aprile 1950
china e collage su cartoncino – 17 x 50,8 cm

TARZAN
di Bob Lubbers
striscia giornaliera n. 3359 del 14 febbraio 1951
china e collage su cartoncino – 15,5 x 50,8 cm

TARZAN
di Bob Lubbers e Dick Van Buren
striscia giornaliera n. 4283 del 1° maggio 1953
china e collage su cartoncino – 15,4 x 50,6 cm

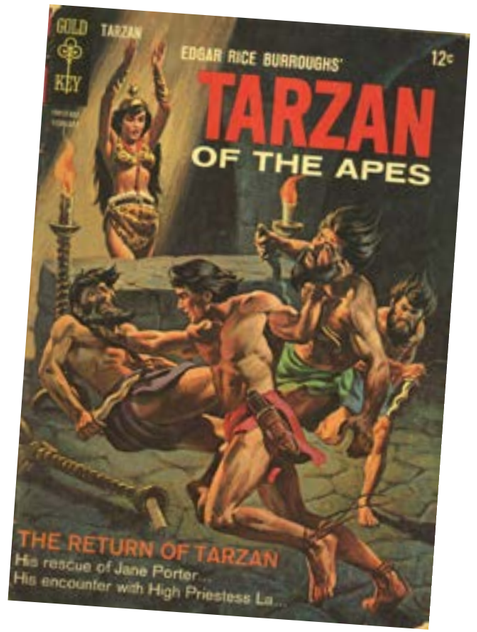
"TARZAN'S MAGIC FOUNTAIN"
manifesto del film, 1949
stampa cromo-litografica su carta telata,
100 x 70 cm

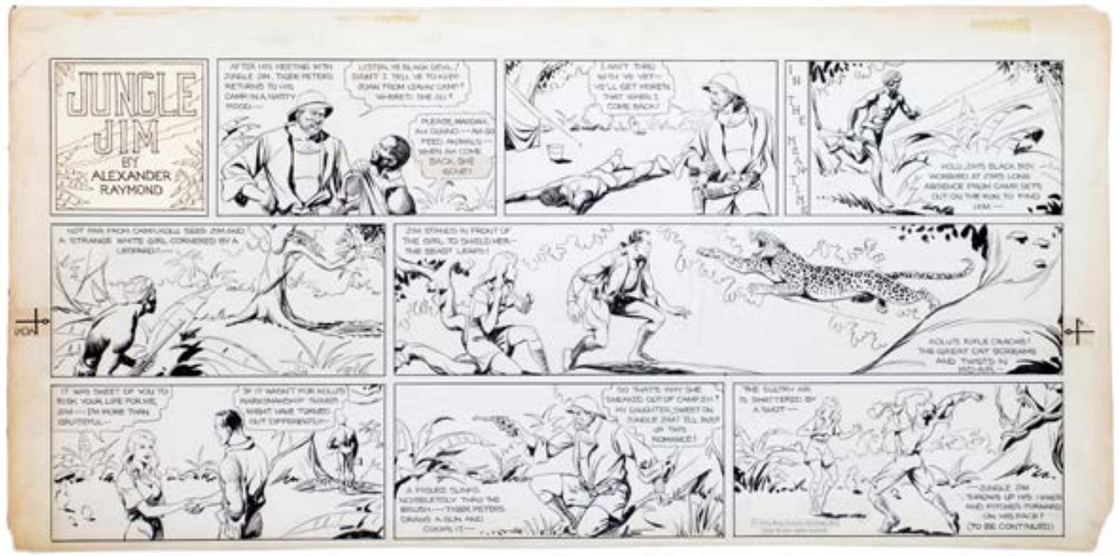
TARZAN
di John Celardo
pagina domenicale n. 1897 del 16 luglio 1967
china e collage su cartoncino – 43 x 61 cm

TARZAN
di E.R. Burroughs
"Tarzan" n° 63, dicembre 1954

TARZAN
di Gray Morrow e Dan Kraar
pagina domenicale n. 2957 del 17 aprile 1988
china e collage su cartoncino – 37,4 x 57,7 cm

TARZAN
di E.R. Burroughs
"The return of Tarzan", n° 156, febbraio 1966





JUNGLE JIM
di Alex Raymond
pagina domenicale del 4 febbraio 1934
china e collage su cartoncino – 34 x 70,8 cm
una delle prime sunday del personaggio nato il 7 gennaio 1934

JIM, L'UOMO DELLA GIUNGLA [JUNGLE JIM]
di Alex Raymond
in "L'Avventuroso", n°3, 28-8-1934 J

IM, L'EROE DELLA FORESTA [JUNGLE JIM]
di Alex Raymond
"Jim, l'eroe della foresta", n°1, aprile 1935

"JUNGLE JIM. THE DEVIL BIRD"
manifesto del film, 1936
stampa cromo-litografica su carta telata, 100 x 70 cm

JIM DELLA GIUNGLA [JUNGLE JIM]
di Alex Raymond
in "Contastorie", n°4, 27-12-1945

JUNGLE JIM
di Keith Chatto
in "Jungle Jim", n°15, maggio 1950

JUNGLE JIM
di Paul Norris
in "Jungle Jim", Dell n°13, luglio 1957

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
pagina domenicale dell'8 giugno 1941
china e collage su cartoncino – 71,8 x 55 cm

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
striscia giornaliera del 26 novembre 1934
china su cartoncino – 18 x 53,5 cm
una delle prime strisce del personaggio nato il 22 ottobre 1934

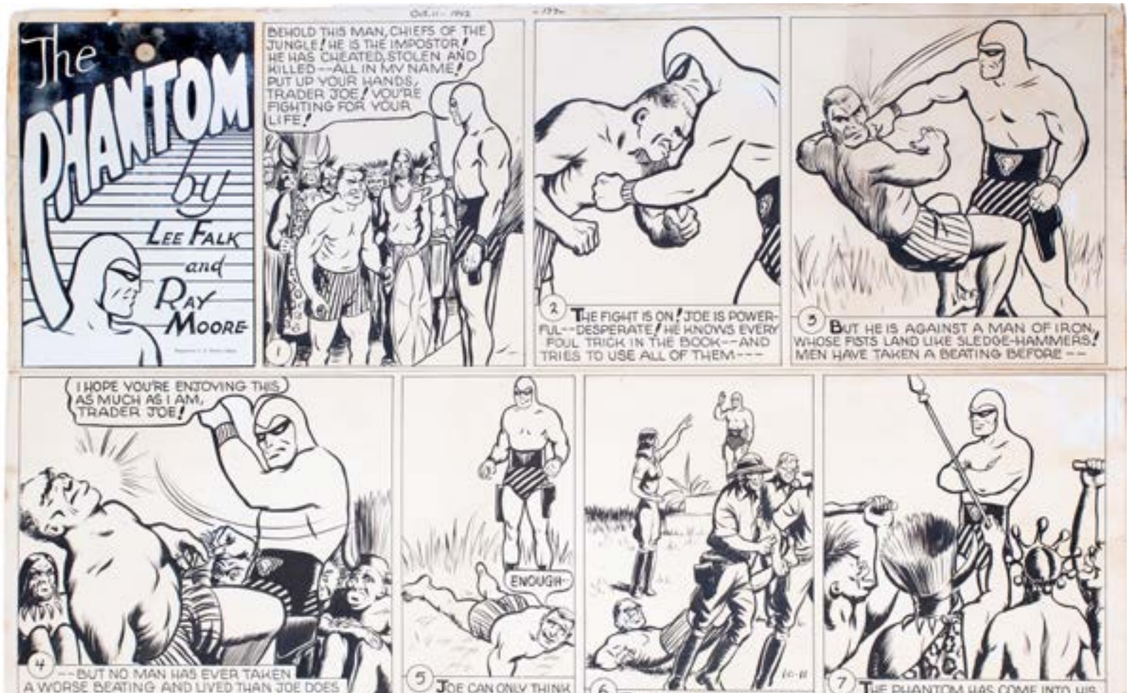
TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
pagina domenicale, 1935

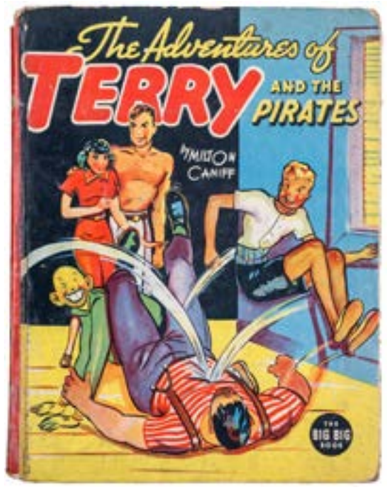
TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
striscia giornaliera del 9 maggio 1936
china e acquerello su cartoncino – 17 x 55,2 cm

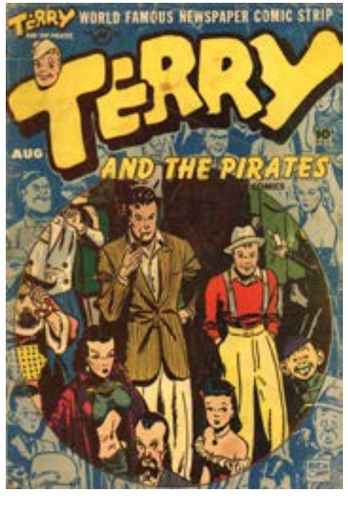
TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
striscia giornaliera del 29 dicembre 1937
china e acquerello su cartoncino – 17,2 x 58,4 cm

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
striscia giornaliera del 2 dicembre 1939
china e acquerello su cartoncino – 18,3 x 57,5 cm

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
striscia giornaliera del 15 febbraio 1939
china su cartoncino – 18,2 x 58 cm







TERRY AND THE PIRATES
di George Wunder
pagina domenicale del 30 marzo 1947
china e collage su cartoncino – 71,8 x 55 cm

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
"The Adventures of Terry and the Pirates, 1938

TERRY AND THE PIRATES
di Milton Caniff
"Terry and the Pirates", n°5, agosto 1947

THE PHANTOM
di Ray Moore
pagina domenicale del 11 ottobre 1942
china e collage su cartoncino - 47,3 x 73,3 cm

THE PHANTOM
di Ray Moore
"The Phantom and the sign of the Skull", 1939

L'UOMO MASCHERATO [THE PHANTOM]
di Ray Moore
"La Regina dei Bandar", marzo 1938

THE PHANTOM
di Wilson McCoy
pagina domenicale del 27 novembre 1949
china e collage su cartoncino - 49,5 x 70,2 cm

L'UOMO MASCHERATO [THE PHANTOM]
di Roberto Lemmi
in "Il Giornale dell'Uomo Mascherato", n°1, 23-3-1948

L'UOMO MASCHERATO [THE PHANTOM]
di Roberto Lemmi
"Le Sorelle Marshall", luglio 1948

"THE PHANTOM. THE CHAMBER OF DEATH"
manifesto del film, 1943
stampa cromo-litografica su carta telata, 100 x 70 cm

THE PHANTOM
di Sy Barry
pagina domenicale del 28 ottobre 1962
china e collage su cartoncino - 48,1 x 68,8 cm

EL FANTASMA [THE PHANTOM]
di Wilson McCoy
"El Principe Glotòn", 1956

EL FANTASMA [THE PHANTOM]
di Wilson McCoy
"El Fantasma vence a Ajax", 1953

THE PHANTOM
di Bill Lignante
pagina domenicale del 1° aprile 1962
china e collage su cartoncino - 48 x 69,5 cm

THE PHANTOM
di Bill Lignante
pagina domenicale del 24 dicembre 1961
china e collage su cartoncino – 48,2 x 69,3 cm

L'UOMO MASCHERATO
di Mario Caria
copertina per "Super Albo"
n. 67, del 12 gennaio 1964
tempera su cartone – 49,5 x 35 cm

L'UOMO MASCHERATO
di Mario Caria
copertina per "Avventure Americane"
n. 38 - I serie, del 9 giugno 1963
tempera su cartone – 49,5 x 34,8 cm

L'UOMO MASCHERATO [THE PHANTOM]
di Ray Moore
"L'Ombra che cammina", Super Albo n° 67,
gennaio 1964

THE PHANTOM
di Bill Lignante
"The Phantom", Gold Key n° 2, febbraio 1963

L'UOMO MASCHERATO
di Mario Caria
copertina per "Super Albo" n. 45, dell'11 agosto 1963
tempera su cartone – 49,5 x 35 cm

THE LAST PHANTOM DINAMITE
di Joe Prado
copertina per il n. 6, dell'aprile 2011china su cartoncino – 43,2 x 28 cm

L'UOMO MASCHERATO
di Germano Ferri
copertina per "Avventure Americane" n. 35 - I serie, del 28 aprile 1963
tempera su cartoncino – 35 x 26 cm

FANTOMEN [THE PHANTOM]
di Romano Felmang e Germano Ferri
"Diudus Forbannelse", n° 18-19, 2012

LE FANTOME [THE PHANTOM]
di Ray Moore
"Lutte sans merci", n° 22, 1964

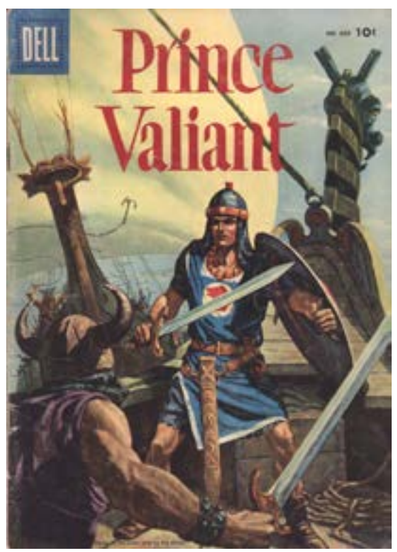
"THE PHANTOM"
manifesto del film, 1996
stampa cromo-litografica su carta telata, 100 x 70 cm

PRINCE VALIANT
di Harold Foster
pagina domenicale n. 366 del 13 febbraio 1944
china e collage su cartoncino – 87,2 x 64,8 cm

PRINCE VALIANT
di Harold Foster
pagina domenicale n. 209 del 9 febbraio 1941
stampa, "America's Greatest Comic Weekly" – 52 x 39 cm

PRINCE VALIANT
di Harold Foster
pagina domenicale n. 283 del 12 luglio 1942
stampa, "America's Greatest Comic Weekly" – 52 x 37,5 cm

PRINCE VALIANT
di Bill Lignante
"Hostage ti Treachery", Dell n° 650, settembre 1955



"PRINCE VALIANT"
manifesto del film, 1954
stampa cromo-litografica su carta telata, 103 x 68 cm

PRINCE VALIANT
di John Cullen Murphy
pagina domenicale n. 2553 del 12 gennaio 1986
china e collage su cartoncino – 50 x 33,9 cm

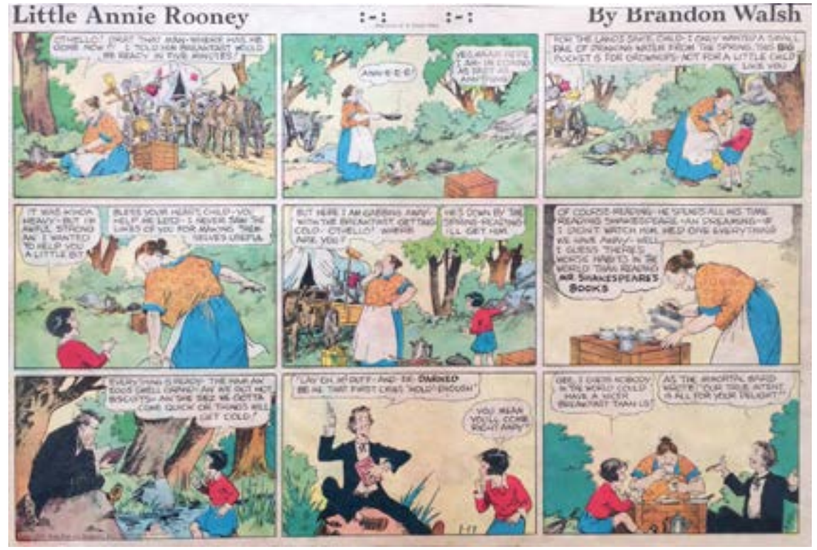
PRINCE VALIANT
di Mario Caria
copertina per "Il Principe Valiant" n. 30, del 13 agosto 1966
tempera su cartone – 37,9 x 31,8 cm

PRINCE VALIANT
di Mario Caria
copertina per "Il Principe Valiant" n. 24, del 21 maggio 1966
tempera su cartone – 36,4 x 30,4 cm

IL PRINCIPE VALIANT [PRINCE VALIANT]
di Hal Foster
"I ricordi del Principe", n° 24, 21-5-1965

DICKIE DARE
di Milton Caniff
le prime 3 strisce giornaliere montate come una pagina domenicale del 14, 15 e 16 settembre 1933
china e collage su cartoncino - totale: 46,5 x 63,5 cm

ELLA CINDERS
di Charlie Plumb
striscia giornaliera n. 1656 del 13 settembre 1930
china e matita blu su cartoncino – 17,5 x 57,5 cm



LITTLE ANNIE ROONEY
di Darrell McClure
pagina domenicale, 17-1-1937

LITTLE ANNIE ROONEY
di Darrell McClure
"The Adventures of Little Annie Rooney, 1934

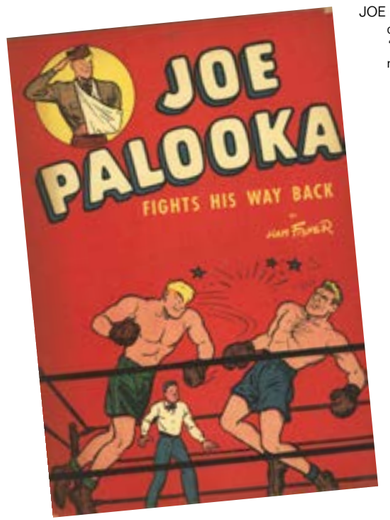
LITTLE ANNIE ROONEY
di Darrell McLure
striscia giornaliera del 14 dicembre 1935
china e matita blu su cartoncino – 12,5 x 54,8 cm

LITTLE ANNIE ROONEY
di Darrell McLure
striscia giornaliera del 25 giugno 1937
china su cartoncino – 11,7 x 54,8 cm

JOE PALOOKA
di Ham Fisher
pagina domenicale n. 1915 del 24 novembre 1936
china e collage su cartoncino – 62 x 49,5 cm

JOE PALOOKA
di Ham Fisher
"Joe Palooka", n° 12, agosto 1947

alla pagina seguente:
BARNEY BAXTER IN THE AIR
di Frank Miller
pagina domenicale #369 del 3 gennaio 1943
china su cartoncino – 73,5 x 58,5 cm

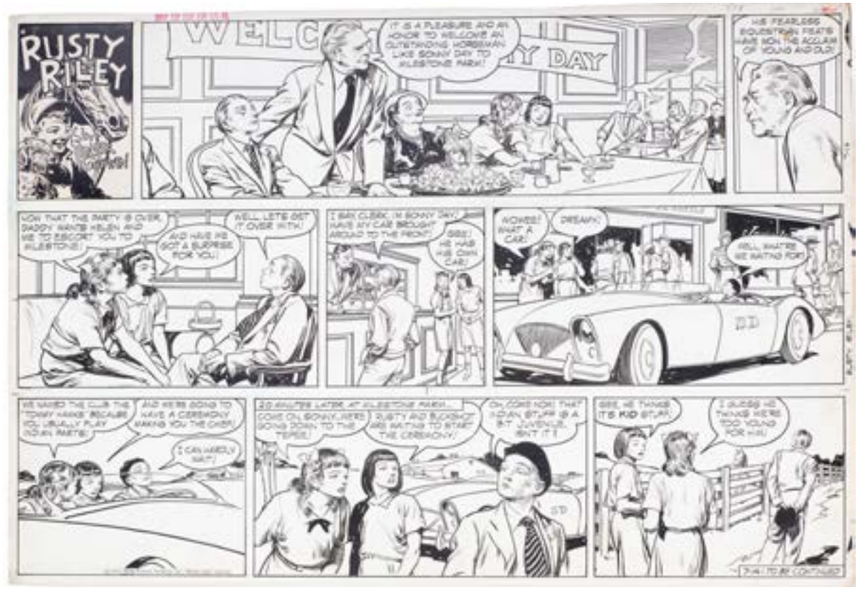


JOE PALOOKA
di Ham Fisher
"Joe Palooka fights his way back",
novembre 1945

BARNEY BAXTER IN THE AIR
di Frank Miller
pagina domenicale #369 del 3 gennaio 1943
stampa, "Sunday Mirror" – 39 x 29 cm

JOHNNY HAZARD
by Frank Robbins
pagina domenicale del 9 luglio 1944
china e collage su cartoncino - 60,3 x 39,8 cm

ACE MC COY
di Frank Frazetta
pagina domenicale del 14 dicembre 1952
china e collage su cartone - 43 x 63 cm



ACE MC COY
di Frank Frazetta
pagina domenicale del 14 dicembre 1952
china e collage su cartone - 43 x 63 cm

RUSTY RILEY
di Frank Godwin
pagina domenicale del 14 luglio 1957
china e collage su cartone - 41 x 60,5 cm

TAILSPIN TOMMY
di Hal Forrest
striscia giornaliera n. 2958 del 1 marzo 1935
china su cartoncino – 19,6 x 73,7 cm

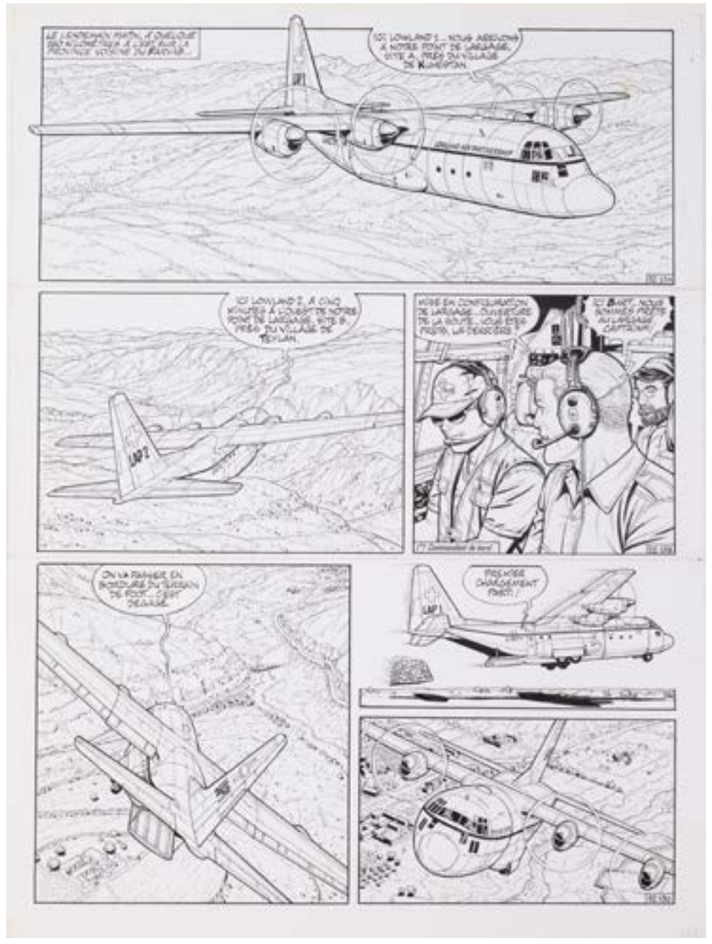
JOHNNY HAZARD
by Frank Robbins
pagina domenicale del 21 maggio 1972
china e collage su cartoncino - 46,4 x 66,3 cm

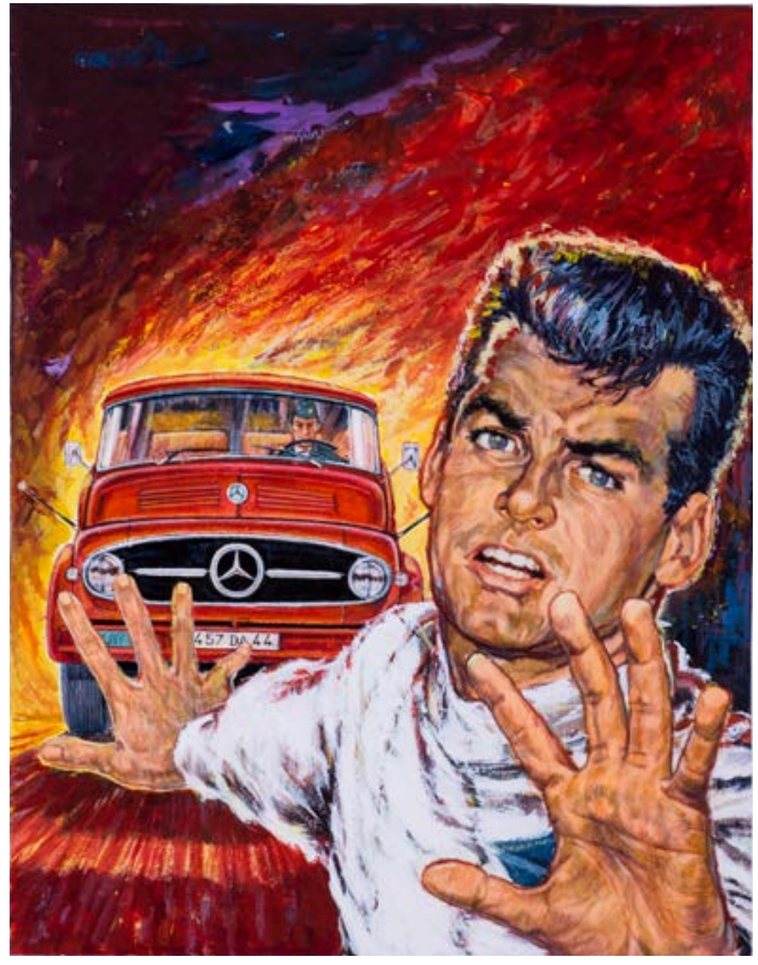
DAN COOPER
di Albert Weinberg
copertina inedita per la serie cartonata, circa 1979/1980
tempera e collage su cartoncino – 47,8 x 37,2 cm

DAN COOPER
di Albert Weinberg
pagina 20 del n. 22, in "Crash dans le 135",
del gennaio 1976 china su cartoncino – 49 x 37,5 cm

DAN COOPER
Di Albert Weinberg
"Le canon de l'espace", Edtions 3-BD, Parigi, 1980

DAN COOPER
di Albert Weinberg
illustrazione per manifesto promozionale, 1999
china e acquerello su cartoncino – 42 x 30 cm





BUCK DANNY
di Francis Bergèse
pagina 13 di "Porté disparu" , vol. 52 della serie, del 5 /3/2008
china su cartoncino - 49,3 x 36,8 cm

BUCK DANNY
di Francis Bergese
"Il mistero degli aerei fantasma", n° 21, 21 giugno 1976

MICHEL VAILLANT
di Sergio D'Angelico
copertina del n. 38 dei "Classici dell'Audacia",
del 2/1/1967
tempera su cartone - 49,5 x 36,5 cm

MICHEL VAILLANT
di Jean Graton
"De Renbaan van de angst" (Il Circuito della paura), 1963

MICHEL VAILLANT
di Jean Graton
"Le pilote sans visage", 1960/1972

MICHEL VAILLANT
di Jean Graton
"Il terribile raid", Albi Ardimento, n°11, Novembre 1971

MICHEL VAILLANT
di Jean Graton
pagina 17 per l'albo n. 34, "K.O. per Steve Warson", del luglio 1979
china su cartoncino – 51 x 36,6 cm

"ADRENALINA BLU. LA LEGGENDA DI MICHEL VAILLANT"
manifesto del film, 2003
stampa cromo-litografica su carta telata, 140 x 100 cm

BLUEBERRY
di Gir (Jean Giraud)
"Dreiging in het Westen" (Lampi sul West), 1966

BLUEBERRY
di Jean Giraud
pagina 38 della storia "Fort Navajo", n. 1 della serie, 1965
china su cartoncino - 41 x 33 cm

BLUEBERRY
di Jean Giraud
pagina 10 della storia “Arizona Love”, n. 23
della serie, 1990
china su cartoncino - 50,5 x 37 cm

LA JEUNESSE DE BLUEBERRY
di Colin Wilson
pagina 27 della storia “Trois hommes pour Atlanta”
n. 8 della serie, 1993
china su cartoncino - 45 x 36 cm

BLUEBERRY
di Gir (Jean Giraud)
“L'uomo dalla stella d'argento”, Albi Ardimento,
n°6, Giugno 1971

LA JEUNESSE DE BLUEBERRY
di Michel Blanc-Dumont
pagina 18 della storia "Le Boucher de Cincinnati", n. 14 della serie, 2005
china su cartoncino - 45 x 36 cm

WANTED
di Thierry Girod
pagina 6 della storia "Superstition Mountains", n. 5 della serie, 2000
china su cartoncino – 45,5 x 32,5 cm

SHEENA
di Dave Stevens
copertina per "Sheena Queen of the Jungle", n. 4 del 1984
china su cartoncino – 43 x 28 cm

CAVE WOMAN
di Budd Root
pagina 9 per "Cave Woman", n. 6 del giugno 1995
china e biacca su cartoncino – 44 x 30,5 cm

PANTERA BIONDA
di Romano Felmang
copertina per il n° 26 della serie 1964, "Nel cuore del Borneo", 2004
tempera su cartoncino – 49,8 x 35

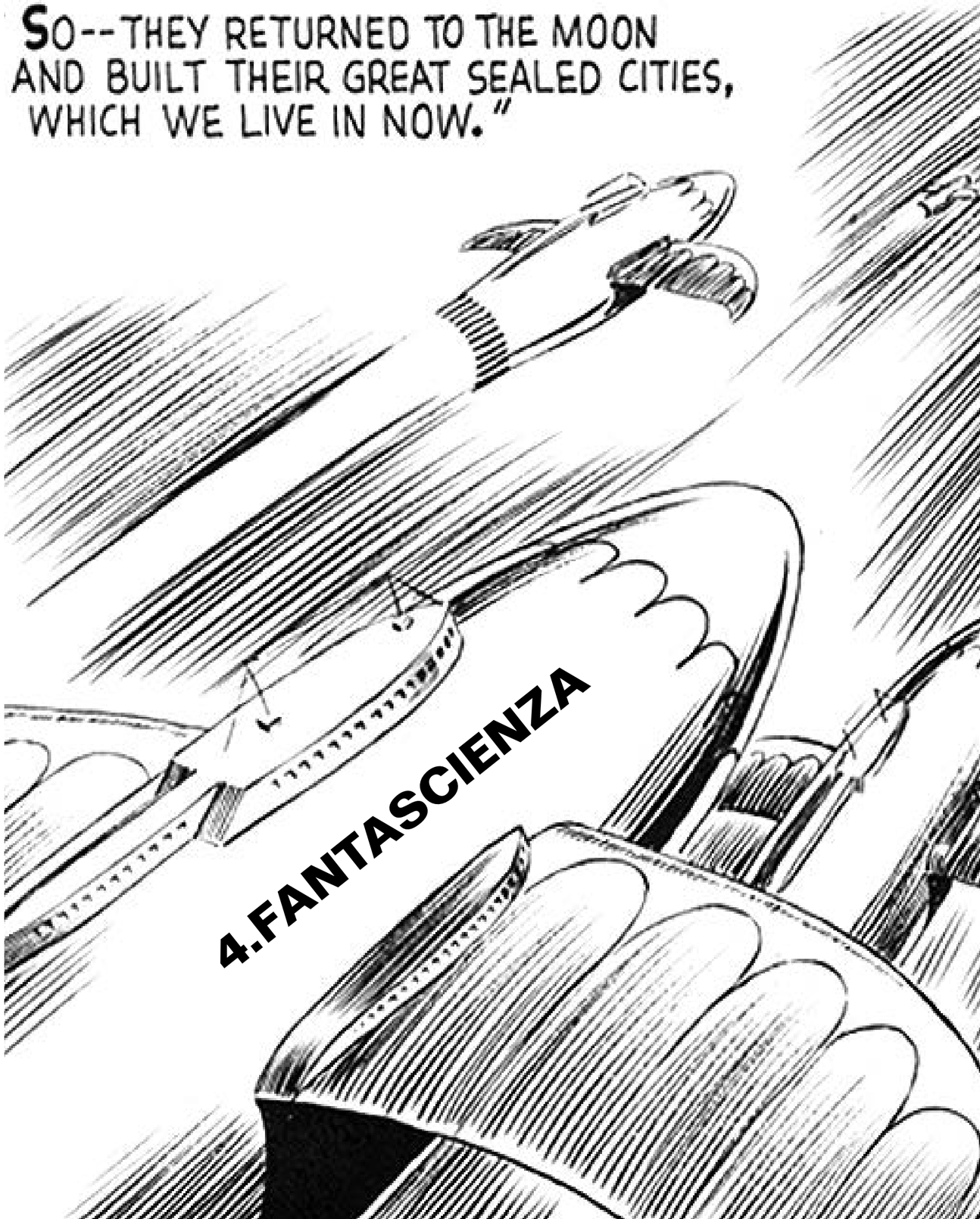
LE REVEIL D'ATON
di Olivier Lefevre
pagina 21 del 1° episodio de "Les Aventures de Valentin Whodunit", 2017
china su cartoncino - 57 x 40 cm

TOMB RAIDER
di Joe Jusko
pagina 15 per "Tomb Raider. The Greatest Treasure of All", 2005
olio su cartone – 56 x 38 cm

TOMB RAIDER
di Joe Jusko
pagina 23 per "Tomb Raider. The Greatest Treasure of All", 2005
olio su cartone – 56 x 38 cm

"TOMB RAIDER"
manifesto del film, 2001
stampa cromo-litografica su carta su forex, 100 x 70 cm

BLAKE & MORTIMER
di Antoine Aubin
pagina 34 della storia "L'Onde Septimus", n. 22 della serie, 2005
china su cartoncino - 50 x 39 cm



BUCK ROGERS
di Dick Calkins
striscia giornaliera n. 844, del 30 settembre 1931
china su cartoncino - 14 x 43,4 cm

BUCK ROGERS
di Dick Calkins
pagina domenicale n. 59, del 17 maggio 1931
stampa, "The Washington Post" – 54 x 38 cm

BUCK ROGERS
di Dick Calkins
"The Adventures of Buck Rogers", 1934

BUCK ROGERS
di Dick Calkins
"The Pop-Up Buck Rogers", 1935

BUCK ROGERS
di Dick Calkins
pagina domenicale n. 175, del 30 luglio 1933
stampa, "Oakland Tribune Comics" – 54 x 38 cm

"PLANET OUTLAWS"
manifesto del film, 1939
stampa cromo-litografica su carta telata, 104,5 x 68,5 cm

BUCK ROGERS
di Dick Calkins
pagina domenicale n. 244 del 25 novembre 1934
nel settimanale italiano "La Risata, del 29 maggio 1936
stampa, – 38 x 28 cm

BUCK ROGERS
di Rick Yager
pagina domenicale n. 407 del 17 luglio 1949
china e collage su cartoncino – 70,4 x 48 cm

BUCK ROGERS
di Rick Yager
"Buck Rogers", Tip-Top Comics n°158, 1950

"BUCK ROGERS"
manifesto del film, 1977
stampa cromo-litografica su carta telata,
104 x 69 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
pagina domenicale del 9 marzo 1935
episodio "In the Land of the Lost"
stampa, "The Journal American" – 39 x 26,5 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
pagina domenicale del 6 giugno 1936
episodio "In the middle of the Earth"
stampa, "The Journal American" – 39,5 x 28 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
striscia giornaliera del 19 novembre 1934
episodio "With Brocco the Buccaneer"
china e collage su cartone – 16,5 x 64,5 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
striscia giornaliera del 13 novembre 1935
episodio "On the Isles beyond the Ice"
china e collage su cartone – 16,4 x 65 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
striscia giornaliera del 13 dicembre 1936
episodio "The Metal Monster"
china e collage su cartone – 16,5 x 66 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
striscia giornaliera del 7 luglio 1937
episodio "Adrift in a Atom"
china e collage su cartone – 16,5 x 68 cm

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
striscia giornaliera del 17 giugno 1938
episodio "In the Fortress of Fear"
china e collage su cartone – 16,5 x 65,3 cm

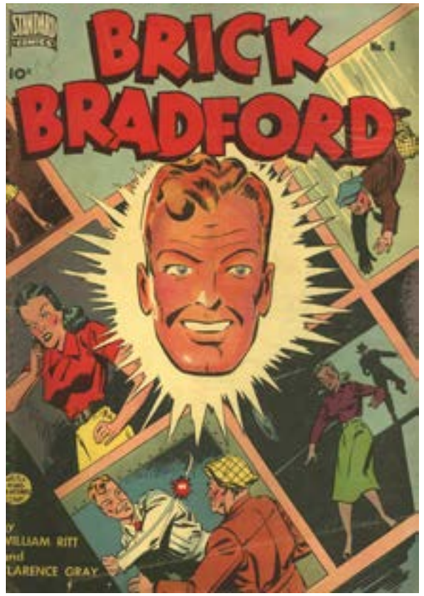
BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
pagina domenicale del 27 dicembre 1953
china e collage su cartoncino – 51 x 76 cm

GUIDO VENTURA (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
"La Città Sconosciuta", SAEV, 1934

BAT STAR (BRICK BRADFORD)
di Germano Ferri
copertina per albo n. 31 dell'edizione italiana, 1963
china e biacca su cartoncino – 43,2 x 31,8 cm

BAT STAR (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
copertina per albo n. 31, 4 agosto 1963

GUIDO VENTURA (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
"Le Aquile del Pacifico… viaggio di Guido e Dora", 20 luglio 1936



BAT STAR (BRICK BRADFORD)
di Mario Caria
copertina per albo n. 3 dell'edizione cilena, 1963
tempera su cartone – 32,8 x 21,7 cm

BAT STAR (BRICK BRADFORD)
di Mario Caria
copertina per albo n. 7 dell'edizione cilena, 1963
tempera su cartone – 33 x 22,3 cm

MARCO SPADA (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
"Battaglia nella bufera", Albo Avventure n° 4, Capriotti,
6 luglio 1947

GIORGIO VENTURA (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
"Lotta di mostri", Albo d'Oro n° 18, 7 settembre 1946

BRICK BRADFORD
di Clarence Gray
"A Trial for Diamonds" in "Brick Bradford"
n° 8, agosto 1947

BAT STAR (BRICK BRADFORD)
di Sergio Romagnoli
copertina per albo n. 16 dell'edizione cilena, 1965
tempera su cartone – 41,5 x 30,5 cm

ANTARES (BRICK BRADFORD)
di Clarence Gray
"Il mondo dei mostri. 5° Episodio", Avventure Americane,
n° 41, 25 luglio 1958

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
striscia giornaliera del 13 novembre 1934
episodio "The Cobra"
china e acquerello su cartoncino – 17,2 x 55 cm
rara striscia dal primo episodio di Mandrake

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
pagina domenicale del 10 marzo 1935

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
pagina domenicale del 26 giugno 1938
episodio "The Lunar Trip"
china e collage su cartoncino – 55,8 x 36,8 cm

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
striscia giornaliera del 1° luglio 1938
episodio "Mandrake and the Haunted house"
china e acquerello su cartoncino – 15,3 x 58 cm

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
striscia giornaliera del 17 giugno 1944
episodio "The Dome"
china e acquerello su cartoncino – 14 x 46 cm

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
striscia giornaliera del 25 novembre 1944
episodio "The Mirror People"
china e acquerello su cartoncino – 14,2 x 49,5 cm

MANDRAKE THE MAGICIAN
di Phil Davis
pagina domenicale del 3 luglio 1955
episodio "Universal Love"
china e collage su cartoncino – 65 x 45,3 cm

MANDRAKE
di Mario Caria
copertina per "Il Vascello" n. 73 - I serie, del 18 ottobre 1964
tempera su cartone – 44 x 32,5 cm

MANDRAKE
di Mario Caria
copertina per "Il Vascello" n. 81 - I serie, del 7 febbraio 1965
tempera su cartone – 43,5 x 32,5 cm

MANDRAKE
di Phil Davis
"Mandrake sulla Luna", albo avventuroso n. 1, 7 marzo 1948

MANDRAKE
di Mario Caria
copertina per "Super Albo" n. 72, del 16 febbraio 1964
tempera su cartone – 44,5 x 32,5 cm

MANDRAKE
di Phil Davis
"Prigionieri nel mondo del fuoco", albo avventuroso n. 13,
7 agosto 1948

FLASH GORDON (+ JUNGLE JIM)
di Alex Raymond
pagina domenicale del 20 gennaio 1935
stampa, "New York Herald" – 52 x 39 cm

FLASH GORDON
di Alex Raymond
pagina domenicale del 31 marzo 1935
china su cartone – 55,4 x 67 cm

GORDON [FLASH GORDON]
di Alex Raymond
"Il razzo celeste del Dr. Zarro", albo n°1, dicembre 1935

GORDON [FLASH GORDON]
di Alex Raymond
"Nell'impero di Ming", albo n°2, gennaio 1936

FLASH GORDON
di Austin Briggs
striscia giornaliera del 4 giugno 1940
china e acquerello su cartoncino – 15,5 x 56,8 cm

FLASH GORDON
di Austin Briggs
striscia giornaliera del 17 luglio 1940
china e matita blu su cartoncino – 15,5 x 56,5 cm
due tra le primissime strisce della serie iniziata il 27 maggio 1940

FLASH GORDON
di Alex Raymond
"La distruzione del mondo !!", in "L'Avventuroso", n°2, 21 ottobre 1934

FLASH GORDON
di Alex Raymond
"Flash Gordon in the Forest Kingdom of Mongo", The Big Little Book, 1938

FLASH GORDON
di Alex Raymond
"Flash Gordon and the Witch Queen of Mongo", The Big Little Book, 1936

FLASH GORDON
di Alex Raymond
"Flash Gordon on the Planet Mongo", The Big Little Book, 1934

FLASH GORDON
di Austin Briggs
pagina domenicale del 5 agosto 1945
china e collage su cartone – 46 x 50 cm

FLASH GORDON
di Daniel McRaboy
pagina domenicale del 26 novembre 1950
china e collage su cartone – 43 x 59 cm

"FLASH GORDON"
manifesto del film, 1936
stampa cromo-litografica su carta telata,
105,5 x 65,5 cm

FLASH GORDON
di Dan Barry
striscia giornaliera del 22 dicembre 1956
china su cartoncino – 16,4 x 50,6 cm

FLASH GORDON
di Dan Barry
striscia giornaliera del 22 settembre 1962
china e retino tipografico su cartoncino – 13,8 x 42,8 cm

FLASH GORDON
di Dan Barry
striscia giornaliera del 18 settembre 1962
china e retino tipografico su cartoncino – 13,8 x 42,8 cm

GORDON
di Mario Caria
copertina per "Gordon" n. 18, del 27 marzo 1965
tempera su cartone – 41,5 x 35 cm

GORDON
di Mario Caria
copertina per "Gordon" n. 26, del 17 luglio 1965
tempera su cartone – 41,5 x 34,8 cm

GORDON [FLASH GORDON]
di Austin Briggs
"Diluvio di fuoco", in Gordon n°18, Spada, 27 marzo 1965

GORDON [FLASH GORDON]
di Austin Briggs
"Un mondo allucinante", in Gordon n°26, Spada, 17 luglio 1965

GORDON
di Mario Caria
copertina per "Gordon" n. 35, del 20/11/1965
tempera su cartone – 40 x 27,5 cm

GORDON
di Mario Caria
copertina per "Gordon" n. 47, del 7/5/1966
tempera su cartone – 39 x 26 cm

FLASH GORDON
di Dan Barry
pagina domenicale del 5/12/1971
china e collage su cartoncino – 40,4 x 58,4 cm

FLASH GORDON
di Al Williamson
"Flash Gordon in the Mystic Realm", Flash Gordon n°16, ottobre 1969

FLASH GORDON
di Al Williamson
"The Death trap of Mongo", in "Flash Gordon n°2, novembre 1966

FLASH GORDON
di Al Williamson
pagina per "The Hairy Giants of Mongo's Northland"
albo edito dalla Union Carbide nel 1971
china e collage su cartoncino – 54 x 38,5 cm

FLASH GORDON
di Dan Barry (con Bob Fujitani)
pagina domenicale del 29 aprile 1978
china e collage su cartoncino – 28 x 58,6 cm

BARBARELLA
di Jean Claude Forest
striscia n. 26 a pagina 10 del vol. 3, "Barbarella. Le semble lune", 1967
china e collage su cartoncino – 33,5 x 99,5 cm

BARBARELLA
di Jean Claude Forest
pagina 23 del terzo episodio del vol. 1, "Barbarella", 1962
china e acquerello su cartoncino – 41,5 x 28 cm

BARABARELLA
di Jean Claude Forest
in "Life magazine", 29 marzo 1968

"BARBARELLA. QUEEN OF THE GALAXY"
manifesto del film, 1968
stampa cromo-litografica su carta telata, 100 x 70 cm

HYPOCRITE
di Jean Claude Forest
striscia n. 18 a pagina [26] di "Hypocrite et le Monstre du Loch-Ness", 1977
china su cartoncino
24,3 x 71 cm

HYPOCRITE
di Jean Claude Forest
striscia n. 98 a pagina [67] di "Hypocrite et le Monstre du Loch-Ness", 1977
china e acquerello su cartoncino
25,7 x 72,2 cm

LOANE SLOANE
di Philippe Druillet
"I fantastici viaggi di Lone Sloane", Mondadori 1973

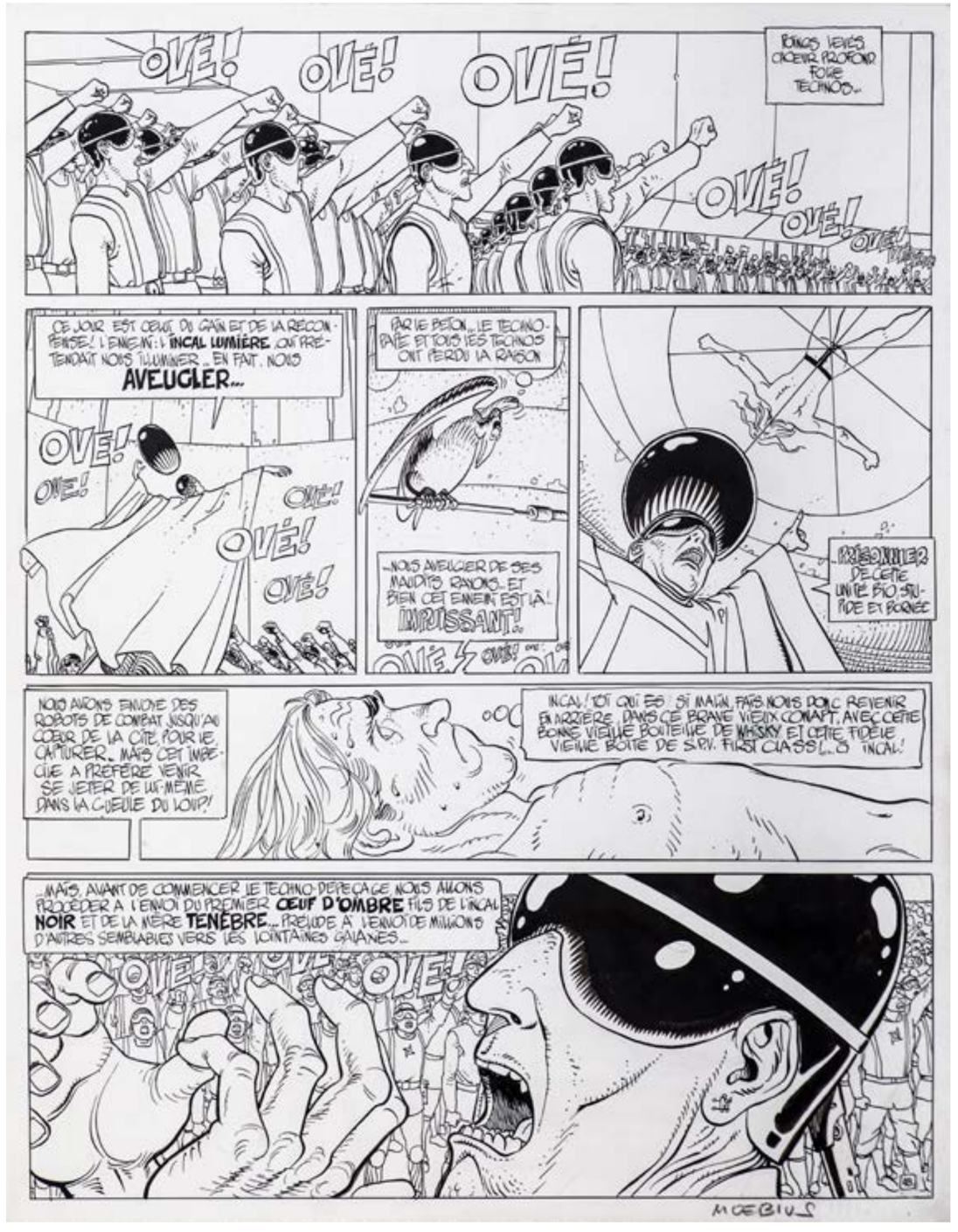
LONE SLOANE
di Philippe Druillet
pag. 23 di "Le Trone di Dieu Noir", in "Pilote" n. 538 del 26 febbraio 1970
china su carta - 60 x 47,5 cm

MATHO
di Philippe Druillet
pag. 23 di "Salambo. Vol. 3; Matho", gennaio 1986
china su cartoncino - 90 x 68 cm

PRAVDA. LA SURVIREUSE
di Guy Pellaert
pagina 48 della storia, in "Hara Kiri" n. 10, ottobre 1967
china su cartoncino – 65 x 50 cm

IL GARAGE ERMETICO
di Moebius [Jean Giraud], 1988

L'INCAL LUMIERE
di Moebius
pagina 48 della storia in "Metal Hurlant" n. 68, dell'ottobre 1981
china su cartoncino – 38 x 29,7 cm



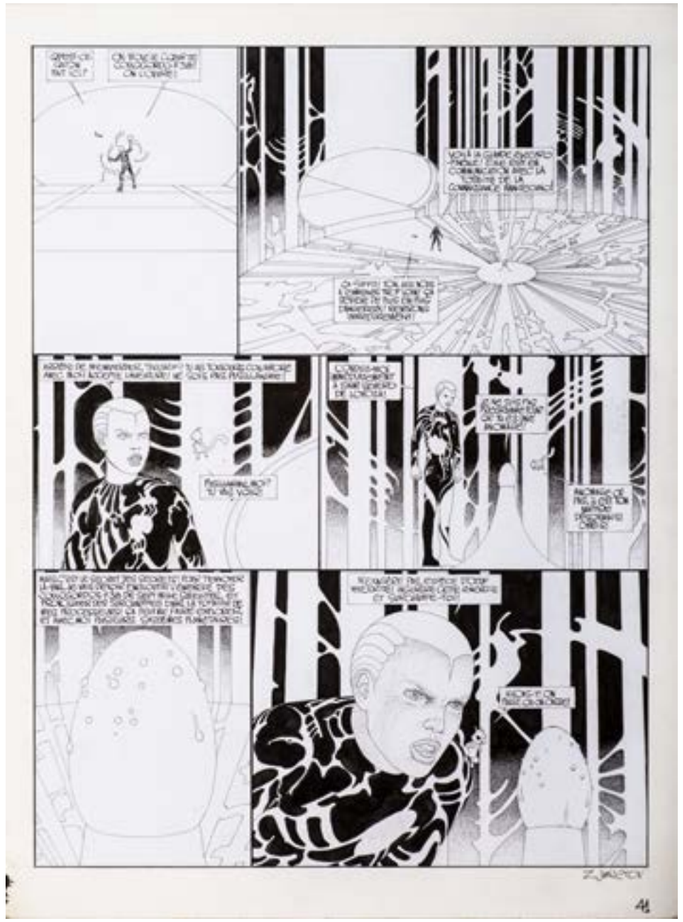
AVANT DE L'INCAL
di Zoran Janjetov
pagina 37 del vol. 2°, "Détective privé de classe R",
dell'aprile 1990
china su cartoncino – 50 x 34,2 cm

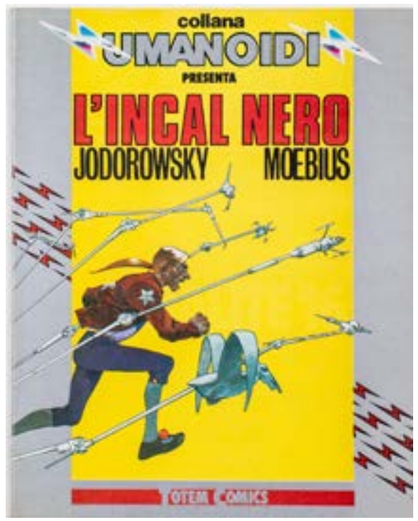
I TECNO-PADRI
di Zoran Janjetov, 1999

LES TECHNOPERES
di Zoran Janjetov
pagina 41 del vol. 1°, "La Pré-école techno", del 1998
china e collage su cartoncino – 44,5 x 33 cm

LUC ORIENT di Eddy Paape
pagina 35 dell'albo "Roubak. Ultime espoir", 1984
china su cartoncino – 51 x 36,2 cm

LUC ORIENT
di Eddy Paape
"Laatste Hoop" (L'Ultima speranza), Lombard,
ottobre 1984





L'INCAL NERO
di Moebius [Jean Giraud]
Collana Umanoidi, n° 12, marzo 1984

GARE AU PLITCH
di Enki Bilal
pagina 6 dell'episodio "Memoire d'Outre Espace
in "Pilote" n. 32 del gennaio 1977
china e acrilico su cartone – 40,5 x 29 cm

STERMINATORE 17
di Enki Bilal
Collana Umanoidi, n° 3, dicembre 1981

VIAGGIO OLTRE IL TEMPO
di Sergio Macedo
Supplemento a "1984" n° 48, 1984

TELECHAMP
di Sergio Macedo
pagina 41 per per l'episodio n. 6 del 1978
china e tempera su cartone – 42,3 x 32,8 cm

CARAIBE
di Sergio Macedo
pagina 8 per l'albo omonimo del giugno 1981
china e tempera su cartone – 41,8 x 32,5 cm

PETITE ANNIE N'AIME PAS LES COINXRS
di Olivier Lefevre
pagina 1 della storia, in "Circus", Parigi, 1986
china su cartoncino - 65 x 50 cm

PETITE ANNIE
di Olivier Lefevre
copertina per la rivista "Pilote" (inedita), ca. 1987
china e tempera su cartoncino - 50 x 41 cm

I CINQUE DELLA SELENA
di Dino Battaglia
pagina 17 della storia edita a puntate in "Corriere dei Piccoli", 1962
china su cartoncino – 34,5 x 26,8 cm

I CINQUE DELLA SELENA
di Dino Battaglia
pagina 16 della storia edita a puntate in "Corriere dei Piccoli", 1962
china su cartoncino – 34,5 x 26,8 cm

GLI INVASORI DALLO SPAZIO
di Nevio Zeccara
pagina 17 della storia edita a puntate in "Corriere dei Piccoli", 1964
china, china diluita, biacca e cellotex su cartoncino – 57,2 x 45,3 cm

GESEBEL di Magnus
pagina 2 per l'albo "La Corsara dello Spazio",
n. 1 della serie, del febbraio 1966
china su cartoncino – 25,7 x 18,4 cm

GESEBEL di Luigi Corteggi
copertina per l'albo "Il Pianeta del Mistero",
n. 6 della serie, del 20 giugno 1966
china e tempera su cartoncino – 36,5 x 25,5 cm

GESEBEL di Magnus
pagina 3 per l'albo "La Corsara dello Spazio",
n. 1 della serie, del febbraio 1966
china su cartoncino – 25,6 x 18,3 cm

NATHAN NEVER
di Roberto De Angelis
pagina 21 per l'albo "La Caduta di Urania"
n. 161 della serie, del 21 ottobre 2004
china e collage su cartoncino – 32 x 24 cm

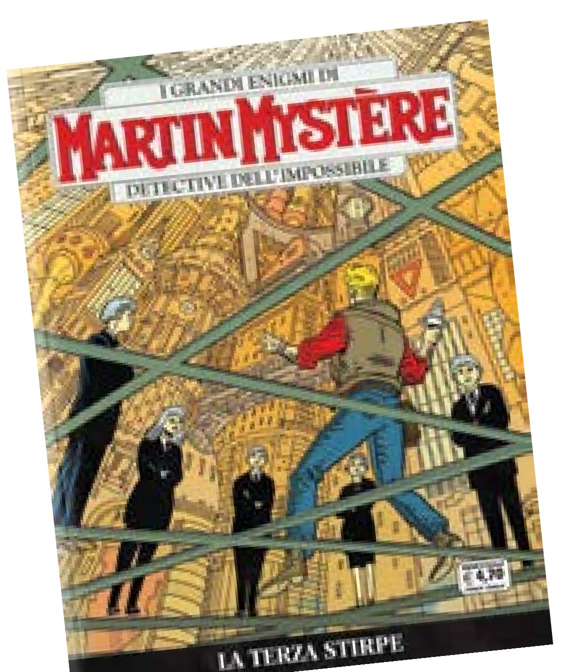
NATHAN NEVER
di Marco Nizzoli
illustrazione per gioco di ruolo, 1995
china e acrilico su cartoncino – 45,7 x 30,8 cm

NATHAN NEVER
di Nicola Mari
pagina 72 per l'albo "La Zona Proibita"
n. 7 della serie, del 1° dicembre 1991
china e collage su cartoncino – 33 x 24 cm

MARTIN MYSTERE
di Giancarlo Alessandrini
pagina 18 per l'albo "Lo Spettro della Luce"
n. 200 della serie, novembre 1998
china, acquerello e collage su cartoncino – 46 x 34 cm

MARTIN MYSTERE
di Giancarlo Alessandrini
copertina per l'albo "La Terza Stirpe"
n. 318 della serie, dicembre 2011
china su cartoncino – 43,5 x 30,2 cm

MARTIN MYSTERE
di Giancarlo Alessandrini
"La Terza Stirpe" n. 318, dicembre 2011



EGO SUM
di Simone Bianchi
pagina 14 per il vol. 1, "A caccia di sé", 2003
acrilico su cartoncino – 48 x 33,5 cm

EGO SUM
di Simone Bianchi
pagina 16 per il vol. 1, "A caccia di sé", 2003
acrilico su cartoncino – 48 x 33,5 cm

TWIN EARTHS
di Al McWilliams
pagina domenicale n. 40, del 29 novembre 1953
china su cartoncino – 42 x 60 cm

JEFF HAWKE
di Sidney Jordan
striscia giornaliera n. 711 per l'episodio "Sanctuary",
del 6 luglio 1956
china, biacca, retino tipografico e collage su cartone
15,5 x 42,3 cm

JEFF HAWKE
di Sidney Jordan
striscia giornaliera n. 1433 per l'episodio "Poles apart",
del 3 novembre 1958
china, biacca, retino tipografico e collage su cartone
16 x 43,3 cm
Jeff Hawke è considerato uno dei migliori comic di fantascienza di sempre

L'ETERNAUTA
di F. Solano Lopez
pagina n. 93 della seconda serie, 1969
china e collage su cartoncino
37 x 52,5 cm

L'ETERNAUTA
di F. Solano Lopez
pagina n. 12 della prima serie, 1958
china e collage su cartoncino
37,5 x 53 cm

DAN DARE
di Frank Hampson
pagina 25 di "Red Moon Mistery", 1° episodio della serie
pubblicato nella rivista "Eagle", nel 1951
china e tempera su pannelli di carta montati su cartoncino – 54,8 x 36 cm

DAN DARE
di Frank Hampson
in "Il Giorno dei Ragazzi", n° 40, 12 ottobre 1965

THE TRIGAN EMPIRE
di Don Lawrence
pagina 31 dell'episodio in "Look and Learn Magazine" del 7 maggio 1977
tecnica mista e collage su cartone – 44 x 33,5 cm

GUERRA NELL'IMPERO DEI TRIGAN
di Don Lawrence
volume, 1978

THE TRIGAN EMPIRE
di Don Lawrence
pagina 25 dell'episodio in "Look and Learn Magazine" del 6 febbraio 1982
tecnica mista e collage su cartone – 41,3 x 32 cm

AVRAK. EL SANGUINARIO
di Enrique Breccia
pagina 5 dell'episodio n. 6, "El Senor de los Halcones"
in "Skorpio", Argentina, 1989
china su cartoncino – 40,8 x 30,7 cm

AVRAK. EL SANGUINARIO
di Enrique Breccia
pagina 12 dell'episodio n. 6, "El Senor de los Halcones"
in "Skorpio", Argentina, 1989
china su cartoncino – 40,8 x 30,7 cm

VAMPIRELLA
di Mike Mayhew
pagina 1 del n. 2, Edizione Harris, del settembre 2001
matita su cartoncino – 43,3 x 28 cm

STAR TREK
di Klaus Janson
pagina 4 dell'albo "Star Trek Comic Super Special", n. 15, del dicembre 1979
china, matita blu e collage su cartoncino – 40 x 26,5 cm

1999. A SPACE ODYSSEY
di Gray Morrow
pagina 50 dell'albo n. 1, del novembre 1975
china e retino tipografico su cartoncino – 51,2 x 35 cm

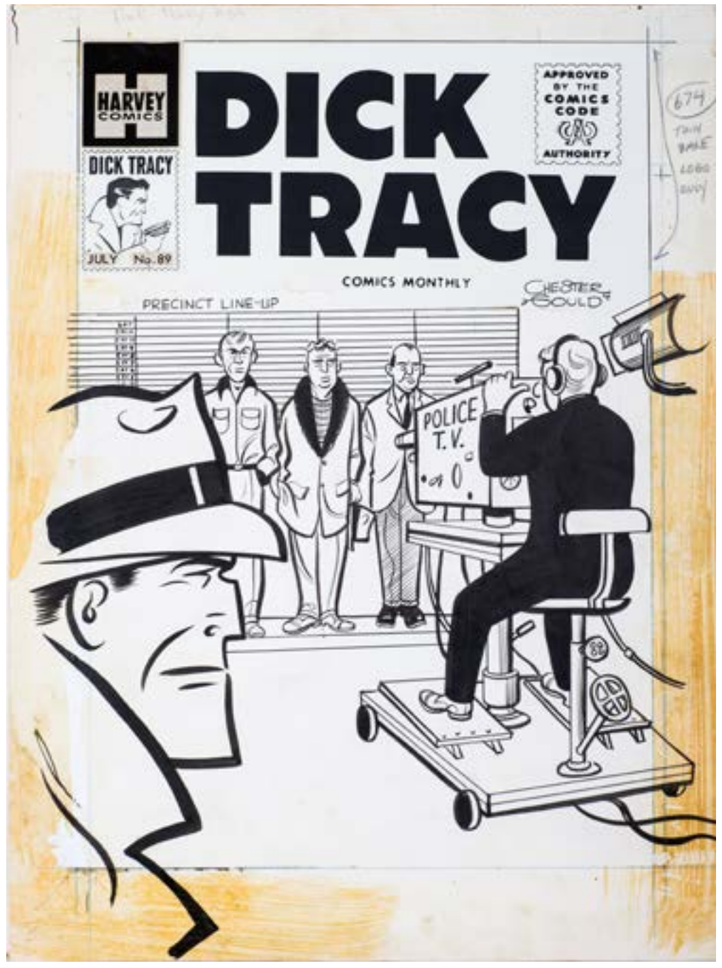
SECRET WAR
di Gabriele Dell'Otto
pagina 29 dell'albo n. 5, 2005
acrilico su cartoncino – 51 x 36,5 cm

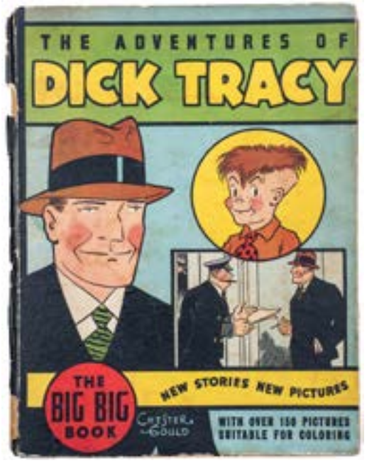
DICK TRACY
di Chester Gould
striscia giornaliera del 20 novembre 1931
china su cartoncino - 18,3 x 58,5 cm
una delle primissime strisce di Dick Tracy

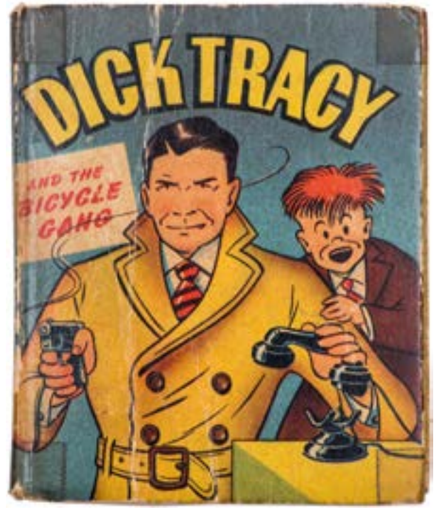
DICK TRACY di Chester Gould
striscia giornaliera del 19 maggio 1937
china su cartoncino - 16,6 x 54,4 cm

DICK TRACY di Chester Gould
striscia giornaliera del 28 maggio 1951
china su cartoncino - 18,6 x 59 cm

DICK TRACY
di Chester Gould
pagina domenicale dell'8 dicembre 1940
china e collage su cartoncino – 73,5 x 58,5 cm







DICK TRACY
di Chester Gould
copertina per il n.89 delle serie delle Harvey. Del luglio 1955
china e collage su cartoncino - 46 x 34 cm

DICK TRACY
di Chester Gould
copertina per il n.89 delle serie delle Harvey. Del luglio 1955
china e collage su cartoncino - 46 x 34 cm

DICK TRACY
di Chester Gould
"Dick Tracy and the Famon Boys", Feature Book n° 9, 1935

"DICK TRACY VS CRIME INC."
manifesto del film, 1941
stampa cromo-litografica su carta telata, 104 x 69 cm

DICK TRACY
di Chester Gould
"Dick Tracy and the Bycicle Gang", Little Big Book, 1941

DICK TRACY
di Chester Gould
pagina domenicale del 30 ottobre 1959
china e collage su cartoncino – 48,3 x 70,2 cm

"DICK TRACY MEETS GRUESOME"
manifesto del film, 1947
stampa cromo-litografica su carta telata, 102 x 70 cm

"DICK TRACY"
manifesto del film, 1990
stampa cromo-litografica su carta su forex, 100 x 70 cm

RADIO PATROL
di Charlie Schmidt
pagina domenicale del 20 agosto 1939
china e collage su cartoncino – 38,3 x 56,4 cm

SERGEANT PAT OF RADIO PATROL
di Charlie Schmidt
pagina domenicale del 25 maggio 1945
china e collage su cartoncino – 57,6 x 36,6 cm

RADIO PATROL [RADIO-PATTUGLIA]
di Charlie Schmidt
"La distruzione degli intoccabili", agosto-settembre 1935

"RADIO PATROL"
manifesto del film, 1937
stampa cromo-litografica su carta telata, 102 x 68 cm

SECRET AGENT X-9 di Alex Raymond
striscia giornaliera del 2 giugno 1934
china e matita blu su cartoncino – 17,3 x 67 cm

SECRET AGENT X-9 di Alex Raymond
striscia giornaliera dell'11 ottobre 1934
china e matita blu su cartoncino – 16,7 x 67,3 cm

AGENTE SEGRETO X-9 [SECRET AGENT X-9]
di Alex Raymond
"Il Dominatore", aprile 1935

SECRET AGENT X-9
locandina per annunciare l'uscita della nuova comic-strip,
gennaio 1934
stampa su carta fotostatica- 43 x 21,5 cm

SECRET AGENT X-9
di Mel Graff
striscia giornaliera del 1° agosto 1940
china e acquerello su cartoncino – 18 x 59,8 cm

AGENTE SEGRETO X-9 [SECRET AGENT X-9]
di Alex Raymond
in "Robinson", n° 15, 16 agosto 1945

AGENTE SEGRETO X-9
di Germano Ferri
copertina per l'albo n. 9 dell'edizione cilena, 1963
tempera su carta – 50 x 35 cm

SECRET AGENT X-9
di Bob Lewis
striscia giornaliera del 28 luglio 1960
china e retino tipografico su cartoncino – 14,5 x 44,8 cm

SECRET AGENT X-9
di Bob Lewis
striscia giornaliera del 1° ottobre 1963
china e retino tipografico su cartoncino – 14,2 x 44,8 cm

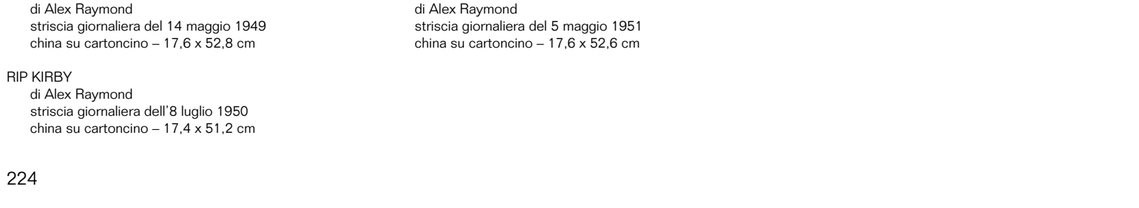
SECRET AGENT [X-9]
di Al Williamson
striscia giornaliera del 19 luglio 1976
china e biacca su cartoncino – 15,4 x 46,6 cm

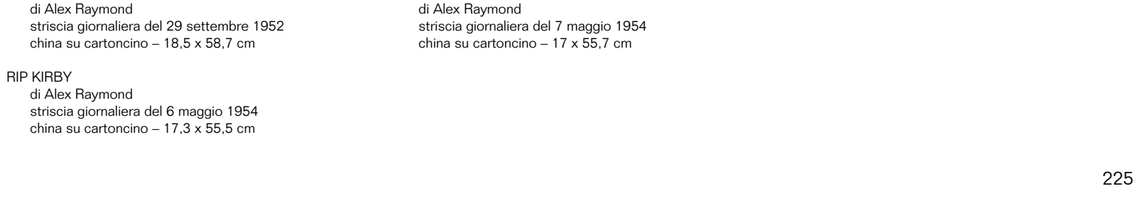
RED BARRY
di Will Gould
pagina domenicale del 2 giugno 1935
china su cartoncino – 62 x 39,5 cm

RED BARRY
"Red Barry- 13 Chapters"
manifesto del film, 1938
stampa cromo-litografica su carta telata
100 x 70 cm

BOB STAR (RED BARRY)
di Will Gould
Albi grandi avventure n° 10, 7 luglio 1946

RED BARRY
di Will Gould
pagina domenicale (parte superiore)
del 14 aprile 1935
china su cartoncino – 30,8 x 39,5 cm





RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera del 14 maggio 1949
china su cartoncino – 17,6 x 52,8 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera dell'8 luglio 1950
china su cartoncino – 17,4 x 51,2 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera del 5 maggio 1951
china su cartoncino – 17,6 x 52,6 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera del 29 settembre 1952
china su cartoncino – 18,5 x 58,7 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera del 6 maggio 1954
china su cartoncino – 17,3 x 55,5 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
striscia giornaliera del 7 maggio 1954
china su cartoncino – 17 x 55,7 cm

RIP KIRBY
di Mario Caria
copertina per albo n. 5 dell'edizione francese, 1965
tempera su cartone – 27,5 x 24,5 cm

RIP KIRBY
di Alex Raymond
in "Robinson", n° 72, 1 dicembre 1946

ANNO II - N. 72 - 1-7 Dicembre 1946

L. 13 per tutto Italia

ROBINSON

GRANDE SETTIMANALE DI CINE-ROMANZI AMERICANI

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: VIA CONDOTTI 9 - ROMA — SOCIETÀ EDITRICE SETTIMANALI ILLUSTRATI (E. R. I.)

RIP KIRBY, Detective dilettante — di ALEX RAYMOND

THE KIDNAPPING OF LINDBERGH BABY
di V.T. Hamlin
pagina domenicale, senza data, ma 1932
china su cartoncino - 59,5 x 48 cm

INSPECTOR WADE
di Lyman Anderson
striscia giornaliera del 17 febbraio 1936
china su cartoncino - 16 x 33 cm

ISPETTORE WADE [INSPECTOR WADE]
di Lyman Anderson
"Gli Uomini di Guttaperca", 1 gennaio 1936

SCORCHY SMITH
di Frank Robbins
striscia giornaliera dell'8 agosto 1939
china su cartoncino - 15 x 55 cm

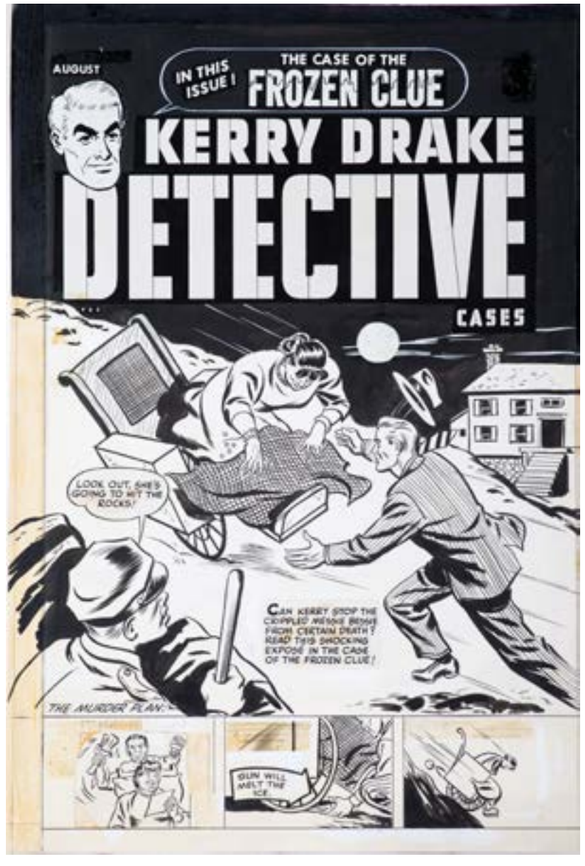
CHARLIE CHAN
di Alfred Andriola
striscia giornaliera del 4 aprile 1940
china su cartoncino – 13,8 x 52,5 cm

"CHARLIE CHAN. THE SHANGAI CHEST"
manifesto del film, 1948
stampa cromo-litografica su carta telata, 102 x 69 cm

GREEN HORNET
di Arturo Cazeneuve
pagina 7 della storia in "Green Hornet" n. 13, pag. 27,
del luglio 1943
china su cartoncino - 46,8 x 34,1 cm

KERRY DRAKE DETECTIVE CASES
di Al Avison
copertina del n. 27 dell'agosto 1953
china e repro-stat su cartoncino - 45 x 29,8 cm

KERRY DRAKE
di Alfred Andriola
"Trails the faceless horror", n° 2, marzo 1944



THE SPIRIT
di Will Eisner
supplemento a "Philadelphia Record", del 21 agosto 1945

THE SPIRIT
di Will Eisner (con Frank Frazetta)
pagina 5 dell'albo supplemento domenicale del 2 marzo 1952
china su cartoncino – 56 x 38 cm

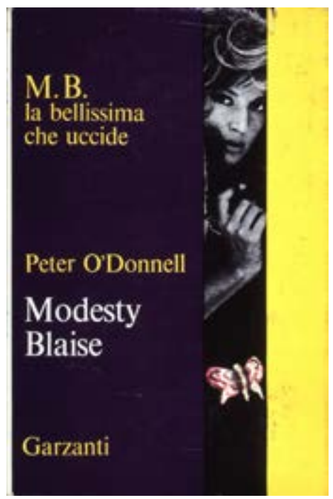
THE SPIRIT
di Will Eisner
"Who is the Spirit ?", n° 1, ottobre 1966

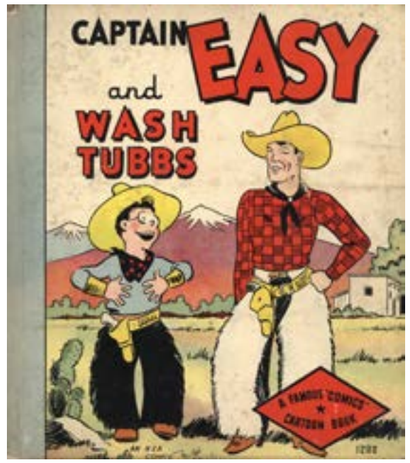
BRENDA STARR
di Dale Messick
pagina domenicale del 14 marzo 1954
china, biacca e collage su cartoncino – 37,3 x 57,3 cm

MODESTY BLAISE
di Jim Holdaway
striscia giornaliera n. 1524 del 27 marzo 1968
china e collage su cartone – 15 x 54 cm

MODESTY BLAISE
di Peter O'Donnell
"Modesty Blaise", Garzanti, 1965

CAPTAIN EASY
di Leslie Turner
pagina domenicale del 5 ottobre 1969
china e collage su cartoncino – 43,3 x 64 cm





CAPTAIN EASY
di Roy Crane
"Captain Easy and Wash Tubbs", Whitman, 1934

RICH HOCHET di Eddy Paape
pagina 5 della storia "Ric Hochet chasse le vautour"
in "Tintin" (France) n. 17 (1174) del 29 aprile 1971
matita e china su cartoncino – 33,8 x 26 cm

RIC RINGERS [RIC HOCHET/RIC ROLAND]
di A.P. Duchateau
"De 5 Onzichtbaren" (I 5 Invisibili), 1978

RIC RINGERS [RIC HOCHET/RIC ROLAND]
di A.P. Duchateau
"Nacthmerrie voor Ric Ringers" (Incubo per Ric Ringers), 1978

HUMAN
di Chris Scheuer
pag. 5 della storia dal film di K. Very, 1988
china e acrilico su cartoncino – 29,6 x 21 cm

HUMAN
di Chris Scheuer
pag. 4 della storia dal film di K. Very, 1988
china e acrilico su cartoncino – 29,6 x 21 cm

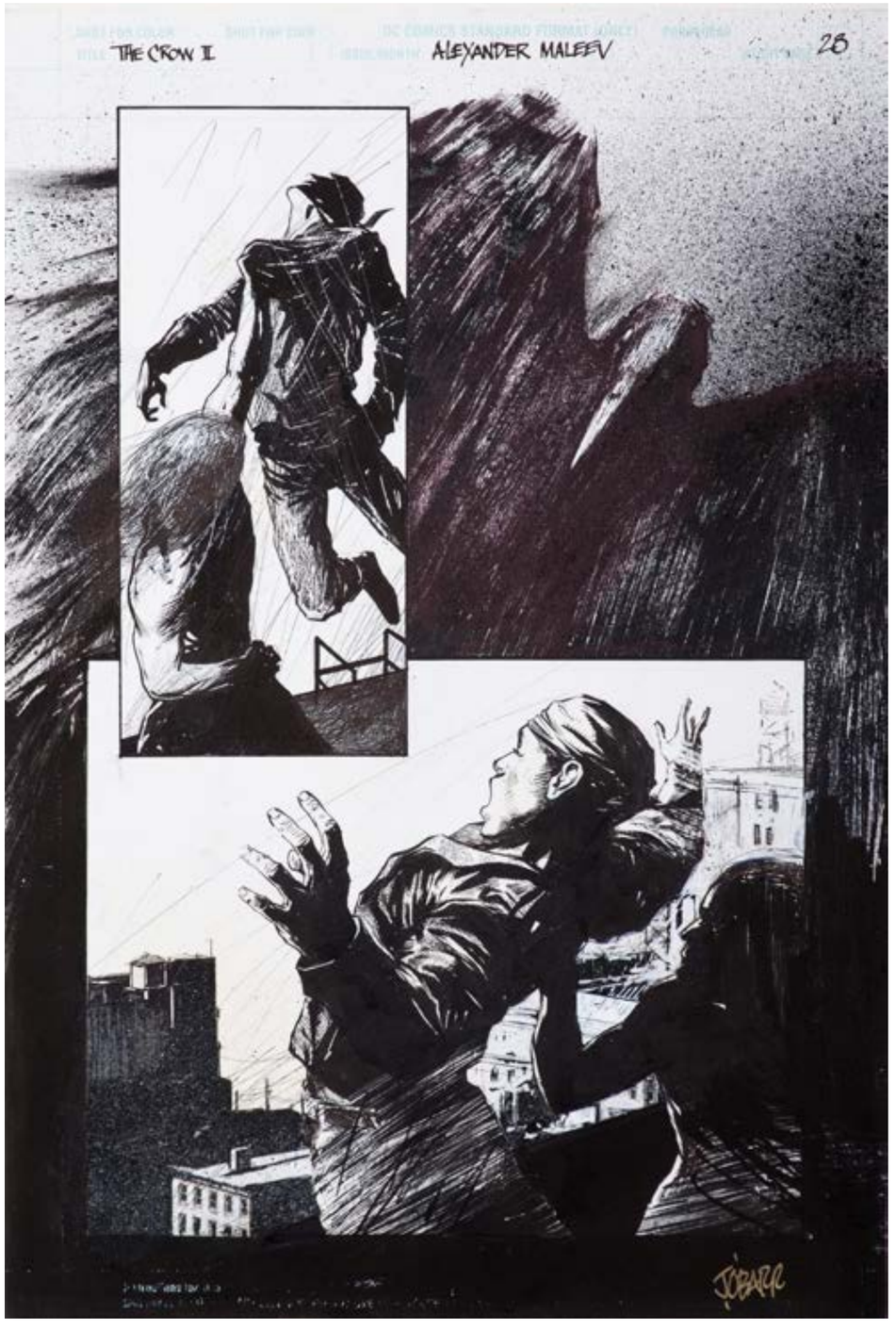
SCIARADA ROSSA
di Paolo Peruzzo
pag. 24 della storia, in "Orient Express" n. 20, dell'aprile 1984
ecoline e collage su cartone – 51 x 36,6 cm

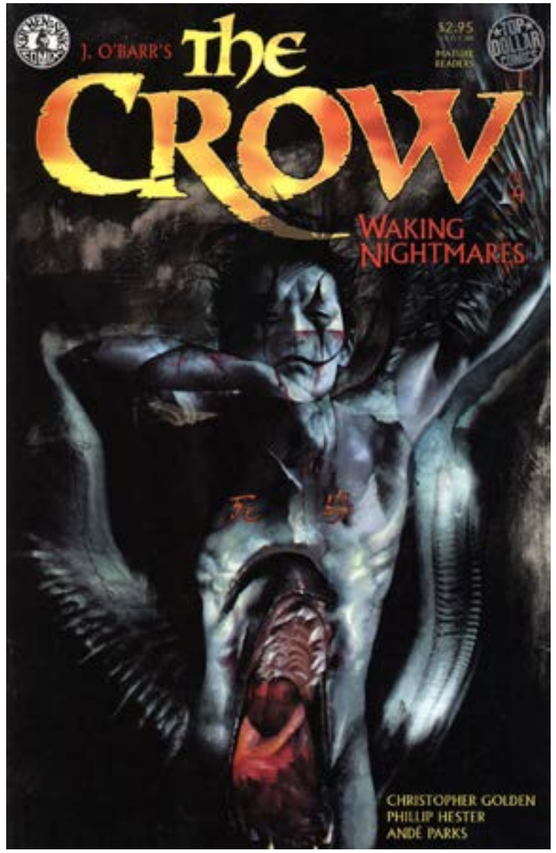
THE CROW
di Alexander Maleev
pagina 16 per "The Crow. Dead Time III" del marzo 1996
china su cartoncino – 41,8 x 28,4 cm

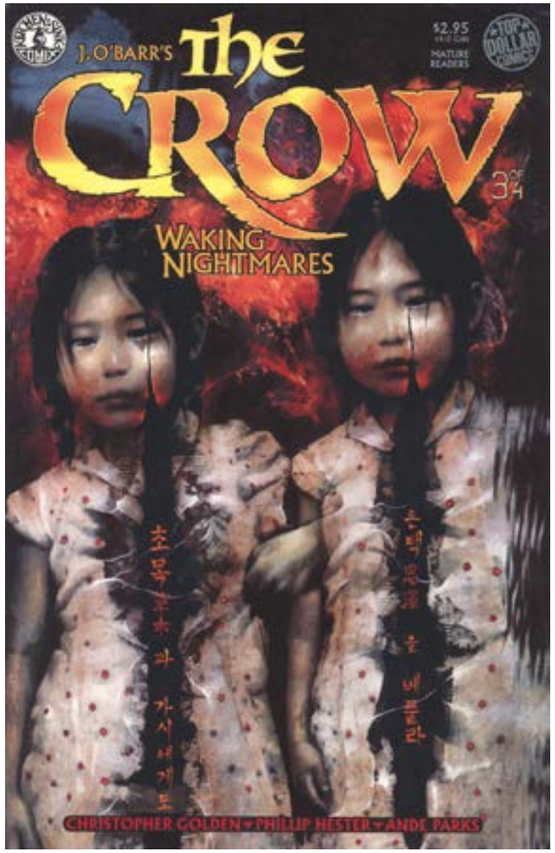
THE CROW
di Alexander Maleev
"Dead Time", n° 2 di 3, febbraio 1996

THE CROW
di James O' Barr
studio per copertina, 2004
matita grassa su cartoncino – 28 x 21,7 cm

THE CROW
di Alexander Maleev (superevisione di James O' Barr)
pagina 28 per "The Crow. Dead Time II" del febbraio 1996
china su cartoncino – 41,8 x 28,2 cm



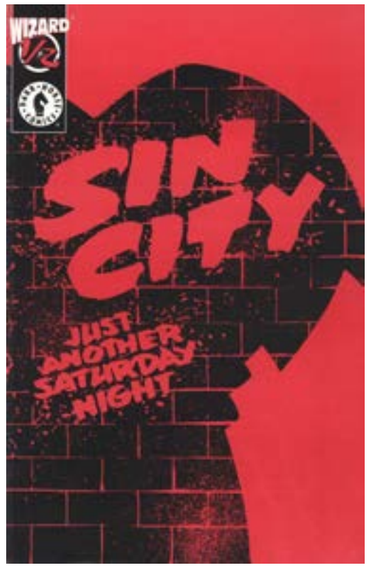


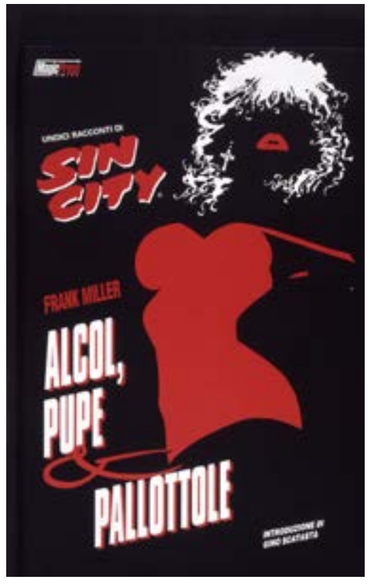


THE CROW
di Phil Hester
"Waking Nightmares", n° 1 di 4, gennaio 1997

THE CROW
di Phil Hester
"Waking Nightmares", n° 3 di 4, febbraio 1998

"IL CORVO"
manifesto del film, 1994
stampa cromo-litografica su carta telata, 198,4 x 139,5 cm





SIN CITY
di Frank Miller
"Just another Saturday night", n°1/2, agosto 1997

SIN CITY
di Frank Miller
"Alcol, Pupe & Pallottole", Magic Press, 2004

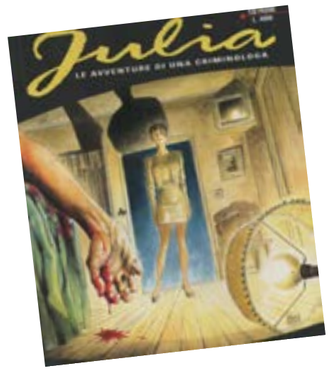
SIN CITY
di Frank Miller
pag. 21 di "Hell and Back" n. 3, del settembre 1999
china e matita blu su cartoncino - 43 x 28 cm

"SIN CITY"
manifesto del film, 2005
stampa cromo-litografica su carta telata, 138,7 x 100 cm

JULIA
di Valerio Piccioni
pag. 36 della storia "Cielo nero", n. 20 della serie,
del maggio 2000
china e collage su cartoncino – 36,3 x 25,5 cm

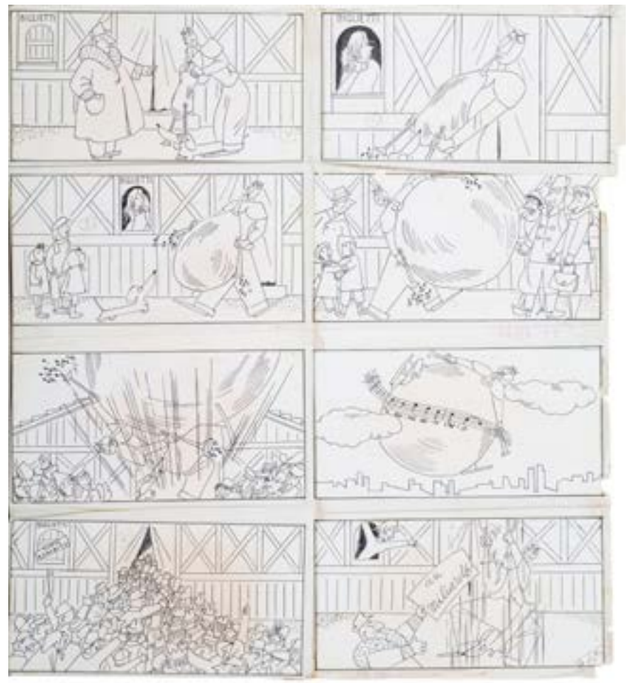
JULIA
di Marco Soldi
copertina del n. 2 "Oggetto d'amore", 1998

JULIA
di Marco Soldi
copertina del n. 2 "Oggetto d'amore", 1998
matita e acquerello su cartoncino – 25 x 35 cm



6.ITALIA: ANNI '30-'40

SAPUTINO
di Mario Pompei
pagina per "Il Balilla", senza data, ma 1929
china su carta - 33,5 x 28,5 cm



SIGNOR BONAVENTURA
di Sto (Sergio Tofano)
pagina per "Corriere dei Piccoli", senza data, ma 1945
china su cartoncino - 16 x 33 cm

IL SIGNOR BONAVENTURA
di Sto (Sergio Tofano)
in: "Carosello", Anno 2°, n° 4, 17 marzo 1945

ROMANO IL LEGIONARIO
di Kurt Caesar
pagina per "Il Vittorioso" n.31, del 6 agosto 1938
china su cartone - 34 x 30 cm

IL RITORNO DI TED
di Corrado "Kurt" Caesar
in: "Il Vittorioso", Anno 11°, n° 49, 21 dicembre 1947
"Ted" altri non è che il "Romano il Legionario" d'anteguerra

NEL CUORE DELLA FORESTA
di Athos Cozzi
pagina 1 per il n. 8 de "Gli Albi del VITT" n.31, del 1939
china su cartone - 51 x 49,6 cm

LA PIUMA VERDE
di Antonio Canale (testo di G.L. Bonelli)
pagina 18 della storia, pubblicata a pag. 5 de il "Il Vittorioso"
n. 4, del 1938
china e collage su cartoncino - 75 x 55 cm

CAPITAN L'AUDACE di Walter Molino
pagina 24 della storia, pubblicata su "L'Audace", nel 1939
china, biacca e collage su cartoncino - 43 x 29,8 cm

CAPITAN L'AUDACE di Edgardo dell'Acqua
pagina 14 della storia, pubblicata su "L'Audace", nel 1938
china, biacca e collage su cartoncino - 50 x 31,8 cm

LE GRANDI AVVENTURE DI CAPITAN L'AUDACE
di Walter Molino
Albo d'Oro n° 170, 13 agosto 1949

LA RIVINCITA DI YANEZ
di Guido Moroni Celsi
pagina pubblicata su "Topolino"
giornale n. 421, del 7 gennaio 1941
china, biacca e collage su cartoncino – 49,5 x 39 cm

ANCHE L'OMBRA E' LUCE
di Sergio Carpi
pagina 31, in "Topolino" giornale n. 524, del 29 dicembre 1942
china e collage su cartoncino – 33,5 x 25 cm

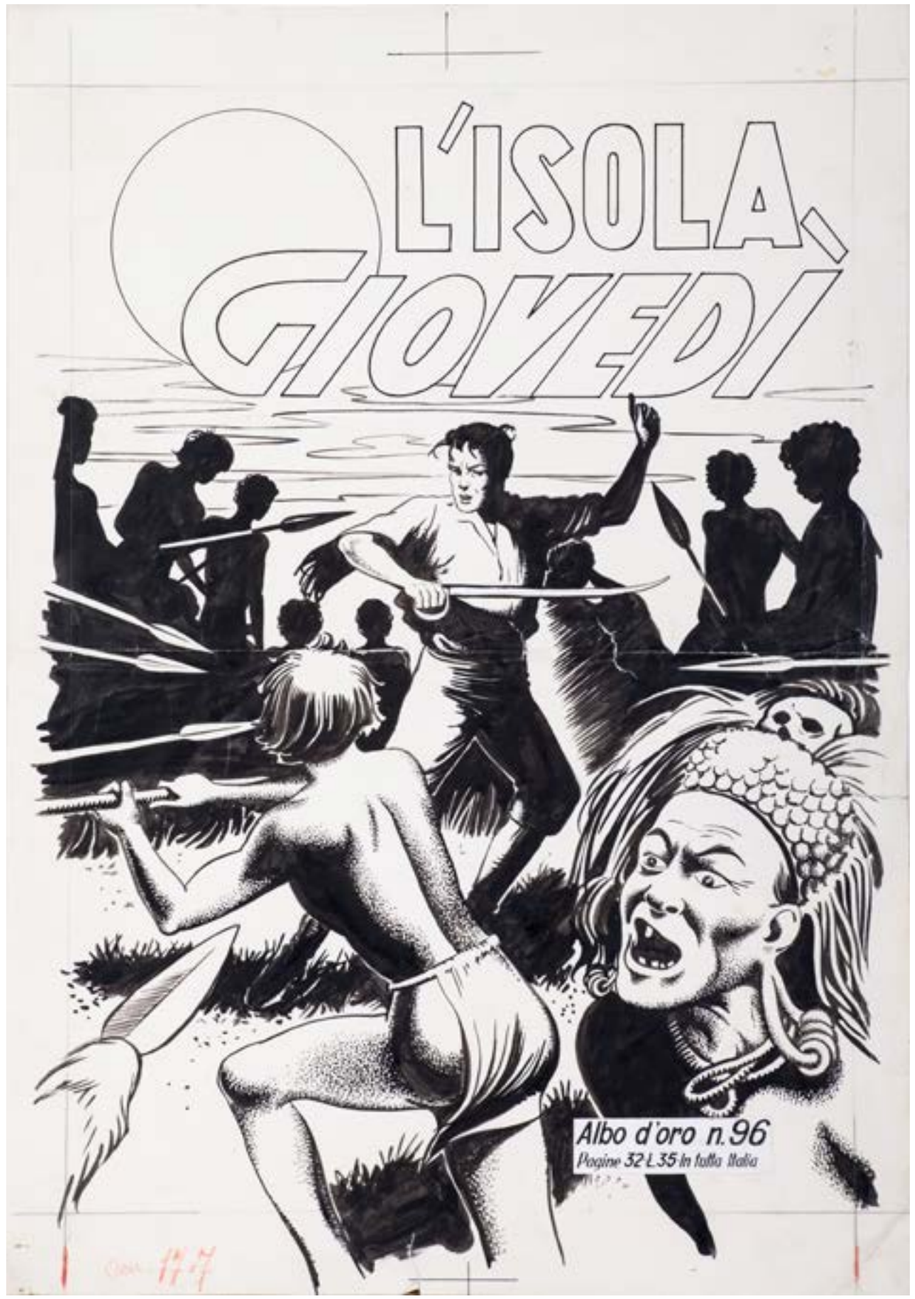
ANCHE L'OMBRA E' LUCE
di Sergio Carpi
pagina 32, in "Topolino" giornale n. 524, del 29 dicembre 1942
china e collage su cartoncino – 33,5 x 25,3 cm

AMOK
di Tony Chan (Antonio Canale)
pag. 12 de "La Lune d'Orient",
albo n. 7 della collana "Avventure e Mistero",
I serie (edizione francese), del 5 gennaio 1947
china, biacca e collage su cartoncino - 38 x 53 cm

AMOK
di Tony Chan (Antonio Canale)
"La morte tra i canneti", Collana Avventure e Mistero n° 45
aprile 1948

KANSAS KID
di Carlo Cossio
pag. 3 dell'albo n. 89 della I serie, "La grotta dell'anaconda"
del 12 settembre 1949
china su cartoncino – 30,3 x 43 cm

AMOK
di Tony Chan (Antonio Canale)
pag. 3 di albo non identificato, della collana
"Avventure e Mistero",
II serie, post settembre 1949
china, biacca e collage su cartoncino - 38 x 53 cm



L'ISOLA DI GIOVEDI'
di Franco Caprioli
copertina della storia in "Albo d'Oro" n. 96, del 13 marzo 1948
china su carta – 45,5 x 32 cm

ALAIN LA FOUDRE [DICK FULMINE]
di Carlo Cossio
"La complice de Zambo",
Collection Victoire
n°16, settembre 1947

[DICK] FULMINE
di Carlo Cossio
"Il ritorno di Zambo", suppl. al n° 71 Albi
dell'Audacia, 1942

ALAN LA FOUDRE (DICK FULMINE)
di Carlo Cossio
copertina per l'albo francese "Le Dragon de Changai",
n. 5 della serie "Collection Victoire", dell'aprile 1947
china, biacca e collage su cartoncino - 38 x 53 cm

ALAN LA FOUDRE (DICK FULMINE)
di Carlo Cossio
pagina 2 per l'albo francese "L'Homme mecanique",
n. 36 della serie, dell'ottobre 1947
china, biacca su cartoncino montato su carta
41 x 28,5 cm

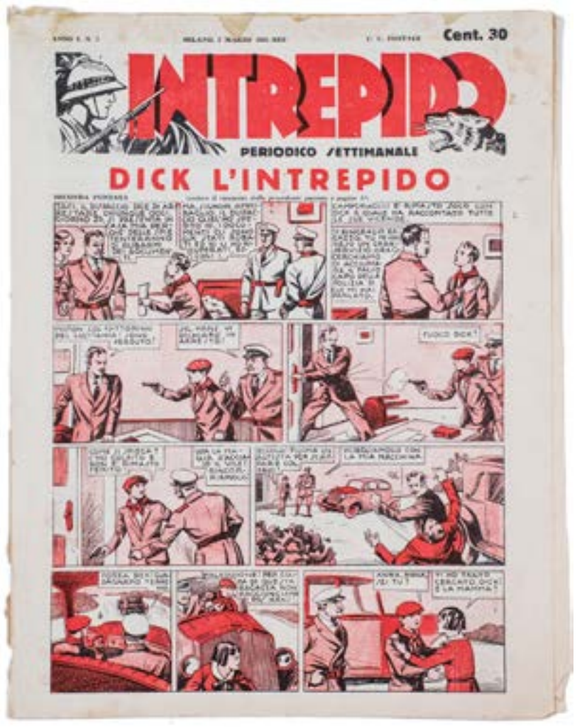
RAFF. PUGNO D'ACCIAIO
di Mario Guerri
ultima pagina del XXIII episodio di "Ritorno negli spazi",
in "L'Avventura" n° 66, del 22 aprile 1948
china su carta (retro-colorata) – 48 x 37 cm

RAFF
di Mario Guerri
"Gli Uomini d'acciaio", XXIII Episodio,
in: "L'Avventura", Anno IV, n° 49, 18 dicembre 1947

RAFF. PUGNO D'ACCIAIO
di Mario Guerri
prima pagina del XXIV episodio di "Ritorno negli spazi",
in "L'Avventura" n° 66, del 22 aprile 1948
china su carta (retro-colorata) – 48 x 37 cm

GIM TORO
di Giuseppe Cappadonia
copertina dell'albo "Il Tempio in Fiamme"
n. 35 della serie "Gimtortissimo", del 30 maggio 1948
china e collage su cartoncino – 33,6 x 40,6 cm

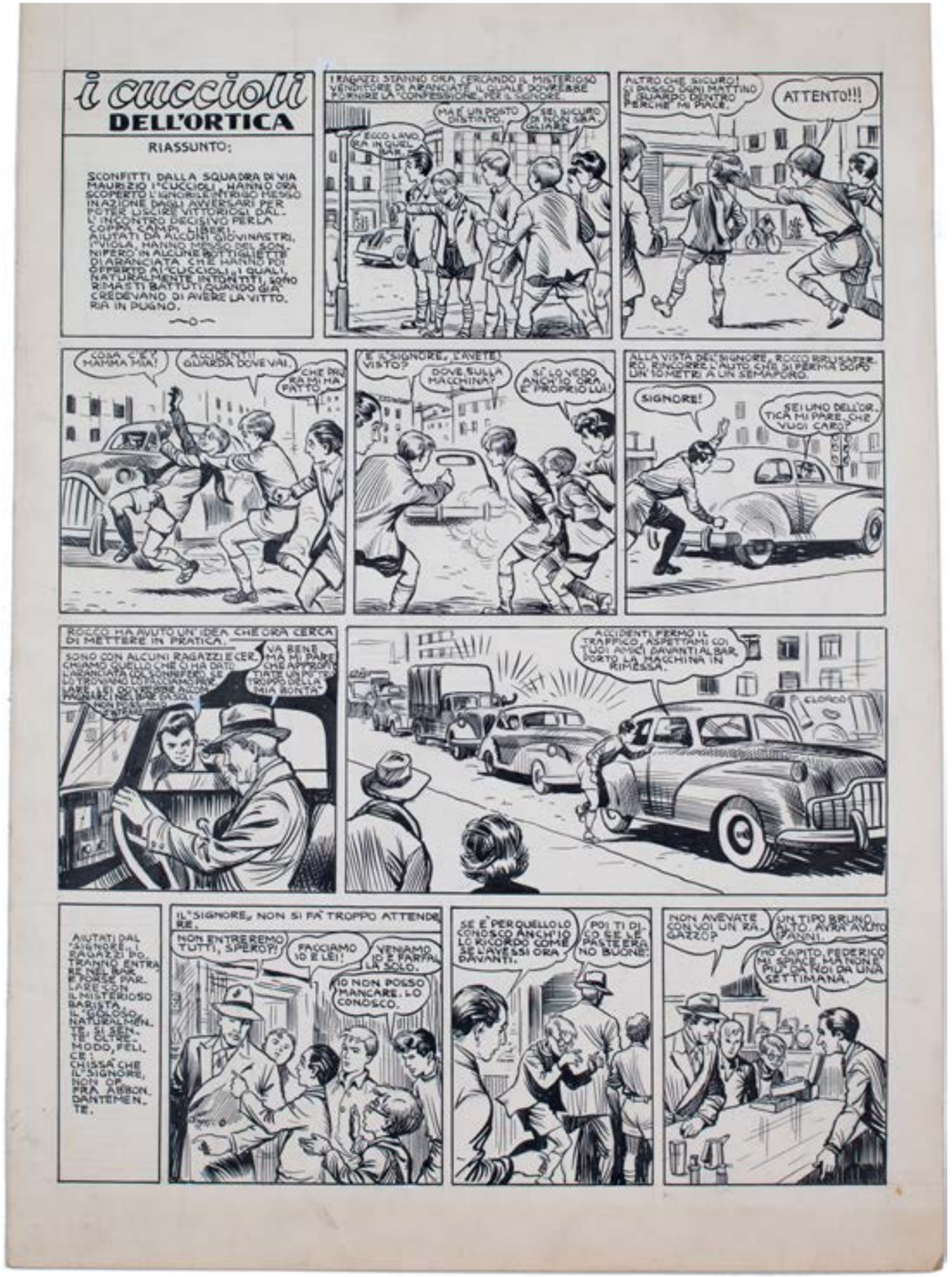
GIM TORO
di Giuseppe Cappadonia
Collana Avventure e Mistero n° 10, febbraio 1947



LA TROTTOLA
di Gino Baldo
striscia auto-conclusiva in "Corriere dei Piccoli"
n. 27, del 3 luglio 1949
china su cartoncino – 14 x 62 cm

IL MONELLO
Giornale, Anno VI n° 1, 5 gennaio 1938

L'INTREPIDO
Giornale, Anno I n° 2, 2 marzo 1935



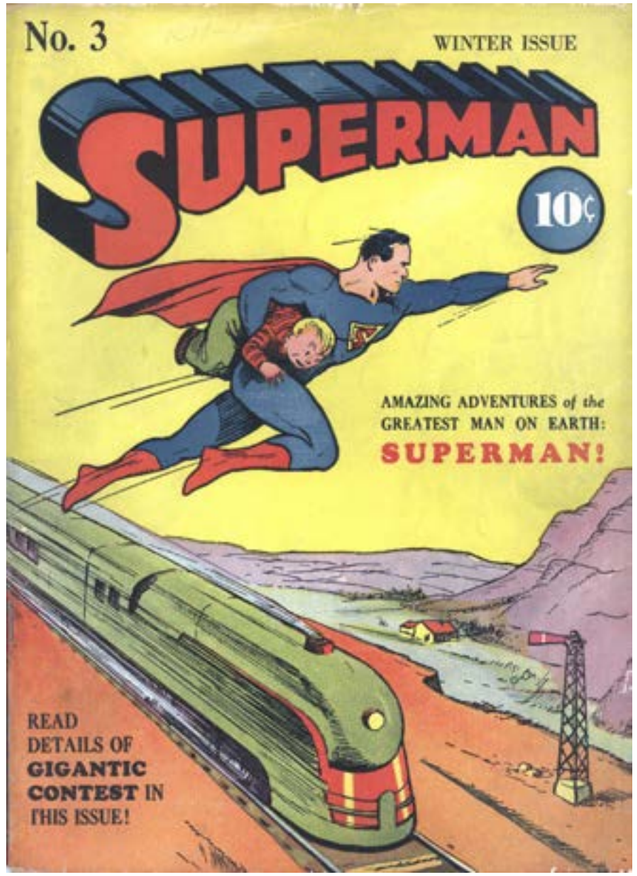
I CUCCIOLI DELL'ORTICA
di Ferdinando Tacconi
pag. 1 della storia, in "Goal" n. 15, del 21 dicembre 1949
china su cartoncino – 50 x 33,5 cm

7.1 SUPER EROI DC

SUPERMAN di Joe Shuster
pagina 3 di storia inedita, 1941
china su cartoncino - 51,5 x 35,5 cm

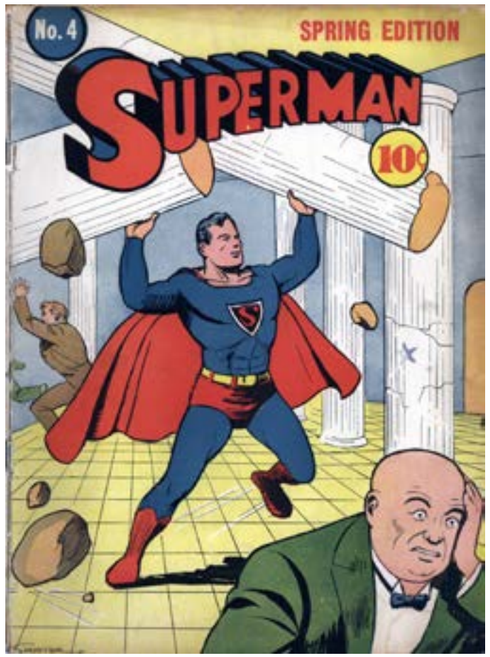
SUPERMAN
di Joe Shuster
"Superman", n° 8, gennaio-febbraio 1941

SUPERMAN
di Joe Shuster
pagina del titolo di "Supermite!", storia inedita, 1944, china e collage su cartoncino - 56 x 36,3 cm



SUPERMAN
di Joe Shuster
"Superman", n° 3, inverno 1939/1940

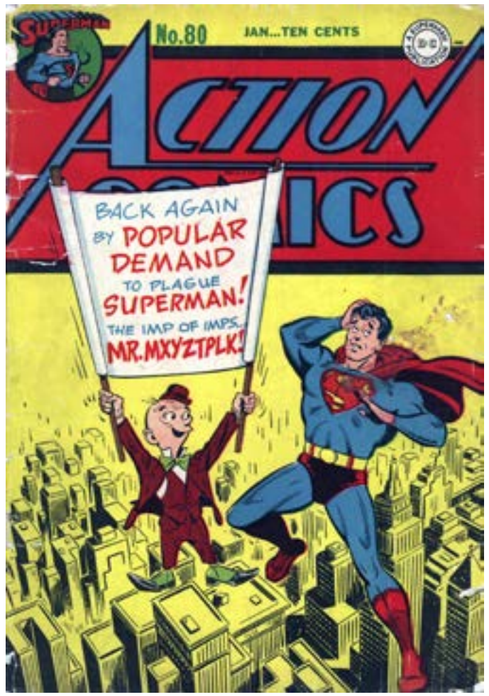
SUPERMAN di Joe Shuster
striscia giornaliera n. 1145, dell'11 settembre 1942
china e retino tipografico su cartoncino – 15,5 x 55,8 cm

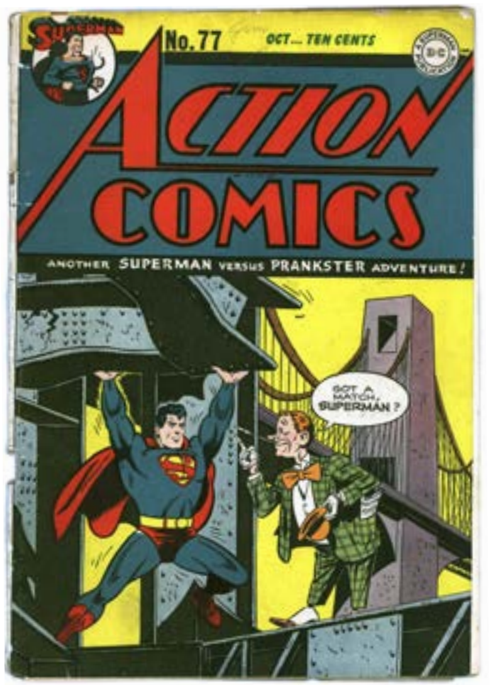


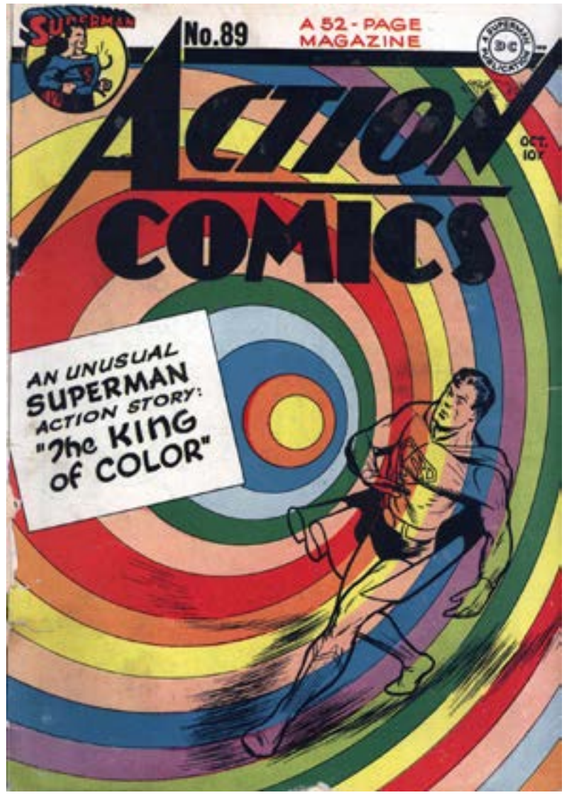
SUPERMAN
di Joe Shuster
"Superman", n° 4, primavera 1940

SUPERMAN
di Joe Shuster
"Action Comics", n° 63, agosto 1943

SUPERMAN
di Joe Shuster
"Superman", n° 18, settembre- ottobre 1942







SUPERMAN
di Joe Shuster
"Action Comics", n° 80, gennaio 1945

SUPERMAN
di Joe Shuster
"Action Comics", n° 77, ottobre 1944

SUPERMAN
di Joe Shuster
"Action Comics", n° 89, ottobre 1945

SUPERMAN di Wayne Boring
pagina domenicale n. 478, del 26 dicembre 1948
china e collage su cartone – 72,3 x 57,6 cm

Alcuni confronti tra le edizioni USA e quelle italiane di alcune storie.
Negli USA le avventure di Superman nel corso degli anni vengono suddivise in varie collane. Oltre che nella sua serie, le storie di Superman continuano ad essere pubblicate anche su "Action Comics", poi nel 1949 arriva "Superboy" (le avventure di Superman ragazzo), che compare anche su "Adventure Comics". Nel 1952 inizia la serie del suo fidato amico, "Superman's Pal Jimmy Olsen", e nel 1959 quella della sua eterna fidanzata, "Superman's Girl Friend Lois Lane".
Tutto ciò, in Italia, confluisce nella serie "Nembo Kid", come si può vedere.

SUPERMAN
"Action Comics", n° 283, dicembre 1961

SUPERMAN
"Superboy", n° 79, marzo 1960

SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 309, marzo 1962

SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 230, settembre 1960

SUPERMAN
"Superman's Pal Jimmy Olsen", n° 42, gennaio 1960

SUPERMAN
"Superman's Girl Friend Lois Lane", n° 13, novembre 1959

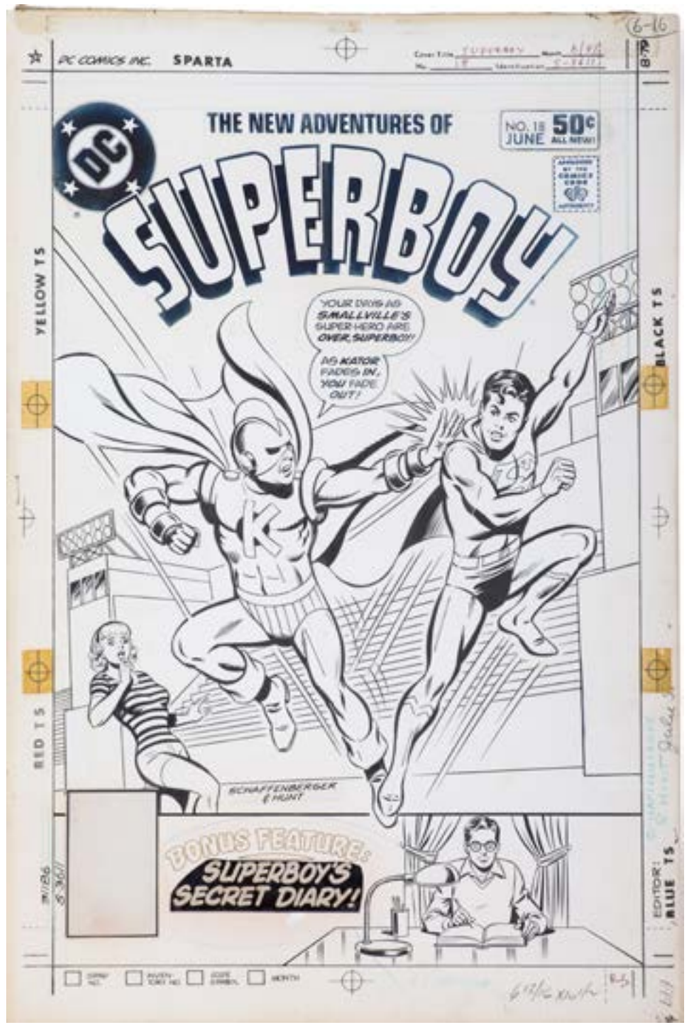
SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 225, agosto 1960

SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 220, luglio 1960

"ATOM MAN VS SUPERMAN. CHAPTER 6. ATOM MAN CHALLENGE"
manifesto del film, 1950
stampa cromo-litografica su carta telata, 103,5 x 69 cm

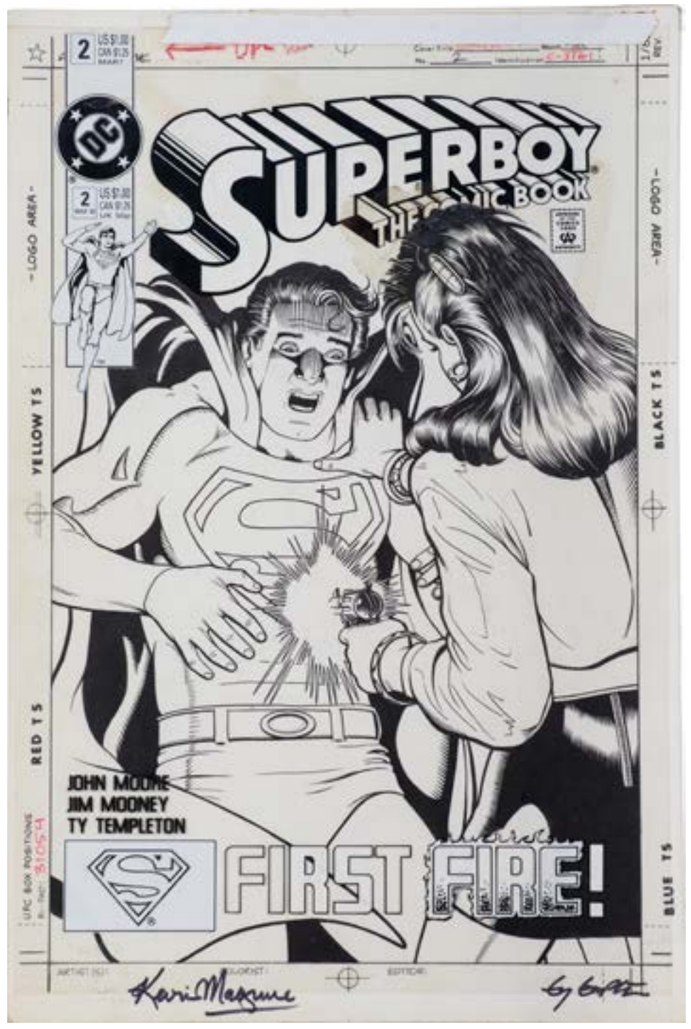
SUPERMAN
di Curt Swan, Bob Oskner e Ernie Chan
copertina per "Action Comics" n. 465, del novembre 1976
china e collage su cartoncino – 42,8 x 28,8 cm

SUPERMAN
di Dan Jurgens
pagina 19 per "Superman Vs Aliens" n. 1, del luglio 1995
china su cartoncino – 41 x 28 cm



SUPERBOY di Kurt Schaffenberger
copertina per "The New Adventures of Superboy" n. 18, del giugno 1981
china e collage su cartoncino – 43,2 x 28,6 cm

SUPERMAN
"The New Adventures of Superboy", n° 18, giugno 1981
di Kurt Schaffenberger



SUPERBOY di Kevin Maguire
copertina per "Superboy. The Comic Book" n. 2, del marzo 1990
china e acetato su cartoncino – 43 x 28,5 cm

SUPERMAN
"Superboy. The Comic Book", n° 2, marzo 1990
di Kevin Maguire

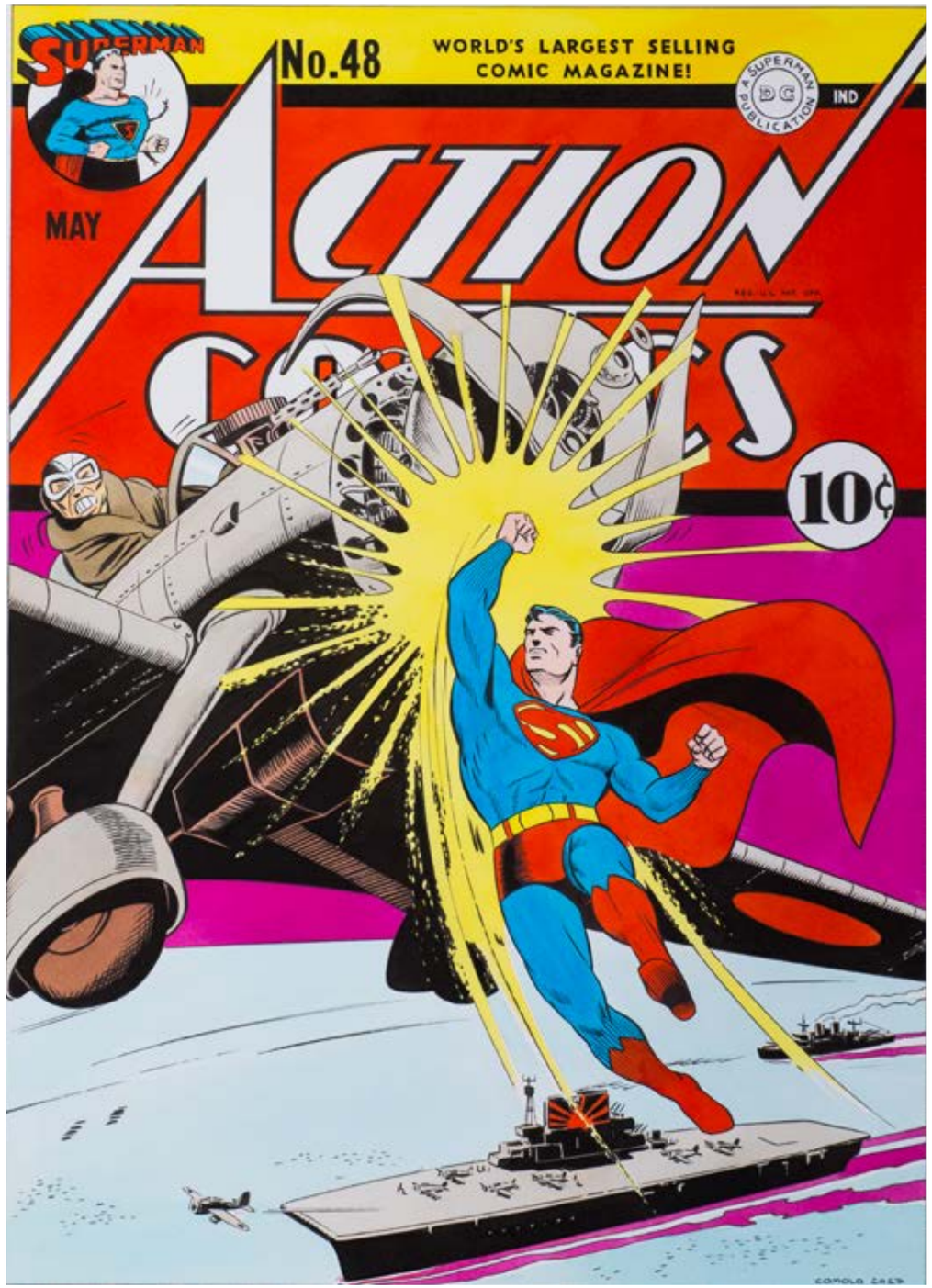
SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 1,
maggio 1954

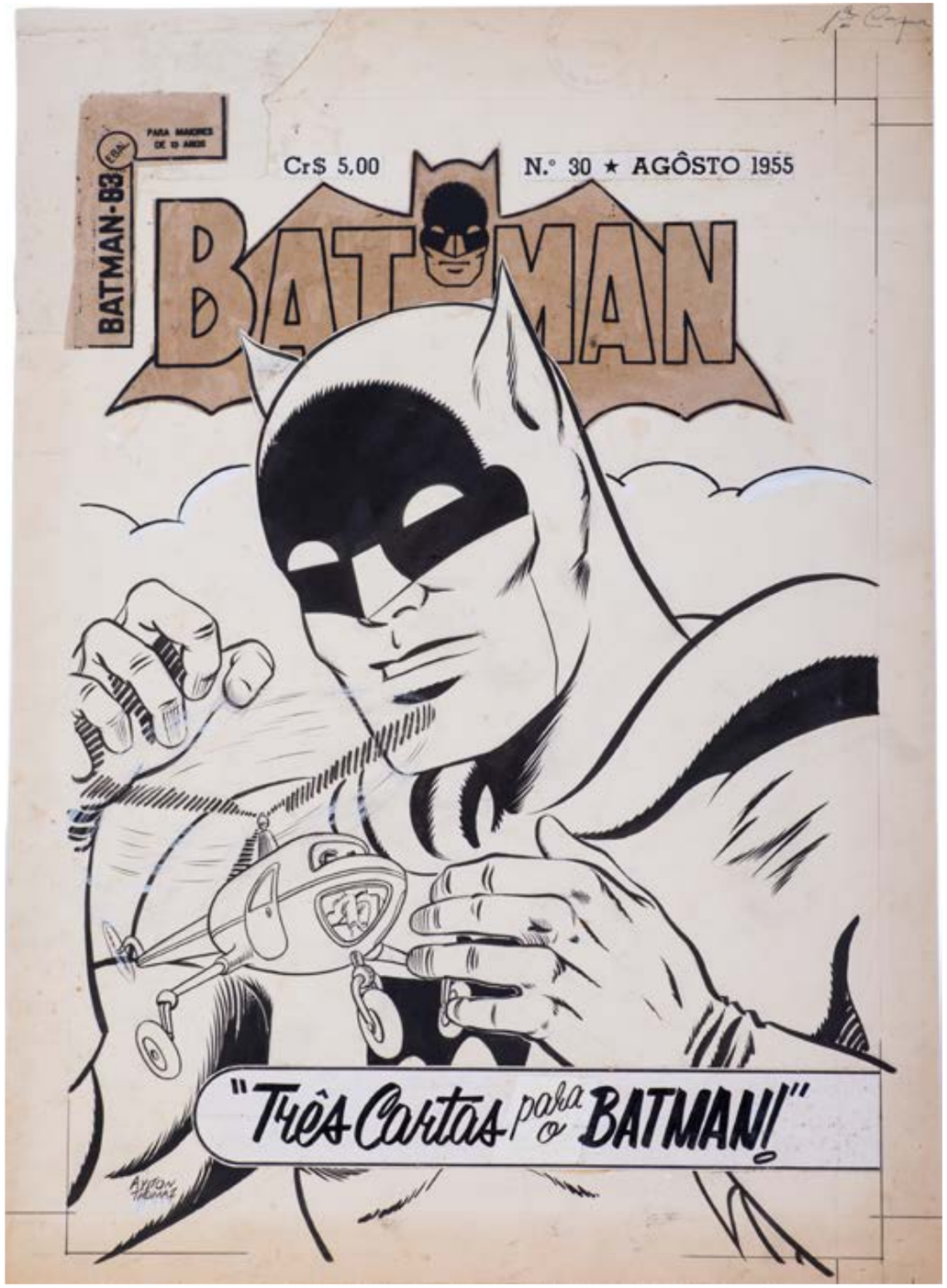
SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 17,
dicembre 1954

SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 7,
agosto 1954

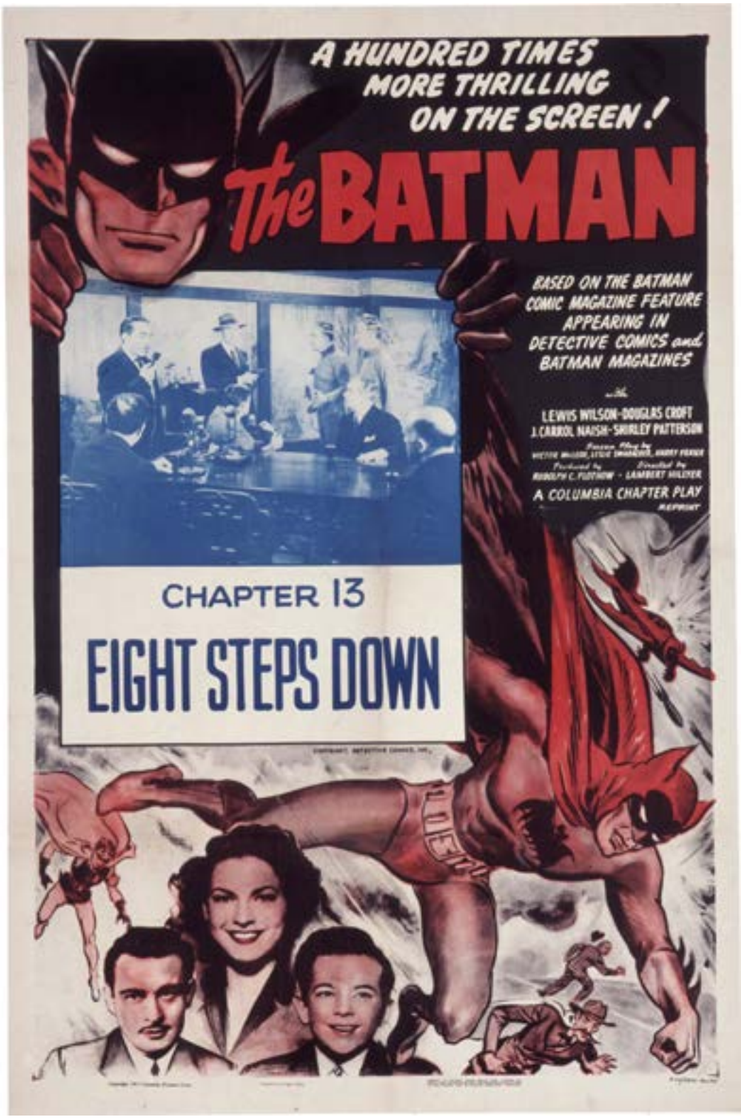
SUPERMAN
"Nembo Kid", n° 67,
novembre 1956

SUPERMAN
di Giorgio Comolo
re-creation copertina del n. 48 di "Action Comics, del
novembre 1943 (2017)
acrilico su cartoncino -58 x 40 cm



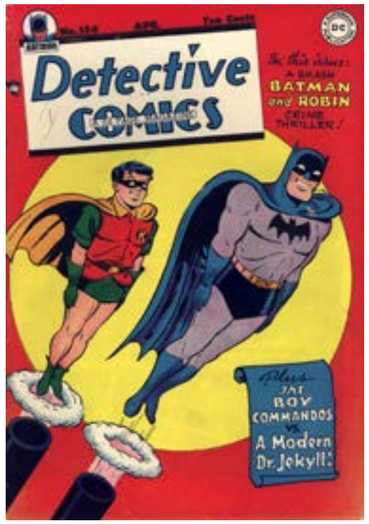


BATMAN di Ayrton Thomaz
copertina per "Batman" n. 83 dell'edizione brasiliana, del 30 agosto 1955
china e collage su cartoncino – 45,8 x 30,8 cm



"THE BATMAN. CHAPTER 13. EIGHT STEPS DOWN"
manifesto del film, 1950
stampa cromo-litografica su carta telata, 104 x 69 cm

BATMAN
di Bob Kane
"Batman", n° 35, giugno-luglio 1946



BATMAN di Dick Dillin e John Calnan
pagina 13 per "World Finest" n. 240,
del settembre 1976
china, matita blu e biacca su cartoncino
39,5 x 26,5 cm

BATMAN
di Bob Kane
"Detective Comics", n° 96, febbraio 1945

BATMAN
di Bob Kane
"Detective Comics", n° 134, aprile 1948

BATMAN
di Bob Kane
"Detective Comics", n° 79, settembre 1943

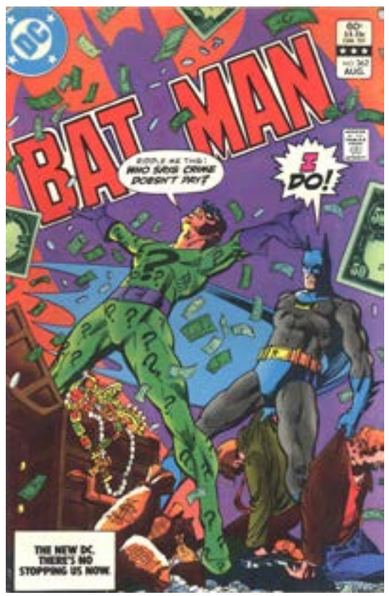
BATMAN
di Bob Kane
"Batman", n° 15, febbraio-marzo 1943

BATMAN di Ed Hannigan e John Beatty
pagina 15 per "Legends of the Drak Knight" n. 5,
del marzo 1990
china, matita blu e biacca su cartoncino
39,5 x 26,5 cm

BATMAN
di Bob Kane
"Batman", n° 27, febbraio-marzo 1945

BATMAN
di Bob Kane
"Batman", n° 31, ottobre-novembre 1945

BATMAN
di Ed Hannigan, Dick Giordano e Adrienne Roy
copertina per "Batman" n. 362, dell'agosto 1983
china su cartoncino – 43 x 27,6 cm



BATMAN
di Artisti Vari
"Batman", n° 362, agosto 1983

"BATMAN"
manifesto del film, 1966
stampa cromo-litografica su carta su forex,
98 x 68 cm

BATMAN
"Life Magazine", marzo 1966

BATMAN
di Carmine Infantino e John Nyberg
pagina domenicale del 28 aprile 1991
china e collage su cartoncino
43 x 58,3 cm

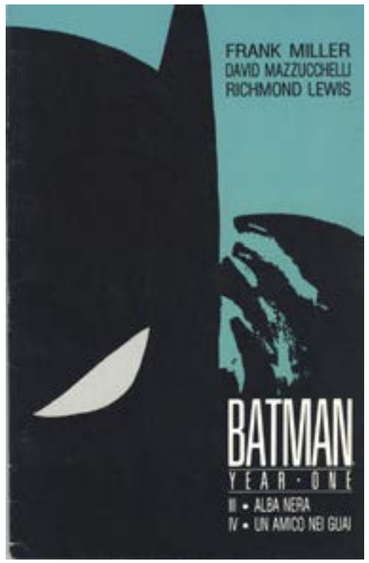
BATMAN
di Carmine Infantino
"Detective Comics", n° 284, ottobre 1960

BATMAN
di Carmine Infantino
"Batman", n° 1, dicembre 1966

BATMAN di Tom Mandrake
pagina 23 per "Batman" n. 479,
del giugno 1992
china su cartoncino – 43,3 x 27,8 cm

BATMAN
di Alex Saviuk
pagina 1 (inedita) per "Detective Comics" #722
del settembre 1996
matita su cartoncino – 43 x 28 cm

BATMAN
di Autori vari
"Batman", n° 57, ottobre 1997



BATMAN
di Frank Miller, David Mazzuchelli, Richmond Lewis
"Batman Year One", n° 1, giugno 1990

BATMAN
di Brent Anderson
pagina 12 per "Batman. Legends of the Dark Night" n. 31 del giugno 1992
china su cartoncino – 43,2 x 28 cm

"BATMAN BEGINS"
manifesto del film, 2005
stampa cromo-litografica su carta telata, 139,5 x 100 cm

BATMAN
di Autori vari
"Armageddon 2001", Annual n° 15, novembre 2001

BATMAN di John McCrea
pagina 10 per "Batman Chronicle/Huntress" #4
del marzo 1996
china e retino tipografico su cartoncino – 43,2 x 28 cm

CAPTAIN MARVEL (SHAZAM)
di Charles Clarence Beck
pagina 43 per "Captain Marvel" n. 5, del dicembre 1941
china su cartoncino - 50,8 x 36,6 cm

CAPTAIN MARVEL (SHAZAM)
di Alex Ross
pagina 14 per "Justice" n. 9, del febbraio 2002
acrilici su cartoncino - 52 x 35 cm

THE FLASH
di Carmine Infantino e Mike Decarlo
copertina per "The Flash. The Fastest Man Alive" n. 333 del maggio 1984
china e collage su cartoncino – 40,3 x 28,3 cm

THE FLASH
di Carmine Infantino
pagina 16 per "The Flash. The Fastest Man Alive" n. 337 del settembre 1984
china su cartoncino – 41 x 28 cm

WONDER WOMAN
di Aron Lopresti
copertina per "Wonder Woman" Vol. 3, n. 36, del novembre 2009
china, china diluita e collage su cartoncino – 43,3 x 29,2 cm

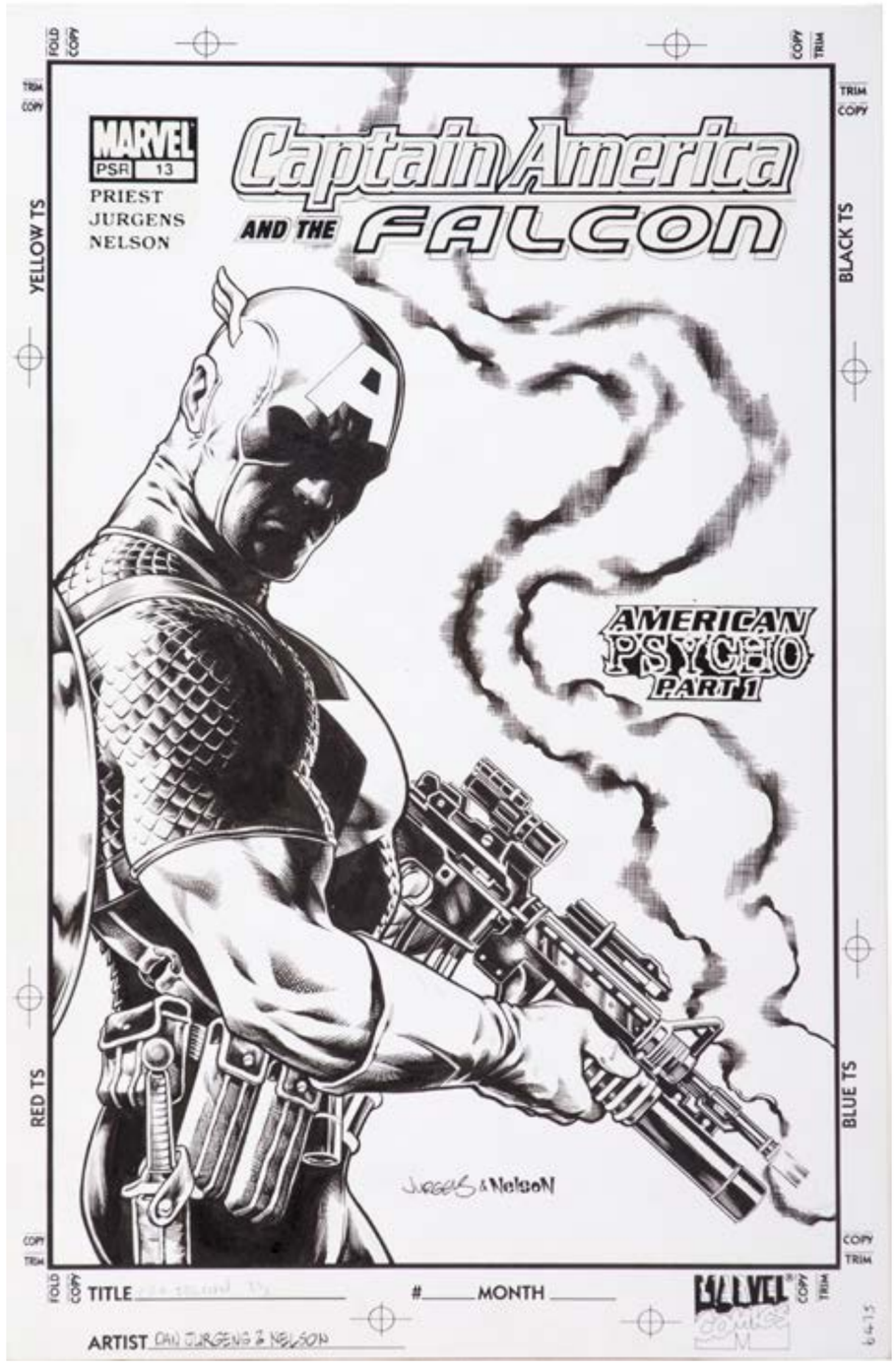
WONDER WOMAN
di Autori vari
"Wonder Woman", Vol. 2, n° 36, novembre 2009

WONDER WOMAN
di Rick Burchett & Bob McLeod
pagina 3 per "Wonder Woman" Vol. 2 n. 149 dell'ottobre 1999
china su cartoncino – 43,2 x 28 cm

ATLAS
di Jack Kirby
pagina 1 di "Atlas" n. 1, edizione DC, dell'aprile 1975
china su cartoncino – 40,2 x 26,8 cm

CAPTAIN AMERICA
di Paul Neary e Vince Colletta
pagina 20 per "Captain America" n. 331, del luglio 1987
china su cartoncino – 42 x 28 cm

CAPTAIN AMERICA
di Autori vari
"Captain America and the Falcon", n. 13, maggio 2005



CAPTAIN AMERICA
di Dan Jurgens e Nelson
copertina per "Captain America and the Falcon"
n. 13, del maggio 2005
china e collage su cartoncino – 43,2 x 28 cm

CAPTAIN AMERICA
di Simone Bianchi
"All New Captain America-Fear Him", n° 2, aprile 2015

CAPTAIN AMERICA
di Simone Bianchi
copertina per i nn. 1-2 di "All New Captain America-Fear him", dell'aprile 2015
acrilico su cartoncino – 46,5 x 60 cm

FANTASTIC FOUR
di Jack Kirby, Joe Sinnott e John Buscema
Pagina 9 per "Fantastic Four" n. 111, del giugno 1971
china e matita blu su cartoncino – 40,5 x 26,8 cm

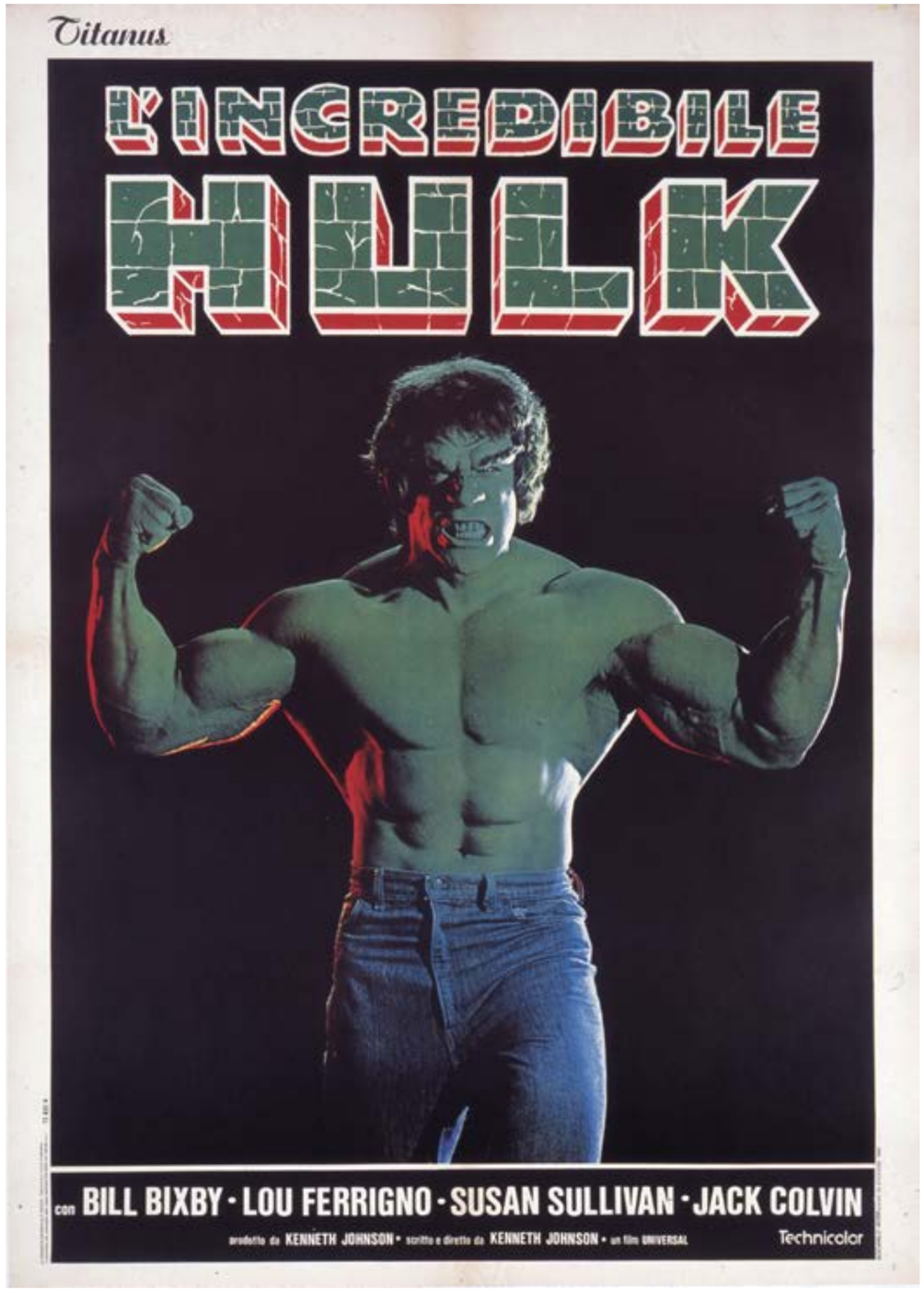
FANTASTIC FOUR
di Jack Kirby
"Fantastic Four", Special, n° 5, novembre 1967

FANTASTIC FOUR
di John Romita
"Fantastic Four", n° 85, febbraio 1980

"FANTASTIC FOUR"
manifesto del film, 2005
stampa cromo-litografica su carta su forex, 90 x 60 cm

HULK
di Pablo Marcos
copertina per "The Mighty World of Marvel" n. 294, del 17 maggio 1978
china, biacca e collage su cartoncino – 42 x 28 cm

HULK
di Herb Trimpe
"The Incredible Hulk", n° 134, dicembre 1970



HULK
di Alan Kuppenber e Gerry Talaoc
pagina 8 per "Hulk Annual" n. 13, del 1984
china, biacca e collage su cartoncino – 42 x 28 cm

HULK
di Autori Vari
"Rolling Stone Magazine", n° 91, settembre 1971

HULK
di Herb Trimpe
"Hulk", Annual, n° 12, dicembre 1983

"L'INCREDIBILE HULK"
manifesto del film, 1980
stampa cromo-litografica su carta telata,
139,5 x 100,5 cm

In questa pagina rari primi numeri della serie "Amazing Spider-man" degli anni '60.

AMAZING SPIDER-MAN
di Stive Ditko
"Amazing Spider-man", n° 1, marzo 1963

AMAZING SPIDER-MAN
di Stive Ditko
"Amazing Spider-man", n° 3, luglio 1963

AMAZING SPIDER-MAN
di Stive Ditko
"Amazing Spider-man", n° 4, settembre 1963

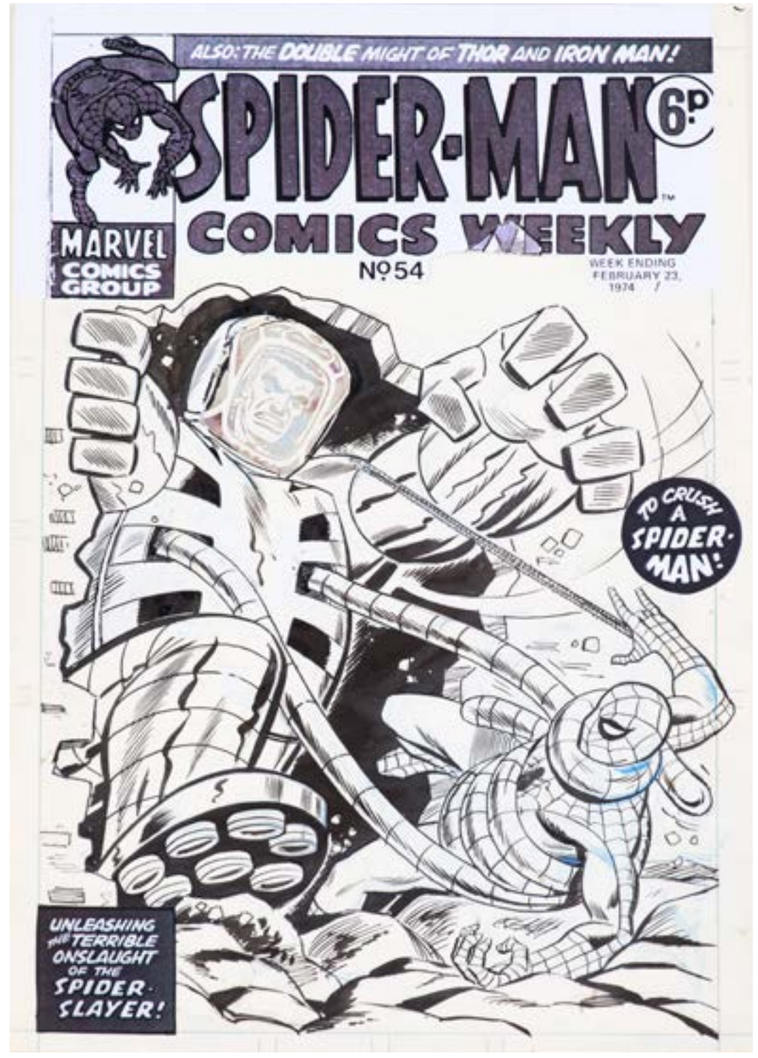
THE AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
copertina per "The Amazing Spider-man" n. 81, del febbraio 1970
china, matita blu e collage (repro-stat) su cartoncino
40,2 x 28,3 cm

Altri numeri importanti della serie "Amazing Spider-man" di Steve Ditko degli anni '60: i numeri 11, 12, 13, 27 e 30 (1963-1965). E poi i nn° 64 e 65 (1968) e lo special n° 9 (1973) del periodo John Romita.

THE AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
pagina del titolo della storia "Spider-man and Namor. Into the Jaws!" in "Spidey Super Stories" n. 16, pag. 19, dell'aprile 1976
china su cartoncino – 40,3 x 27,2 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Larry Lieber e Frank Giacoia
copertina per "Super Spider-man and the Titans" n. 207,
del 26 gennaio 1977
china e collage su cartoncino – 27,3x 43 cm

AMAZING SPIDER-MAN
di Sal Buscema
"Super Spider-man and the Titans", n° 207, gennaio 1977



THE AMAZING SPIDER-MAN
di Larry Lieber
copertina per "Spider-man Comics Weekly" n. 54,
del 23 febbraio 1974
china e collage su cartoncino – 40,6 x 28,3 cm

AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita (copertina di Larry Lieber)
"Spider-man Comics Weekly", n° 54, febbraio 1974

THE AMAZING SPIDER-MAN di John Romita
striscia giornaliera del 29 agosto 1978
china e collage su cartoncino – 18,5 x 40,6 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN di Fred Kida
striscia giornaliera del 12 febbraio 1982
china e collage su cartoncino – 18,8 x 40,6 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN di Fred Kida
striscia giornaliera del 2 aprile 1984
china, retino tipografico e collage su cartoncino
18,5 x 40,5 cm

Altri numeri significativi della storia del super-ragno che, come Superman, ha avuto anche vari spin-off e collane alternative.

Il matrimonio !
AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
"Amazing Spider-man", Annual n° 21,
novembre 1987

AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
"Amazing Spider-man", Special n° 5,
novembre 1968

AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
"Peter Parker the Spectacular Spider-man",
n° 67, giugno 1992

AMAZING SPIDER-MAN
di John Romita
"Amazing Spider-man", n° 112, settembre 1972

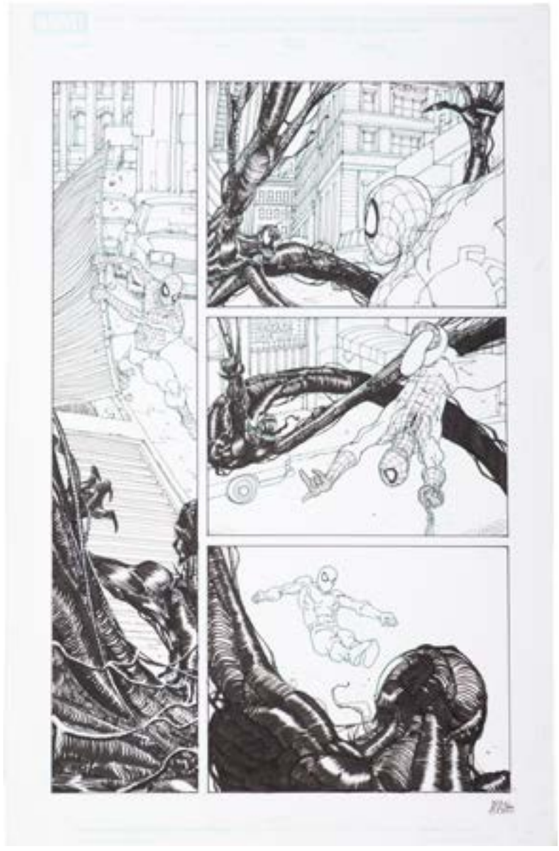
AMAZING SPIDER-MAN
di John Byrne
"Amazing Spider-man", Vol. 2, n° 1, agosto 1997

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Alex Saviuk e Joe Sinnott
pagina domenicale del 14 gennaio 2001
china e collage su cartoncino – 27,4 x 43 cm

AMAZING SPIDER-MAN
di Alex Saviuk
"Web of Spider-man", n° 54, maggio 1987

Il primo Amazing Spider-man italiano
L'UOMO RAGNO [AMAZING SPIDER-MAN]
di Steve Ditko
"L'Uomo Ragno", n° 1, aprile 1970

"L'UOMO RAGNO"
manifesto del film, 1978
stampa cromo-litografica su carta telata,
140 x 100,5 cm



THE AMAZING SPIDER-MAN
di Mario Alberti
pagina 38 per "Amazing Spider-man and The Fantastic Four" n. 1
dell'8 luglio 2010 - china e matita blu su cartoncino – 43,8 x 28 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Mario Alberti
pagina 34 per "Amazing Spider-man and The Fantastic Four" n. 1
dell'8 luglio 2010 - china e matita blu su cartoncino – 43,8 x 28 cm

WIZARD
di Autori vari
"Spider-man 2 Movie Issue", n° 153, luglio 2004

THE AMAZING SPIDER-MAN
di John Byrne
pagina 17 per "The Amazing Spider-man" Vol 2, n. 1, del 1° gennaio 1999
china su cartoncino – 40,2 x 28,3 cm

AMAZING SPIDER-MAN
di Alex Saviuk
"The Adventures of Spider-man", n° 12, marzo 1997

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Simone Bianchi
pagina 20 per "Amazing Spider-Man n. 1.3 - Amazing Grace - Part 3"
del 24 febbraio 2016 – matita, china e china diluita su cartoncino – 44 x 28 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Simone Bianchi
pagina 9 per "Amazing Spider-Man n. 1.3 - Amazing Grace - Part 3"
del 24 febbraio 2016 – matita, china e china diluita su cartoncino – 44 x 28 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Simone Bianchi
pagina 15 per "Amazing Spider-Man n. 1.3 - Amazing Grace - Part 3"
del 24 febbraio 2016 – matita, china e china diluita su cartoncino – 44 x 28 cm

AMAZING SPIDER-MAN
di Simone Bianchi
"Amazing Spider-man", Amazing Grace 1.3, aprile 2016

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Simone Bianchi
copertina (alternate-cover) per "Amazing Spider-Man", Vol. 4, n. 20
del dicembre 2016 – acrilico su cartoncino artistico – 61 x 45 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Gabriele Dell'Otto
pagina 42 per la graphic novel "Family Business", del 2014
acrilico su cartoncino – 39,8 x 28 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Gabriele Dell'Otto
pagina 71 per la graphic novel "Family Business", del 2014
acrilico su cartoncino – 39,8 x 28 cm

THE AMAZING SPIDER-MAN
di Giorgio Comola (da John Romita)
re-creation della copertina per "The Amazing Spider-man" n. 48
del maggio 1967 - acrilico su cartoncino – 58 x 39,5 cm

"SPIDER-MAN 2"
manifesto del film, 2002
stampa cromo-litografica su carta su forex, 85 x 60 cm

THOR
di Sal Buscema e Klaus Janson
"Thor", Annual n° 6, novembre 1977

THOR
di Simone Bianchi
"Thor. For Asgard", n° 3, dicembre 2010

THOR
di Bark Bagley
pagina 3 per "Mighty Avengers", Vol. 1, n. 10, del maggio 2008
china su cartoncino – 43,2 x 28 cm

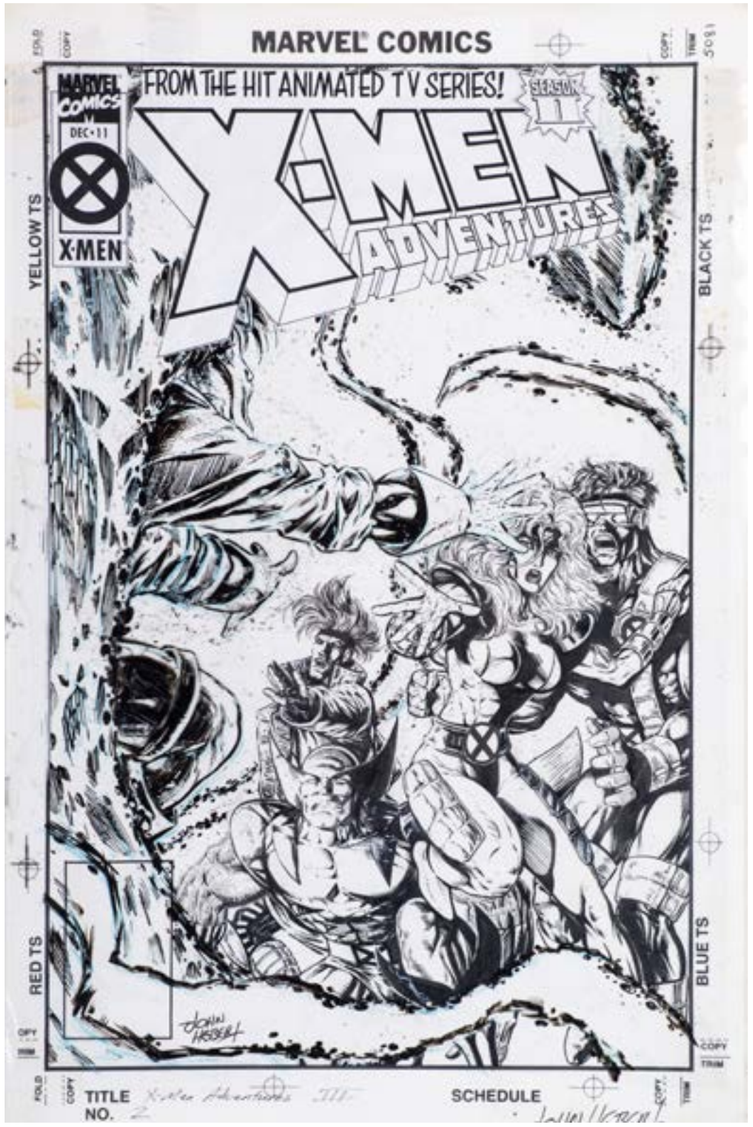
THOR
di Simone Bianchi
pagina 14 per "Thor. For Asgard", Vol. 1, n. 1, del novembre 2010
matita, china, china diluita e biacca su cartoncino – 48 x 34,8 cm

X-MEN di Nick Gnazzo, Anthony Castrillo e Ian Akin
pagina 19 per "Prof. Xavier and the X-Men",
Vol. 1, n. 16, del febbraio 1997
china e collage su cartoncino – 43,2 x 27,8 cm

THE X-MEN
di Roy Thomas e Don Heck
"The X-Men", n° 38, novembre 1967

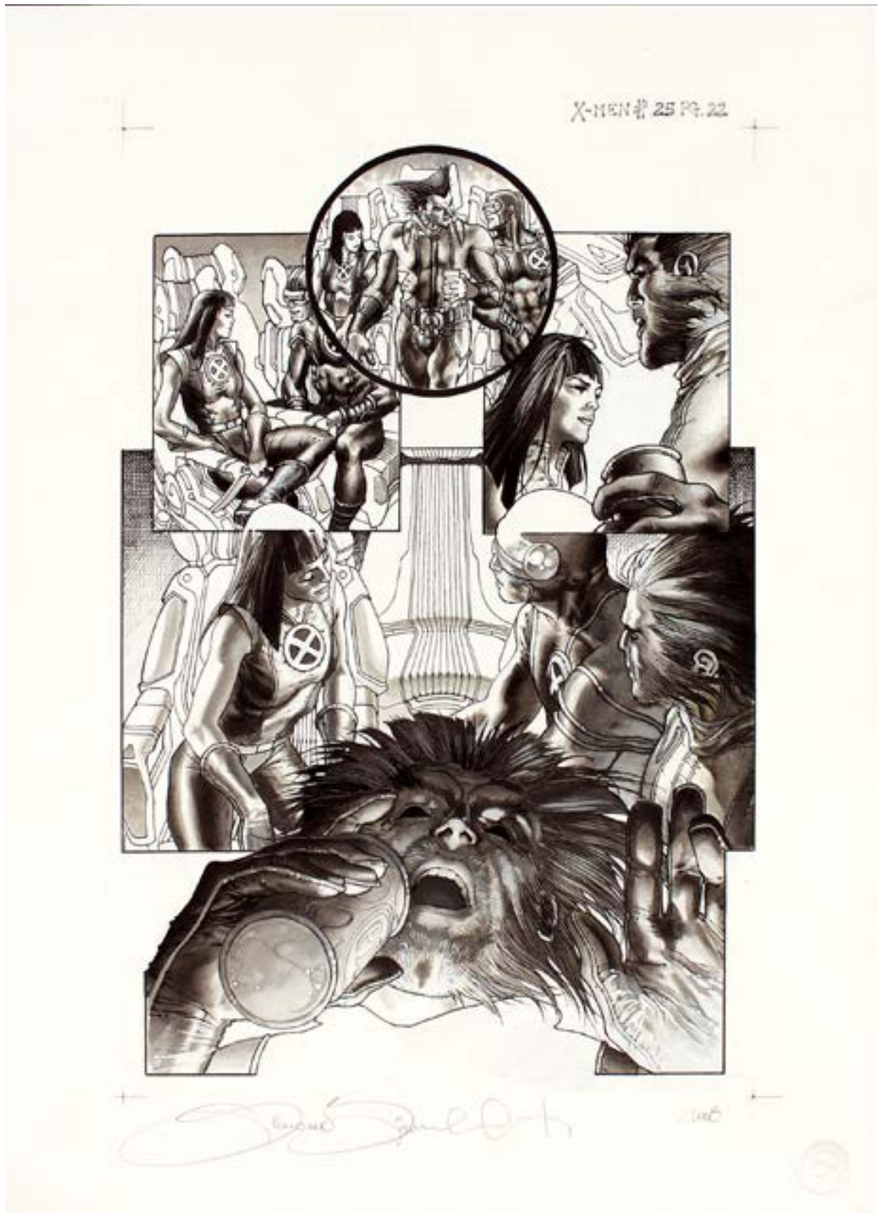
THE X-MEN
di Jack Kirby
"The X-Men", n° 15, dicembre 1965

THE X-MEN
di Roy Thomas
"The X-Men", n° 24, settembre 1966



X-MEN
di John Hebert e Greg Adams
copertina per "X-Men Adventures", Vol. 3, n. 2, dell'aprile 1995
matita blu, china, collage acetato su cartoncino – 43,7 x 28,4 cm

THE X-MEN
di Roy Thomas e Don Heck
"X-Men Adventures", Vol. 3, n° 2, aprile 1995



X-MEN
di Simone Bianchi
pagina 22 per "Astonishing X-Men", Vol. 3, n. 25, del settembre 2008
matita, china, china diluita e biacca su cartoncino – 48,8 x 35,4 cm

"X-MEN"
manifesto del film, 2000
stampa cromo-litografica su carta telata, 199,5 x 139,5 cm

In questa pagina rari primi numeri della serie
"Daredevil" degli anni '60.

DAREDEVIL
di Joe Orlando e Vince Colletta
"Daredevil", n° 2, giugno 1964

DAREDEVIL
di Joe Orlando e Vince Colletta
"Daredevil", n° 4, ottobre 1964

DAREDEVIL
di Wally Wood
"Daredevil", n° 8, giugno 1965

DAREDEVIL
di Wally Wood
"Daredevil", n° 9, agosto 1965

DAREDEVIL
di Gene Colan e Ernie Chan
pagina per "Daredevil", Vol. 1, n. 96, del febbraio 1973
china, retino tipografico e collage su cartoncino– 44,4 x 28,8 cm

DAREDEVIL
di Jack Kirby e John Romita
"Daredevil", n° 13, febbraio 1966

DAREDEVIL
di Sergio Ciriello
pagina 10 per "Daredevil", Vol. 1, n. 328,
del maggio 1994
china, retino tipografico e collage su cartoncino
43 x 28 cm

DAREDEVIL
di Fred Perry
pagina per "Daredevil", inedita
china su cartoncino– 43,3 x 27,8 cm

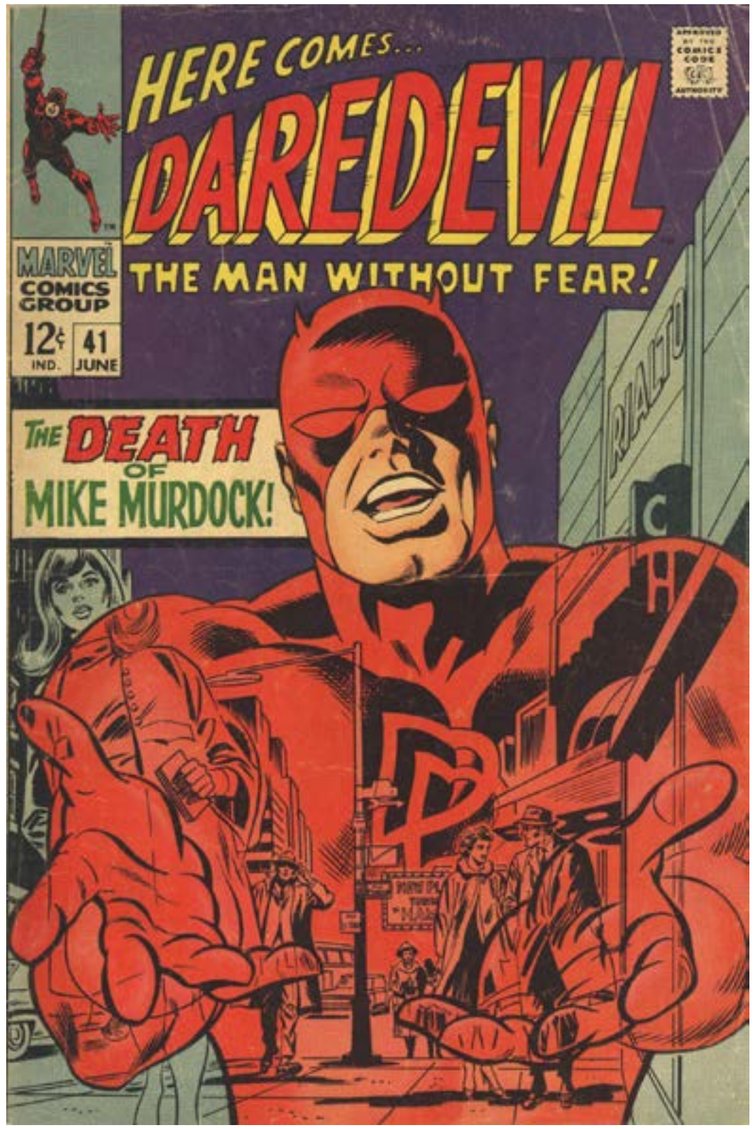
DAREDEVIL
di John Romita
"Daredevil", n° 16, maggio 1966

DAREDEVIL
di Gene Colan
"Daredevil", n° 26, marzo 1967

DAREDEVIL
di Jack Kirby
"Daredevil", n° 12, gennaio 1966

DAREDEVIL
di John Romita e Frankie Ray
"Daredevil", n° 15, aprile 1966

DAREDEVIL
di Mick (Michele Bertilorenzi) e David Aja
pagina 1 per "Daredevil. Black & White", n. 1, del 4 agosto 2010
china su cartoncino– 44 x 28 cm

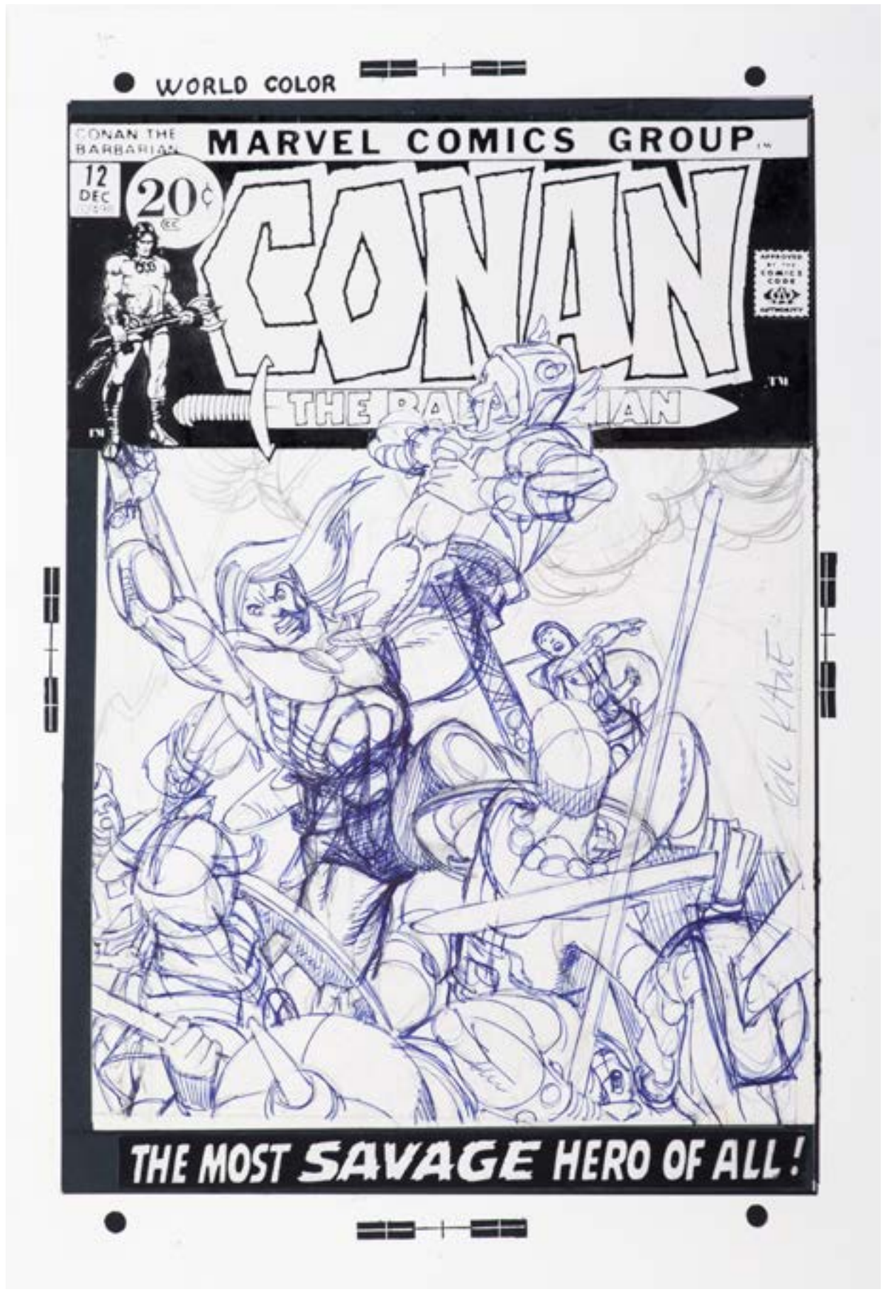


DAREDEVIL
di Gene Colan
"Daredevil", n° 41, giugno 1968

DAREDEVIL BULLSEYE
di Glenn Fabry
"Daredevil. The Target", n° 1, gennaio 2003

DAREDEVIL AND THE BLACK WIDOW
di Gene Colan
"Daredevil", n° 96, febbraio 1973

DAREDEVIL
di Bill Sienkiewicz
Ultimate Marvel Team Up (con The Punisher e Devil) 2010
china su cartoncino– 44 x 28 cm



"DAREDEVIL"
manifesto del film, 2003
stampa cromo-litografica su carta telata
199,5 x 139,5 cm

CONAN. THE BARBARIAN
di Gil Kane e Vince Colletta
copertina per "Conan. The Barbarian",
n. 12, del dicembre 1971
biro, xerocopy e collage su cartoncino – 44 x 30 cm

CONAN. THE BARBARIAN
di Roy Thomas e Ernie Chan
striscia giornaliera del 23 ottobre 1979
china, retino tipografico e collage su cartoncino
13,8 x 43,4 cm

CONAN. THE BARBARIAN
di Roy Thomas
striscia giornaliera del 26 dicembre 1980
china, biacca e collage su cartoncino
13,6 x 43,5 cm

CONAN
di John Buscema e Ernie Chan
"Conan. The Barbarian", n° 85, aprile 1978

CONAN. THE BARBARIAN
di John Buscema e Dick Giordano
pagina 23 per "Conan. The Barbarian",
n. 51, del giugno 1975
china su cartoncino – 45,8 x 30,8 cm

CONAN
di John Buscema e Ernie Chan
"Conan. The Barbarian", n° 71, febbraio 1977

"CONAN. THE BARBARIAN"
manifesto del film, 1982
stampa cromo-litografica su carta telata
102 x 74 cm

SUB-MARINER
di Ross Andru e Jim Mooney
pagina 10 per "Sub-Mariner", Vol. 1, n. 39, del luglio 1971
china, biacca e collage su cartoncino – 40 x 27 cm

SUB-MARINER
di John Buscema e Ernie Chan
"Sub-Mariner", n° 34, giugno 1954

PROJECT SUPERPOWERS di Alex Ross
copertina (cover one) per "Project Superpowers", Chapt. 2, n. 1, dell'aprile 2009
acrilici su cartoncino – 51,5 x 35 cm

BLACK TERROR
di Alex Ross
copertina per "Black Terror" n. 7, del gennaio 2010
acrilici su cartoncino – 51,3 x 34,8 cm

BLACK TERROR
di Alex Ross
"Black Terror", n° 7, gennaio 2010

8. ITALIA: ANNI ‘50-OGGI

RIPRESO LE OSTILITA', MINACCIANDO L'ESIGUA GUARNIGIONE DI FORT BUTLER.
THUNGA E JIMMY PARTONO ALLA VOLTA DEL "PRESIDIO" DI TICONDERONGA, PER CHIEDERE RINFORZI.

CI SIAMO, JIMMY! ECCO IL FORTE!

ERA ORA, CRIBBIOLINA!... HO IL FONDOSCHIENA TUTTO INDOLENZITO!

KANSAS KID
di Sergio Tarquinio
copertina per "Misterix", anno III, #76,
del 3 marzo 1950 (Argentina)
china e collage su cartoncino
24 x 30,7 cm

KIT KARSON di Emilio Uberti
copertina per il n° 2 della serie, dell'agosto 1954
china su cartoncino – 26,8 x 20,5 cm

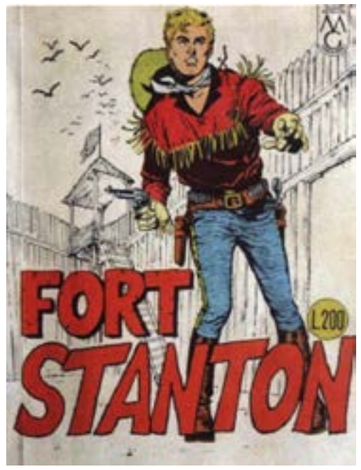
KANSAS KID
di Carlo Cossio
"Kansas Kid. La charge endiablée", n° 52, aprile 1949

KINOWA
di EsseGesse (Giovanni Sichetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris)
pagina 14 per "La sorpresa sconcertante", serie I,
n° 15 del 7 agosto 1950
china su cartone - 34 x 30 cm

RAY FOX
di Sergio Tarquinio
pagina 2 per "Tigre Joe", n° 4 della seconda serie, 1953
china su cartoncino – 44 x 30 cm

HONDO
di Franco Bignotti
"Hondo", Zenith, Serie 2,
n° 1, 1960

TIM. IL PICCOLO VAGABONDO
"Uragano"
n. 7, 4 gennaio 1950



SERGENTE YORK
di Roy D'Ami
strisce nn. 16-17-18 dell'albo
"I cavalieri del demonio", #1 della III serie
(in striscia) del 2 settembre 1954
china e collage su cartoncino - tre strisce montate,
totale 33,7 x 24,3 cm

THUNGA
di Guido Zamperoni
pagina 1 per "Tradimento", n. 25 della serie, del 1951
china su cartoncino – 36,4 x 25,5 cm

UN RAGAZZO NEL FAR-WEST
di Franco Bignotti
"Fort Stanton", Zenith, Serie 4, n° 28, 1963

UN RAGAZZO NEL FAR-WEST
di Franco Bignotti
La classica pubblicità comparsa nei primi anni '60
Sulla quarta di copertina del Tex Gigante

PECOS BILL
di Gino D'Antonio
pagina 28 della storia "Il Bandolero del Colorado",
in "Albi d'Oro della Prateria" n. 41 del 15 ottobre 1953
china e collage su cartoncino – 39,5 x 24,3 cm

PECOS BILL
di Gino D'Antonio
pagina 25 della storia "Il Bandolero del Colorado",
in "Albi d'Oro della Prateria" n. 41 del 15 ottobre 1953
china e collage su cartoncino – 39,5 x 24,3 cm

PECOS BILL
di Gino Dantonio
"I guadi della sete", Albo d'Oro, n° 243, 1951

IL RINNEGATO BIANCO (+ altri 2)
di Emilio Uberti
tre copertine per le raccoltine di differenti serie in striscia,
1953
tempera su cartoncino – 36,5 x 25,5 cm

AQUILA NERA
"Aquila nera", Albi del Cowboy, n° 4, 1963

IL GRANDE BLEK
di EsseGesse (Giovanni Sichetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris)
pagina 28 del n. 53 della serie in striscia, del 1954 (qui nel rimontaggio per serie formato albo d'oro del 1956) china e collage su cartoncino – 32,7 x 23 cm

IL GRANDE BLEK
di EsseGesse (Giovanni Sichetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris)
pagina 42 del n. 63 della serie in striscia, del 1954 (qui nel rimontaggio per serie formato albo d'oro del 1956) china e collage su cartoncino – 32,7 x 23 cm

IL GRANDE BLEK
di EsseGEsse
Collana Prateria 2a serie, n° 1, 1956

IL GRANDE BLEK
di EsseGEsse
Gli Albi del Grande Blek, n° 1, 1963

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse
Collana Prateria 1a serie, n° 1, settembre 1953

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse
Collana Prateria 1a serie, n° 2, ottobre 1953

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse
Collana Prateria 1a serie, n° 10, 1 febbraio 1954

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse (Giovanni Sichetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris)
copertina per l'albo "Nuovi nemici", n. 6 della VII serie, del 30 maggio 1954
china e collage su cartoncino – 12,5 x 16,3 cm

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse
Collana Freccia 30a serie, n° 30, 8 agosto 1965

CAPITAN MIKI
di EsseGEsse (Giovanni Sichetto, Dario Guzzon, Pietro Sartoris)
pagina 1 del 224° episodio, "Il rogo fatale", n. 14 della X serie in striscia,
del 9 ottobre 1955 (qui nel rimontaggio per serie formato albo d'oro del 1957)
china e collage su cartoncino – 35 x 25 cm

IL PICCOLO RANGER
di Francesco Gamba e Franco Bignotti
pagina 92 dell'albo "Danza macabra",
n° 243 della serie gigante,
del febbraio 1984 (che ristampa una storia edita a strisce
nel 1968), china su cartoncino – 37,2 x 27 cm

IL PICCOLO RANGER
di Franco Bignotti
"Il Piccolo Ranger", n° 1 serie gigante, dicembre 1963

IL PICCOLO RANGER di Franco Donatelli
copertina dell'albo "Il Padrone della Folgore",
n. 5 della serie gigante, dell'aprile 1964
tempera su cartone – 36,5 x 25,5 cm

IL PICCOLO RANGER
di Franco Bignotti
"Il Padrone della folgore", n° 5 serie gigante, aprile 1964

ZAGOR
di Gallieno Ferri
pagina 66 del n. 1 "La foresta degli agguati"
(montaggio di tre strisce dell'edizione originale),1961
china su cartoncino – 35 x 30 cm

ZAGOR
di Gallieno Ferri
copertina del n. 300 "La corsa delle sette frecce",1990

ZAGOR
di Gallieno Ferri
copertina del n. 300 "La corsa delle sette frecce",1990
china su cartoncino – 35 x 30 cm

ZAGOR di Gallieno Ferri
pagina 45 dell'albo "Odio", n° 90 della serie gigante del 1968
(rimontaggio della storia originale in strisce del 1963)
china su cartoncino – 38 x 33,5 cm

ZAGOR
di Gallieno Ferri
"L'Avvoltoio", n° 73 serie Zenith, aprile 1967

ZAGOR
di Marco Torricelli
pagina 121 de "Il principe degli Elfi", in "Zagor Speciale" n. 11, del 1999
china su cartoncino – 44 x 30,5 cm

ZAGOR
di Emanuele Barison
pag. 85 de "Le creature del buio", in "Zagor Speciale" n. 30, del 2018
matita e china su cartoncino – 38,8 x 26 cm

ZAGOR
di Emanuele Barison
pag. 88 de "Le creature del buio", in "Zagor Speciale" n. 30, del 2018
matita e china su cartoncino – 38,8 x 26 cm

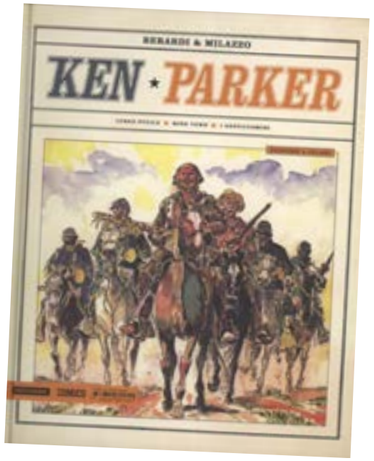
WILD BILL HICKOK
di Rino Albertarelli
pagina 61 del n. 7 della Collana "I Protagonisti" della Daim Press
china su cartoncino – 51 x 36,8 cm

MASCHERA NERA
di Paul Payne (Paolo Piffarerio)
"Il Cavaliere mascherato", n° 1 serie gigante, marzo 1977

IL NOME DI SLADE
di Alarico Gattia
pagina 14 della storia in "Il Giornalino" n° 29 del 22 luglio 1979
china su cartoncino – 51,3 x 36,5 cm

KENNETH LEE
di Mario Uggeri
pagina 12 della storia pubblicata in "Corriere dei Piccoli"
n. 1 del 1962
china e china diluita su cartoncino– 40 x 38,5 cm

KEN PARKER
di Carlo Ambrosini
pagina 2 della storia in "Ken Parker Magazine", n. 23 del dicembre 1994
china e inchiostro rosso diluito su cartoncino – 35 x 25 cm



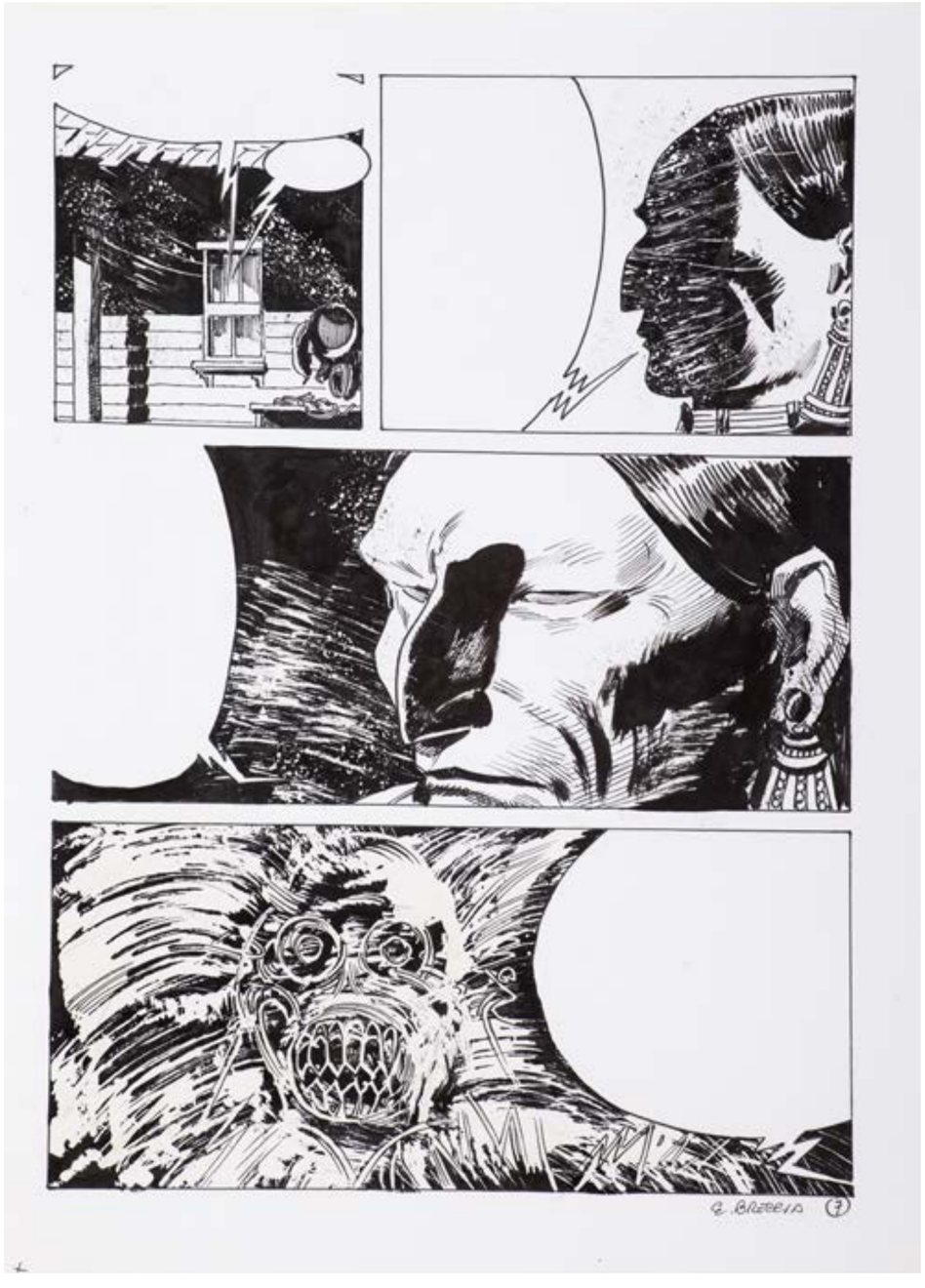
KEN PARKER
di Berardi & Milazzo
Volume, settembre 1984

L'ORO DELLA TARTARUGA
di Marco e Alessandro Torricelli
pagina 23 della storia in "Corto Maltese", n. 85, del novembre 1994
china e acquerello su cartoncino – 45,5 x 32 cm

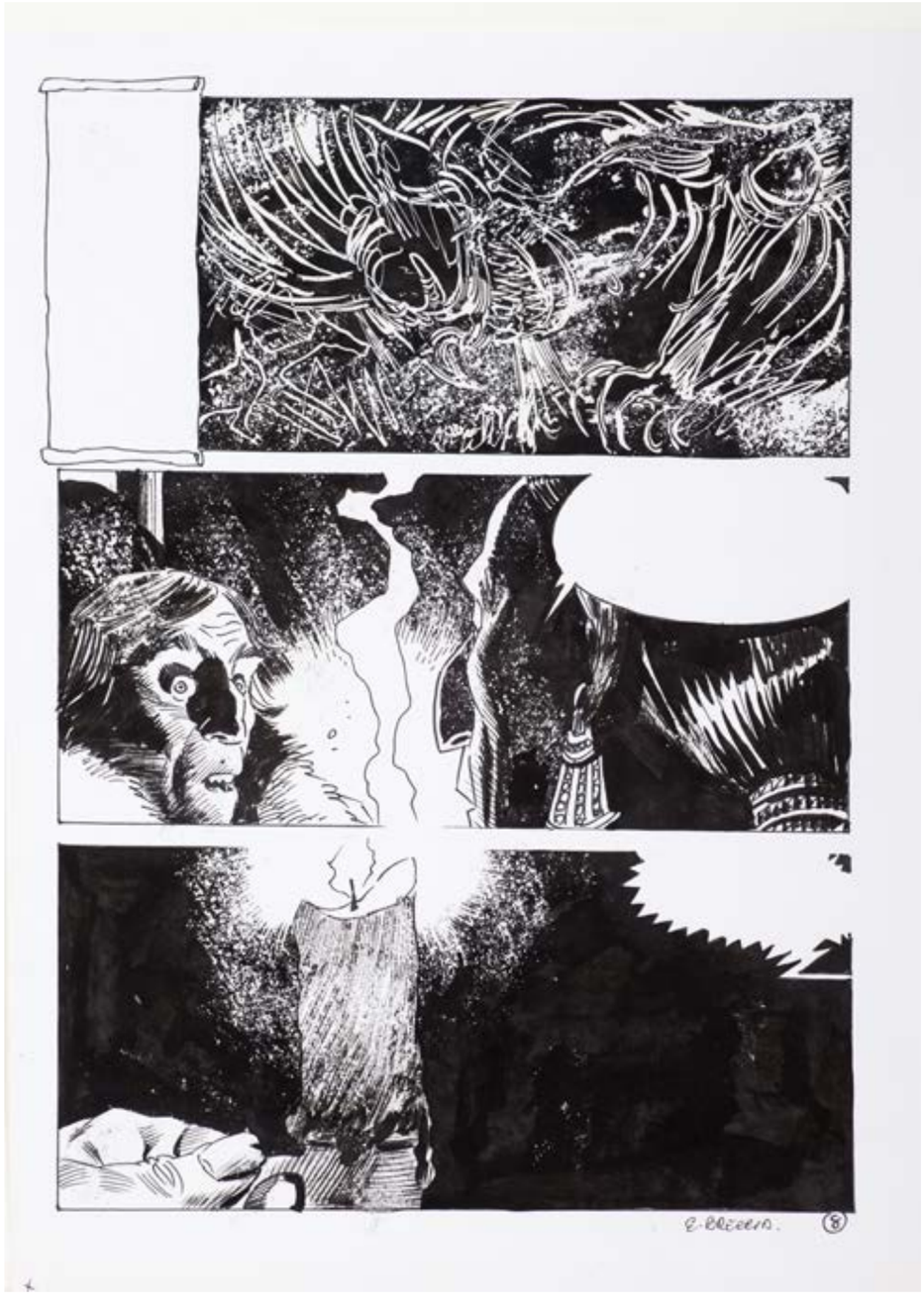
MAGICO VENTO
di Giuseppe Barbati e Bruno Ramella
"La donna del ritratto", n° 29, novembre 1999

MAGICO VENTO
di Giuseppe Barbati e Bruno Ramella
pagina 57 dell'albo n. 7, "Il figlio del serpente", del gennaio 1998
china e acquerello su cartoncino – 45,5 x 32 cm

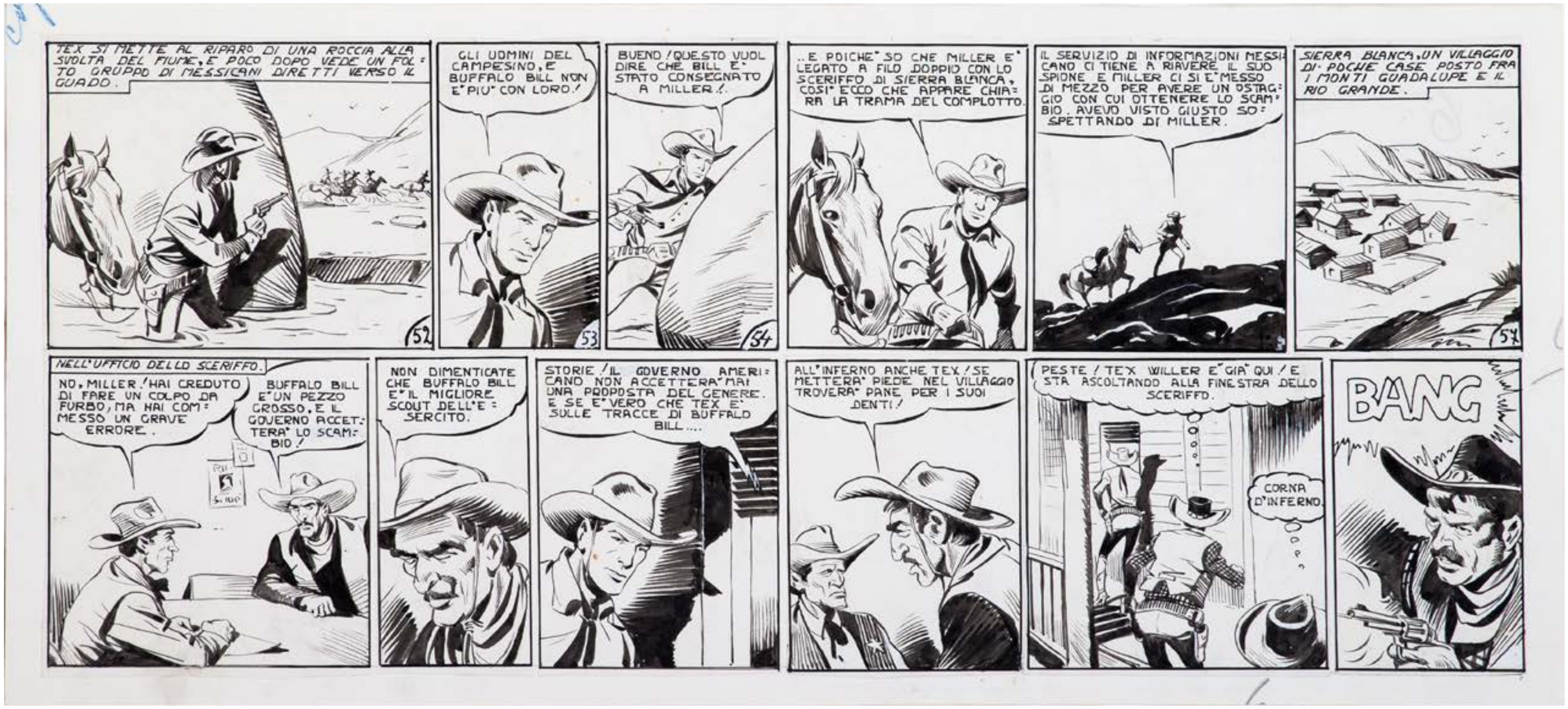
MAGICO VENTO
di Stefano Biglia e Bruno Ramella
pagina 36 dell'albo n. 96, "L'albero degli impiccati", del giugno 2005
china e acquerello su cartoncino – 45,5 x 32 cm



LAS PUERTAS DE LA NOCHE
di Enrique Breccia
pagina 7 della storia, del 2010
china su cartoncino – 35 x 25 cm



LAS PUERTAS DE LA NOCHE
di Enrique Breccia
pagina 8 della storia, del 2010
china su cartoncino – 35 x 25 cm



TEX E LA BANDA DEL CAMPESINO
di Galep e Mario Uggeri
pubblicato a puntate in terza e quarta di copertina della terza serie di Tex in striscia, 1951
china su carta: 12 pannelli incollati su cartoncino
19,2 x 42,3 cm

TEX
di Galep
3 strisce d'inizio degli episodi 10, 11 e 12 della Serie Gila,
rispettivamente pubblicate il 18, il 25 gennaio e il 1° febbraio 1958
china e inchiostro blu su cartoncino – 35,5 x 25,3 cm

TEX
di Galep
3 numerate 24 degli episodi 10, 11 e 12 della Serie Gila,
rispettivamente pubblicate il 18, il 25 gennaio e il 1° febbraio 1958
china e inchiostro blu su cartoncino – 35,5 x 25,3 cm

TEX
di Aurelio Galleppini
"Doppio gioco", n° 22 2° serie, 5 maggio 1950

TEX
di Aurelio Galleppini
"Il segreto del tempio", n° 29 4° serie,
6 gennaio 1953

TEX
di Aurelio Galleppini
"L'evasione", n° 11 serie Gila, 25 gennaio 1958

TEX
di Aurelio Galleppini
"Sinistra missione", n° 10 serie Rossa,
14 giugno 1954

TEX
di Galep
copertina per l'albo "L'ultimo agguato",
n. 24 della II serie di raccoltine (serie bianca), del novembre 1952
china su cartoncino – 26,8 x 20,5 cm

TEX
di Aurelio Galleppini
1° serie Albo d'Oro, n° 10, 1952

Le copertine delle serie Albo d'Oro furono spesso riprese specie nelle seconda serie in formato gigante:

TEX
di Aurelio Galleppini
1a serie Albo d'Oro, n° 3, 1952

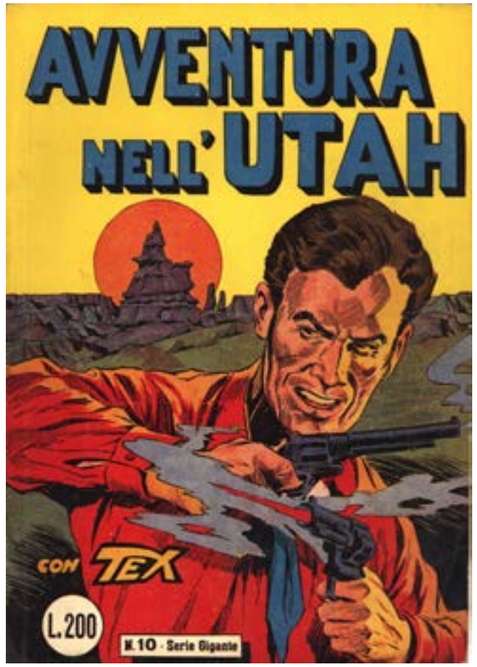
TEX
di Aurelio Galleppini
"Uno contro venti", 2a serie Gigante, n° 2, 1958

TEX
di Aurelio Galleppini
1a serie Albo d'Oro, n° 4, 1952

TEX
di Aurelio Galleppini
"La mano rossa", 2a serie Gigante, n° 1, 1958

TEX
di Aurelio Galleppini
2a serie Albo d'Oro, n° 7, 1955

TEX
di Aurelio Galleppini
"Frecce nere", 2a serie Gigante, n° 26, 1961



TEX
di Aurelio Galleppini
"Avventura nello Utah", 1a serie Gigante, n° 10, 1955

TEX
di Aurelio Galleppini
"Attentato", 1a serie Gigante, n° 11, 1956

TEX
di Aurelio Galleppini
"Tex il Giustiziere", 1a serie Gigante, n° 8, 1955

TEX
di Francesco Gamba
pagina 125 dell'albo "Ponte tragico", Tex Gigante n. 40, febbraio 1964
(montaggio di tre strisce dell'edizione originale 1959 in piccolo formato)
china su cartoncino - 32,2 x 25 cm

TEX
di Erio Nicolò
pagina 92 del'albo "Il veliero maledetto",
Tex Gigante n. 128, giugno 1971
(montaggio di tre strisce dell'edizione originale 1966 in piccolo formato)
china su cartoncino – 36,4 x 25,5 cm

TEX
di Giovanni Letteri
pagina 21 del'albo "Tucson", Tex Gigante n. 211, maggio 1978
(montaggio di tre strisce dell'edizione originale 1973 in piccolo formato)
china su cartoncino – 33,2 x 24,5 cm

TEX
di Guido Buzzelli
pagina 234 per "Tex il grande" in Tex Albo Speciale n. 1 del giugno 1988
china e collage su cartoncino – 40,6 x 21,8 cm

TEX
di Davide Piccinelli
pagina 21 dell'albo "Vendetta per Montales",
Tex Gigante n. 579, dicembre 1978
china su cartoncino – 42 x 29,8 cm

TEX
di Raffaele Della Monica
pagina 43 dell'albo "La setta dei Tre K", Tex Gigante n. 351, gennaio 1990
(montaggio di tre strisce dell'edizione originale 1989 in piccolo formato)
china su cartoncino – 34 x 26,6 cm

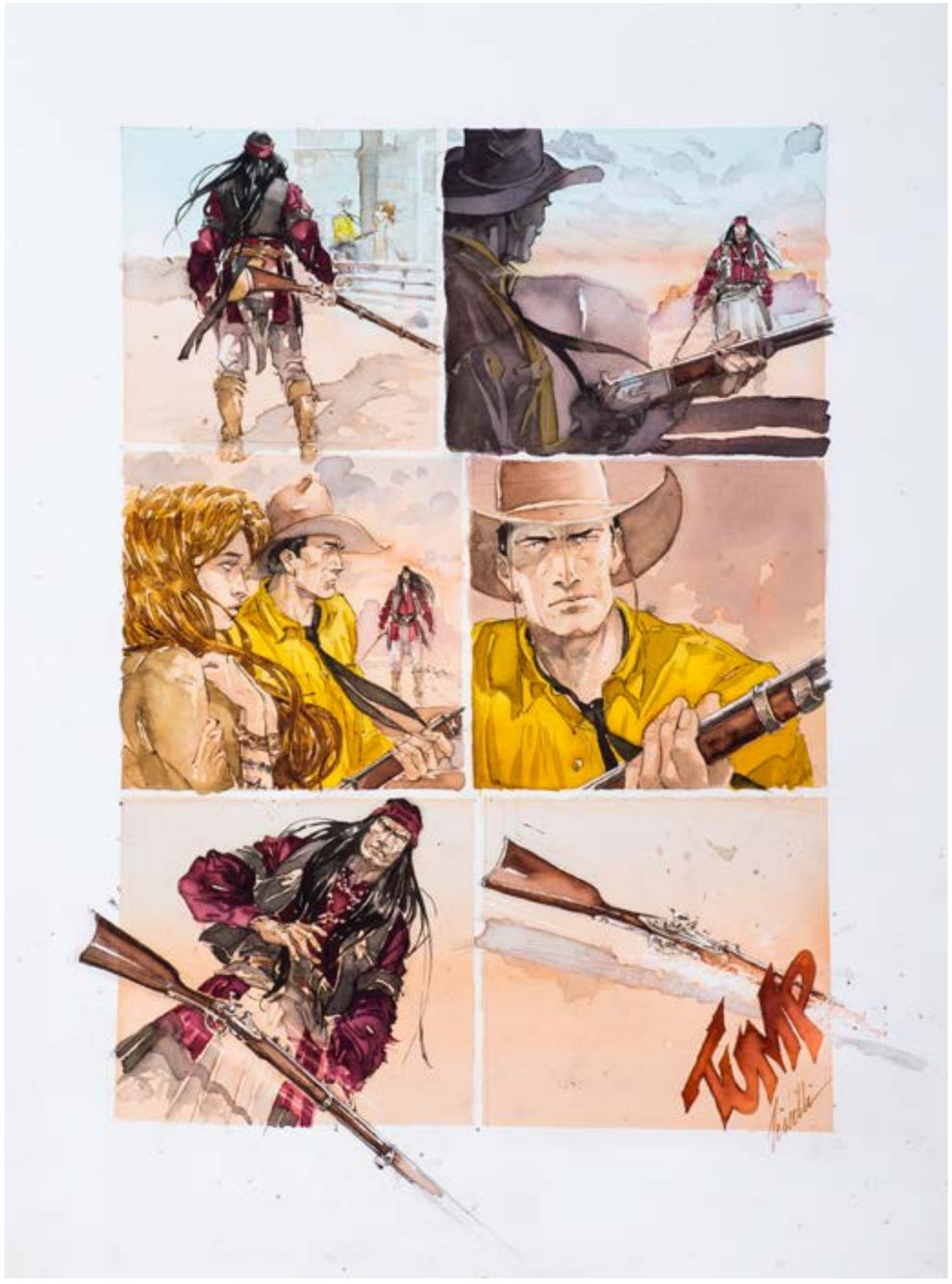
TEX
di Vincenzo Monti
pagina 21 dell'albo "Il Testimone", Tex Gigante n. 395, settembre 1993
china e collage su cartoncino – 37,5 x 28,2 cm

TEX
di Aldo Capitanio
pagina 77 dell'albo "La collera dei Montoya",
Tex Gigante n. 489, luglio 2001
china e collage su cartoncino – 33 x 24 cm

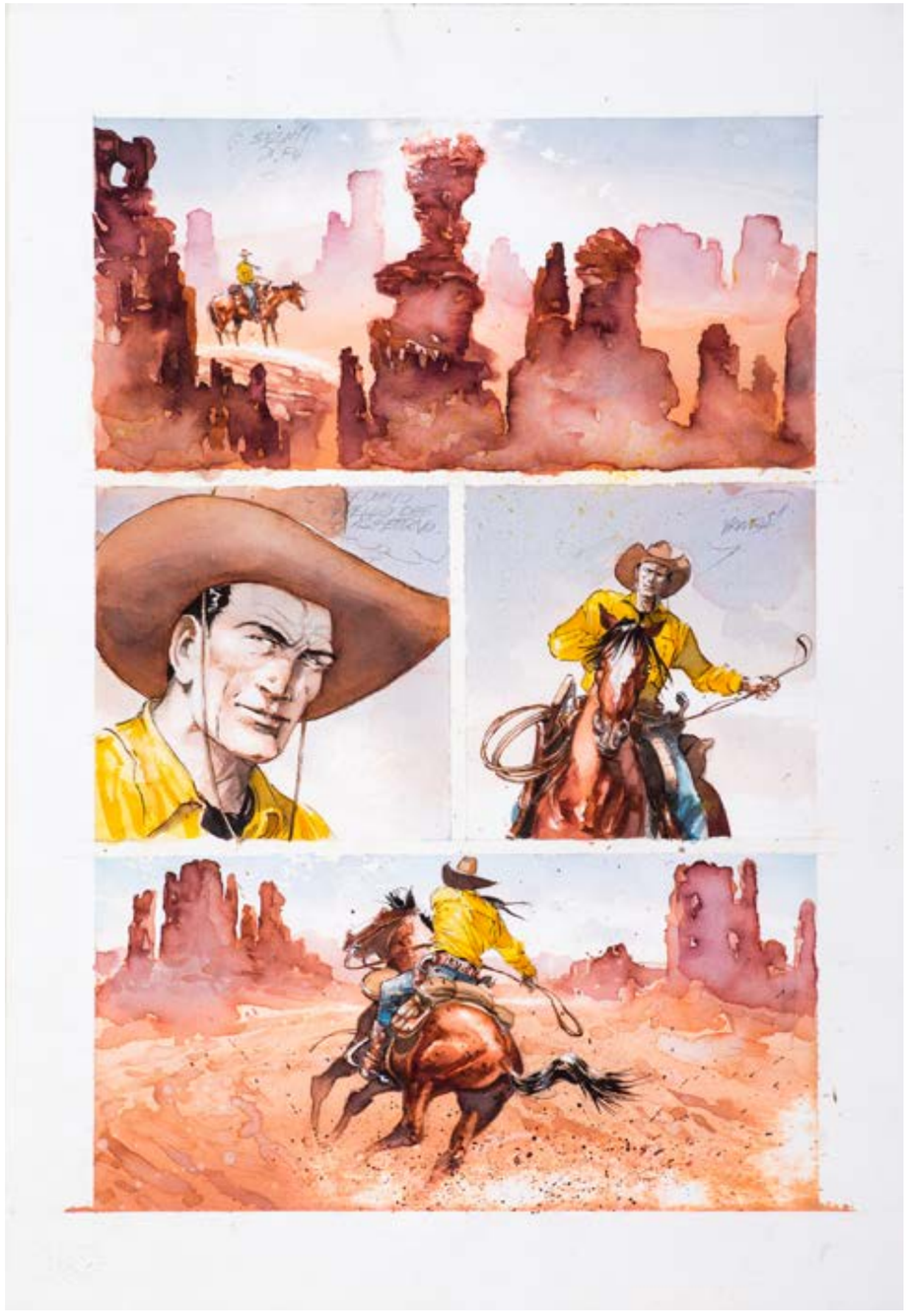
TEX
di José Ortiz Moya
pagina 17 per "Lungo i sentieri del West" in Maxi Tex
n. 13, del 6 ottobre 2009
china su cartoncino – 40,6 x 28,8 cm

TEX di Giancarlo Alessandrini
pagina 58 per "Canyon Dorado" in Tex Albo Speciale
n. 20 del giugno 2006
china e collage su cartoncino – 42 x 29,8 cm

TEX
di Alfonso Font
pagina 12 dell'albo "Tornado",
in Tex Gigante n. 574, agosto 2008
china e biacca su cartoncino – 50 x 35 cm



TEX
di Sergio Tisselli
pagina 30 di “Prisonnière des Apaches”, ottobre 2016
matita, china e tempera su cartoncino – 45,2 x 36,3 cm



TEX
di Sergio Tisselli
pagina 1 di “Sfida alla vecchia Missione” in Tex Color #8 del novembre 2015
matita, china e tempera su cartoncino – 44,5 x 30,5 cm

TEX e CARSON
di Emanuele Barisson
progetto di copertina, 2018
tempera e tecnica mista su cartoncino – 43 x 33 cm

TEX
di Giovanni Bruzzo
pagina 106 dell'albo "L'Uomo di Baltimora",
Tex Gigante n. 591, gennaio 2010
china su cartoncino – 36,2 x 26,2 cm

TEX
di Giacomo Danubio
pagina 62 de "Almanacco del West", 22 gennaio 2011
china e collage su cartoncino – 42,3 x 29,7 cm

TEX
di Fabio Civitelli
pagina 120 per "La cavalcata del morto", Tex Albo Speciale n° 27, giugno 2012
china su cartoncino – 42 x 29,7 cm

TEX
di Simone Bianchi
Copertina variant Color Tex n. 12, 2017
pastelli e tecnica mista su carta – 40 x 30 cm

TEX
di Emanuele Barisson
pagina 12 della storia "Artigli", Tex Magazine n. 1 del 23 gennaio 2016
china su cartoncino – 39 x 28,5 cm

TEX
di Emanuele Barisson
pagina 13 della storia "Artigli", Tex Magazine n. 1 del 23 gennaio 2016
china su cartoncino – 39 x 28,5 cm

TEX
di Emanuele Barisson
pagina 14 della storia "Artigli", Tex Magazine n. 1 del 23 gennaio 2016
china su cartoncino – 39 x 28,5 cm

TEX
di Enrique Breccia
pagina 41 per "Capitan Jack" in Tex Albo Speciale n. 31 del giugno 2016
china su cartoncino – 41 x 30,8 cm

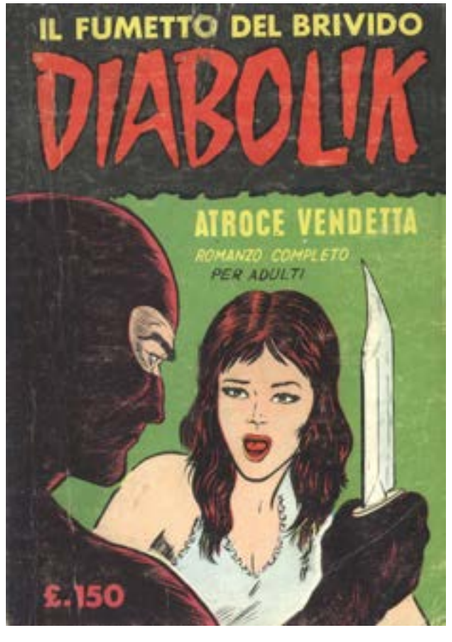
TEX
di Enrique Breccia
pagina 146 per "Capitan Jack" in Tex Albo Speciale n. 31 del giugno 2016
china su cartoncino – 41 x 30,8 cm

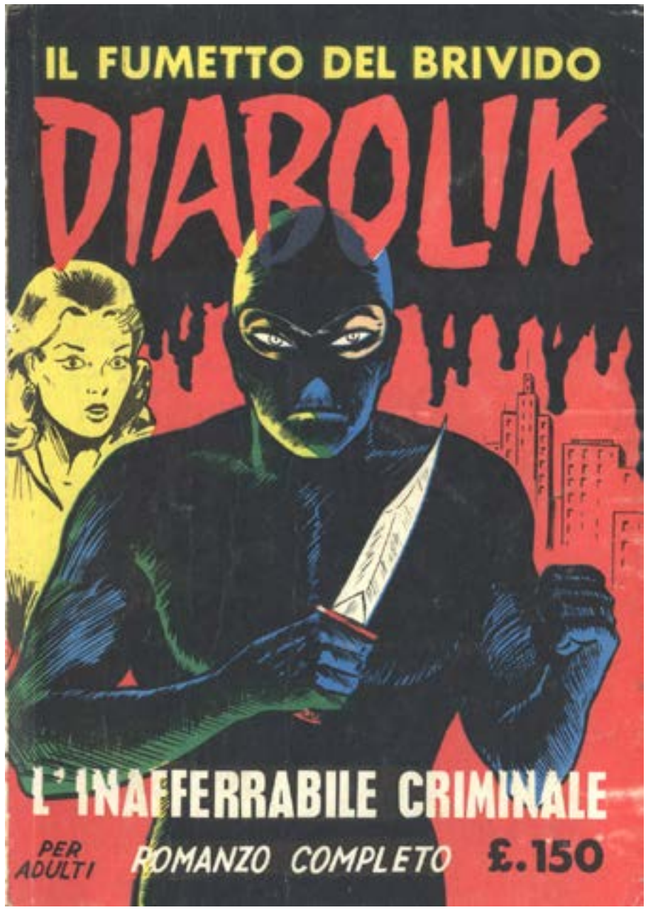
NOIR E HORROR

In queste due pagine la sequenza dei primi rari numeri di Diabolik

DIABOLIK
di Angelo Zarcone
"Il Re del terrore", anno 1, n° 1, 1 novembre 1962

DIABOLIK
di Yildirin Orer
copertina per il n. 1, anno I, del 1962 (re-creation 2013)
tecnica mista su cartoncino – 33 x 24 cm

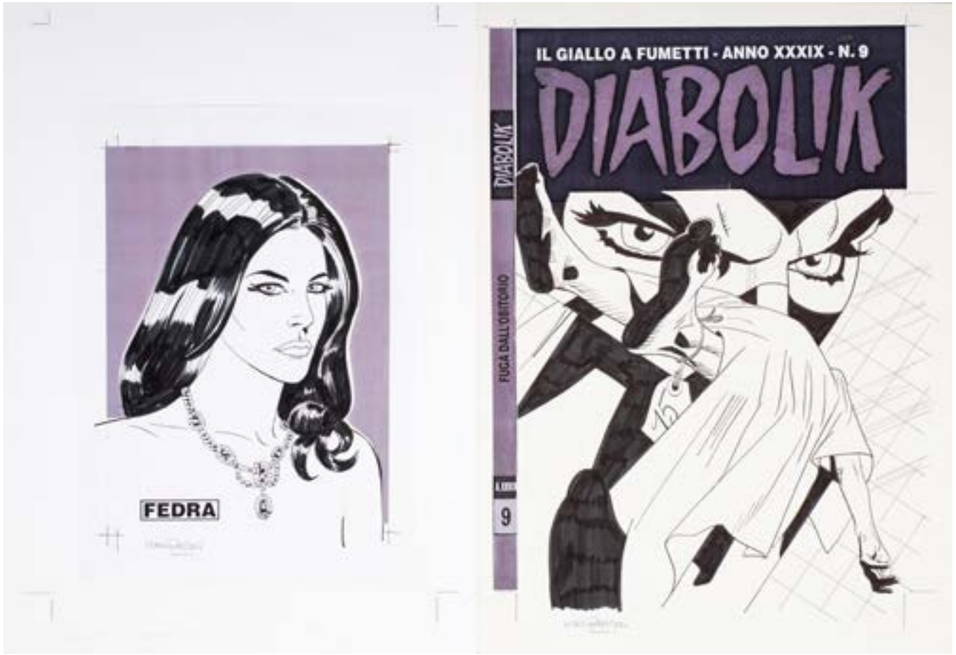




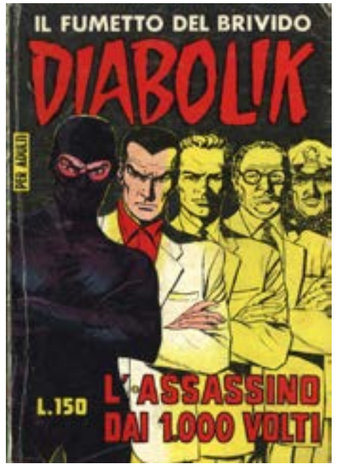
DIABOLIK
di Luigi Marchesi
"L'inafferrabile criminale", anno 2, n° 2, 1 febbraio 1963

DIABOLIK
di Luigi Marchesi
"L'arresto di Diabolik", anno 2, n° 3, 1 marzo 1963

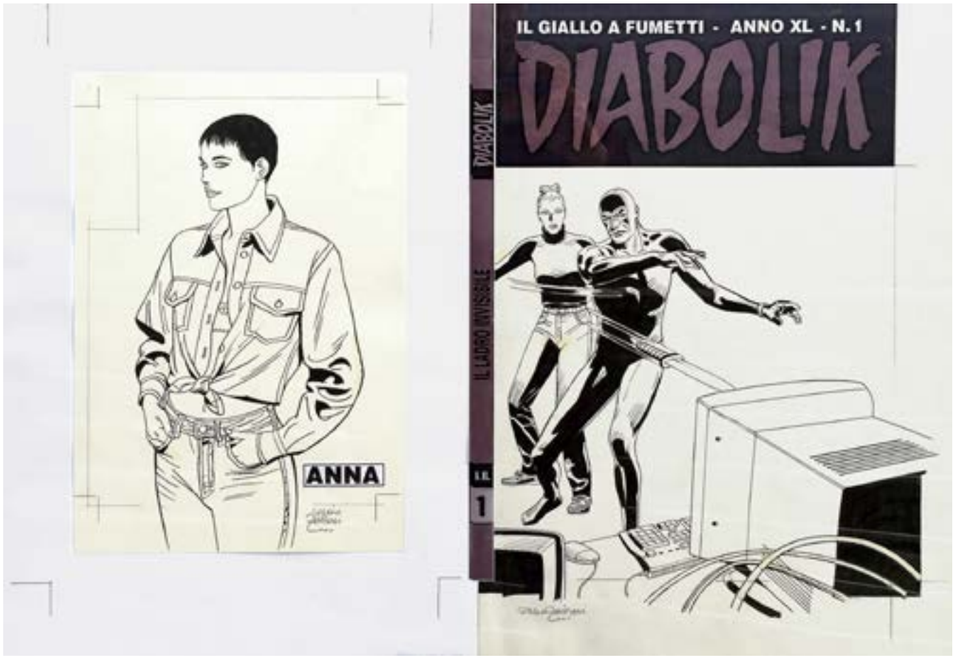
DIABOLIK
di Luigi Marchesi
"Atroce vendetta", anno 2, n° 4, 1 aprile 1963

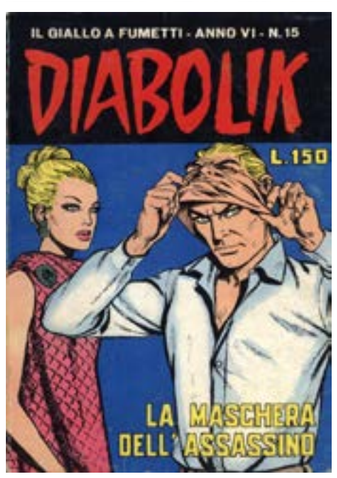


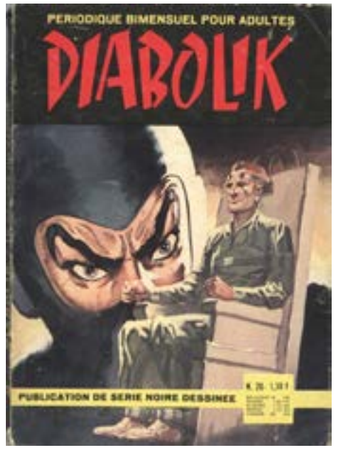
DIABOLIK
di Sergio Zaniboni
copertina per il n. 9, anno XXXIX, del 2000
matita, china e cianotipia su cartoncino – 41 x 59,5 cm



DIABOLIK
di Sergio Zaniboni
copertina per il n. 1, anno XL, del 2001
matita, china e cianotipia su cartoncino – 41 x 59,5 cm





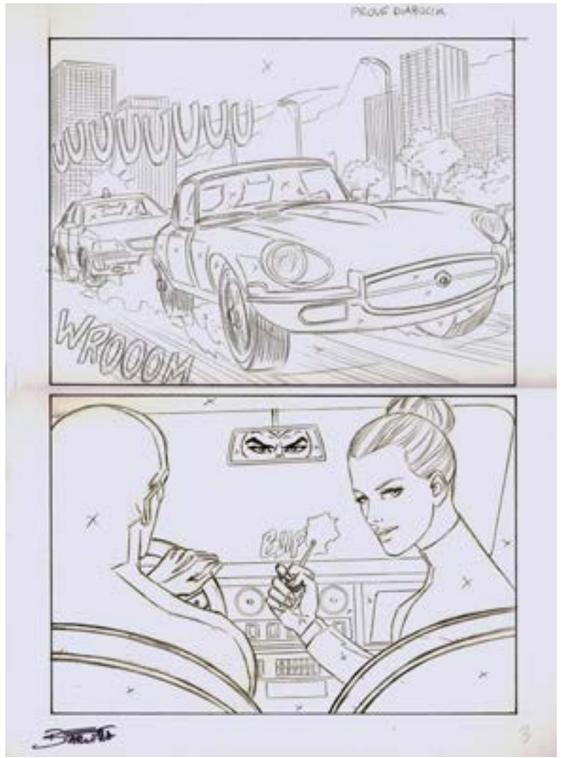


DIABOLIK
"L'assassino dai 1.000 volti", anno 3, n° 24, dicembre 1964

DIABOLIK
di Corrado Matantuono
pagina 5 della storia "L'angolo dei pensieri" in "Diabolik visto da lontano:
il re del terrore interpretato dai maestri del fumetto italiano", novembre 2002
china su cartoncino – 35 x 25 cm

DIABOLIK
"La maschera dell'assassino", anno 6, n° 15, 24 luglio 1967

DIABOLIK
"Le secret du tatoué", n° 20, gennaio 1968



DIABOLIK
di Emanuele Barison
pagina 121 dell'albo "Killer per Ginko" in "Il grande Diabolik",
n. 18, luglio 2008
china su cartoncino – 29,8 x 21 cm

DIABOLIK
"Lo sguardo che uccide", anno 3, n° 17, 10 maggio 1964

DIABOLIK
di Emanuele Barison
pagina 122 dell'albo "Killer per Ginko" in "Il grande Diabolik",
n. 18, luglio 2008
china su cartoncino – 29,8 x 21 cm

DIABOLIK
di Elisabetta Barletta
pagina 3 di try-out (prova) per Diabolik, 2008
matita su cartoncino – 33 x 24 cm

DIABOLIK
di Elisabetta Barletta
pagina 8 di try-out (prova) per Diabolik, 2008
matita su cartoncino – 33 x 24 cm

DIABOLIK
di Roberto De Angelis
progetto di copertina (inedita), 2010
tecnica mista su cartoncino – 32,5 x 24,8 cm

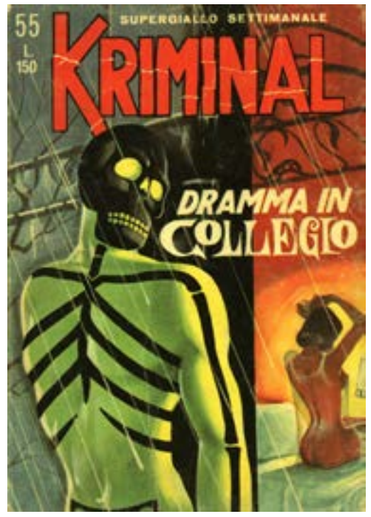
DIABOLIK
di Larry Camarda
"Omaggio a Diabolik", 2017
acrilico e collage su cartoncino – 76 x 56 cm

"DANGER: DIABOLIK"
manifesto del film, 1968
stampa cromo-litografica su carta telata, 139,5 x 100 cm

DIABOLIK
"La vendetta di Diabolik"
in: "Domenica del Corriere", Anno 67°, n° 14, 4 aprile 1965
Fumetti neri come "rovina famiglie"… Esasperato dalle moglie che leggeva i noir a tutte le ore il marito pensò di farle una sorpesa…

I primo e qualificato alter ego di Diabolik du Kriminal.

KRIMINAL
di Magnus
"Il Re del delitto", n° 1, agosto 1964

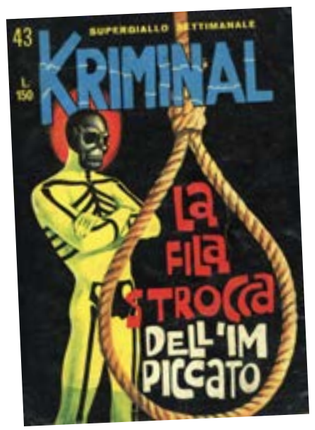


Il numero chiave che segna l'incontro con Lola, la futura compagna della vita.

KRIMINAL
di Magnus
"Dramma in collegio", n° 55, 14 luglio 1966

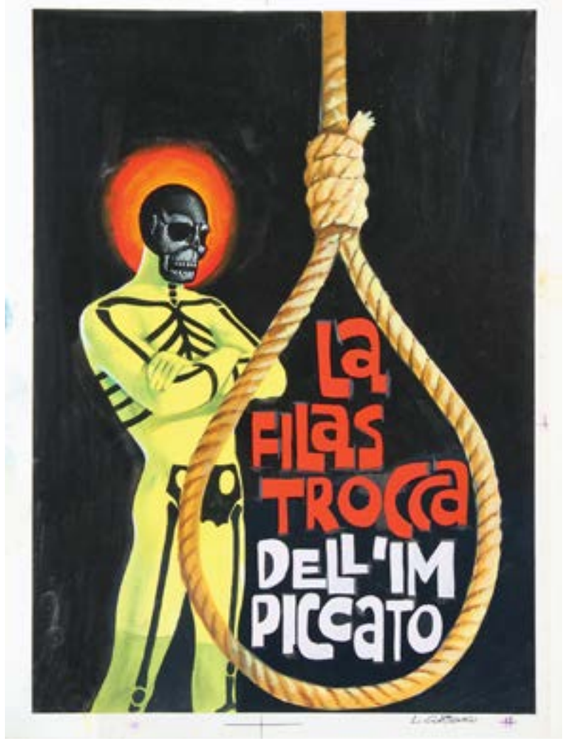
KRIMINAL
di Magnus
pagina del titolo per "La morsa d'acciaio",
n. 19 della serie, 1 luglio 1965
china su cartoncino – 24,3 x 18,2 cm

KRIMINAL
di Magnus
"La morsa d'acciao", n° 19, 1 luglio 1965



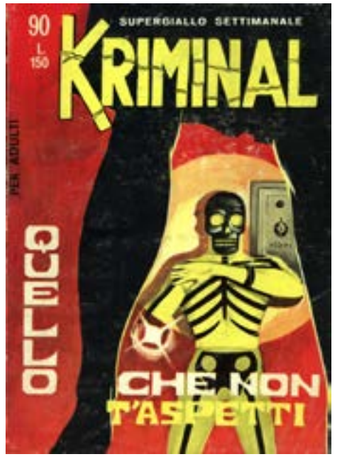
KRIMINAL
di Luigi Corteggi
copertina per "La filastrocca dell'impiccato",
n° 43 della serie, 21 aprile 1966
tempera su cartone – 27,5 x 20 cm

KRIMINAL
di Magnus
"La filastrocca dell'impiccato", n° 43, 21 aprile 1966



KRIMINAL
di Luigi Corteggi
copertina per "Quello che non t'aspetti",
n. 90 della serie, 16 marzo 1967
tempera su cartone – 27,6 x 20,2 cm

KRIMINAL
di Magnus
"Quello che non t'aspetti", n° 90, 16 marzo 1967



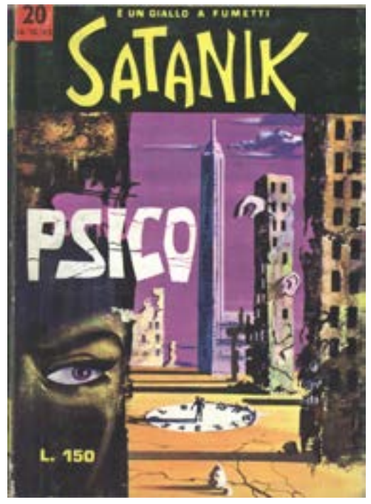
KRIMINAL
di Luigi Corteggi
copertina per "Klavier Konzert",
n. 80 della serie, 5 gennaio 1967
tempera su cartone – 27,8 x 20,2 cm

KRIMINAL
di Magnus
"Klavier Konzert", n° 80, 5 gennaio 1967

KRIMINAL
di Magnus
pagina 65 per "I pescecani hanno i denti aguzzi"
n. 84 della serie, 2 febbraio 1967
china su cartoncino – 25 x 17 cm

KRIMINAL
di Magnus
pagina 30 per "A.D.A.M."
n. 251 della serie, 23 aprile 1970
china su cartoncino – 24,5 x 17,3 cm

KRIMINAL
di Magnus
pagina 99 per "L'isola dell'oblio"
n. 20 della serie,15 luglio 1965
china su cartoncino – 24,5 x 17,3 cm



Il contraltare femminile a Diabolik e Kriminal: Satanik

SATANIK
di Magnus
"La legge del male", n° 1, dicembre 1964

SATANIK
di Magnus
"Nelle spire del diavolo", n° 2, gennaio 1965

SATANIK
di Magnus
"Psico", n° 20, 14 ottobre 1965

SATANIK
di Magnus
pagina 63 per "La quercia del pentimento",
n. 78 della serie, 3 gennaio 1968
china su cartoncino – 25 x 17 cm

SATANIK
di Magnus
pagina 64 (ultima) per "La legge del male",
n. 1 della serie, dicembre 1964
china, collage e retino tipografico su cartoncino – 24,7 x 17 cm

SATANIK
di Magnus
"Il segreto", n° 10, 27 maggio 1965

SATANIK
di Luigi Corteggi
copertina per "Il segreto",
n. 10 della serie, 27 maggio 1965
tempera su cartone – 29,2 x 23 cm

SATANIK
di Magnus
pagina 9 per "Precipitevolissimevolmente"
n. 71 della serie, 27 settembre 1967
china su cartoncino – 25 x 17 cm

SATANIK
di Magnus
pagina 114 per "La quercia del pentimento"
n. 78 della serie, 3 gennaio 1968
china su cartoncino – 25 x 17 cm

SATANIK
di Luigi Corteggi
copertina per "Il mistero di Ofelia"
n. 12 della serie, 24 giugno 1965
tempera su cartone – 28 x 20,3 cm

SATANIK
di Magnus
"Il mistero di Ofelia", n° 12, 24 giugno 1965

SATANIK
di Magnus
"Letto a 2 piazze", n° 39, 6 luglio 1966

SATANIK
locandina per il film di Piero Vivarelli, 1967

SATANIK
di Luigi Corteggi
copertina per "Letto a 2 piazze", n. 39 della serie, 7 luglio 1966
tempera su cartone – 27,6 x 20 cm

DYLAN DOG
di Angelo Stano
pagina 4 per "La bambina",
in "L'indagatore dell'incubo", Mondadori, 1991
china su cartoncino – 36,7 x 25,4 cm

DYLAN DOG
di Bruno Brindisi
pagina 39 per "Zed", n. 84 della serie, settembre 1993
china e collage su cartoncino – 40 x 27,7 cm

DYLAN DOG
di Giampiero Casertano
"Memorie dall'invisibile", n° 19, dicembre 1992

DYLAN DOG
di Giampiero Casertano
pagina 81 per "Dopo mezzanotte"
n. 26 della serie, novembre 1988
china su cartoncino – 35 x 25 cm

DYLAN DOG
di Angelo Stano
"Il Progetto" n° 176, maggio 2001

DYLAN DOG
di Angelo Stano
copertina per "Il Progetto" n° 176, maggio 2001
china su cartoncino – 40 x 30 cm

DYLAN DOG
di Angelo Stano
copertina per "Il Mondo Perfetto" n° 163, aprile 2000
china su cartoncino – 40 x 30 cm

DYLAN DOG
di Angelo Stano
"Il Mondo Perfetto" n° 163, aprile 2000

DYLAN DOG
di Corrado Roi
pagina 95 per "Jekill", n. 33 della serie, giugno 1989
china e collage su cartoncino – 35,3 x 25 cm

DYLAN DOG
di Corrado Roi
pagina 87 per "Jekill", n. 33 della serie, giugno 1989
china e collage su cartoncino – 35 x 25 cm

MATA HARI
di Sesar (Sergio Sarri)
pagina 5 della storia in "Corto Maltese, n. 72, settembre 1989
china e ecoline su cartoncino – 35 x 25 cm

IL CASO BLACK DAHLIA
diSesar (Sergio Sarri)
pagina 3 della storia in "Corto Maltese, n. 98, giugno 1991
china e ecoline su cartoncino – 33,5 x 25 cm

GARRETT
di Werther Dell'Edera
pagina 7 per "Ucciderò ancora Billy the Kid"
n. 2 della serie, dicembre 2006
china su cartoncino – 33 x 24 cm

GARRETT
di Werther Dell'Edera
pagina 22 per "Ucciderò ancora Billy the Kid"
n. 2 della serie, dicembre 2006
china su cartoncino – 33 x 24 cm

GARRETT
di Werther Dell'Edera
pagina 24 per "Ucciderò ancora Billy the Kid"
n. 2 della serie, dicembre 2006
china su cartoncino – 33 x 24 cm

JOHN DOE
di Elisabetta Barletta
pagina 86 per "Baci senza memoria", n. 52 della serie, settembre 2007
china su cartoncino – 42 x 29,5 cm

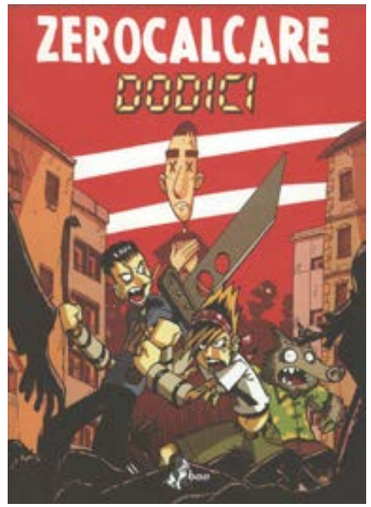
JOHN DOE
di Elisabetta Barletta
pagina 89 per "Baci senza memoria", n. 52 della serie, settembre 2007
china su cartoncino – 42 x 29,5 cm

JOHN DOE
di Maurizio Rosenzweig
pagina 79 per "Morte in diretta", n. 21 della serie, febbraio 2005
china e collage su cartoncino – 33 x 24 cm

JOHN DOE
di Matteo Cremona
pagina 23 per "Quattro funerali e un matrimonio", n. 48 della serie, maggio 2007
china e collage su cartoncino – 33 x 24 cm

DODICI
di Zero Calcare (Michele Rech)
pagina 29 della storia, ottobre 2013
china su carta – 42,3 x 29,5 cm

DODICI
di Zero Calcare (Michele Rech)
pagina 55 della storia, ottobre 2013
china su carta – 42,3 x 29,5 cm



DODICI
di Zerocalcare (Michele Rech), 2013

NOCTURNO 1
di Tony Sandoval
pagina 2 della storia, 2008
china e acquerello su carta – 30,5 x 21,5 cm

NOCTURNO 1
di Tony Sandoval
pagina 5 della storia, 2008
china e acquerello su carta – 30,5 x 21,5 cm

ALTERNATIVI E SVALVOLATI

alle pagine precedenti:

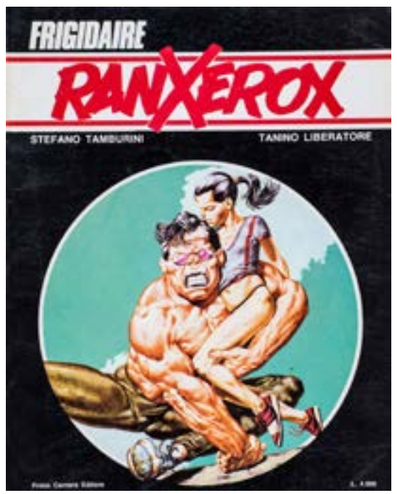
CANNIBALE
Nuova serie, n° 1 1979

CANNIBALE
"Bootleg !", n° 13, 1979

AFICIONADOS
di Andrea Pazienza
pagina 31 della storia pubblicata in "Frigidaire. Collezione Avventura", supplemento ai nn. 8-9 di Frigidaire, novembre 1981
china su carta – 28 x 21,5 cm

PENTOTHAL
di Andrea Pazienza
pagina 48 di "Le straordinarie avventure di Pentothal", 1977
pennarello su carta (stampone di produzione) – 48 x 33 cm

AFICIONADOS
di Andrea Pazienza
pagina 33 della storia pubblicata in "Frigidaire. Collezione Avventura", supplemento ai nn. 8-9 di Frigidaire, novembre 1981
china su carta – 28 x 21,5 cm



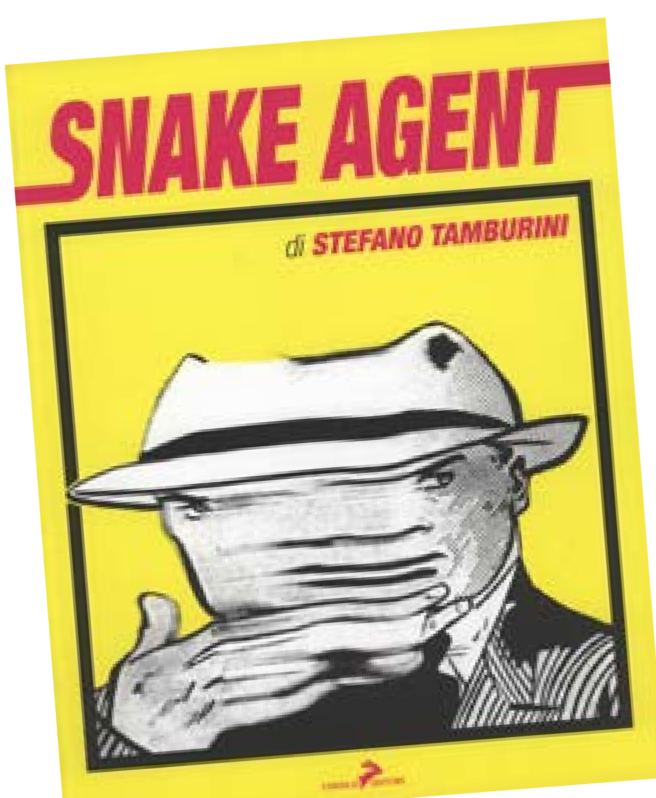
RANXEROX
di Tanino Liberatore
pagina 3 per storia non identificata
china, china diluita e acquerello su cartoncino – 36,4 x 25,5 cm

RANXEROX
di Tanino Liberatore
Supplemento al n°12 di "Frigidaire", novembre 1981

SNAKE AGENT
di Stefano Tamburini
pagina 2 del secondo episodio, in "Frigidaire"
nn. 8-9, luglio-agosto 1981, pag. 59
china e collage su cartoncino – 30 x 24 cm

SNAKE AGENT
di Stefano Tamburini
pagina 1 del secondo episodio, in "Frigidaire"
nn. 8-9, luglio-agosto 1981, pag. 59
china e collage su cartoncino – 30 x 24 cm

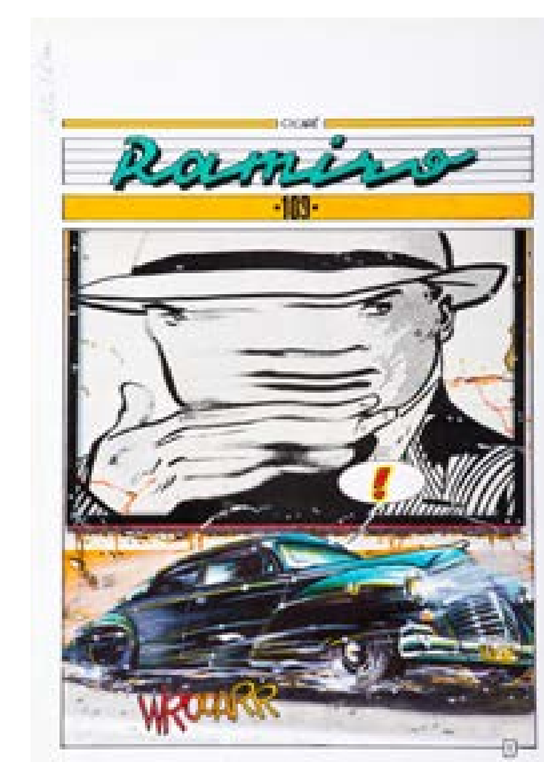
SNAKE AGENT
di Stefano Tamburini
pagina 3 del secondo episodio, in "Frigidaire"
nn. 8-9, luglio-agosto 1981, pag. 59
china e collage su cartoncino – 30 x 24 cm

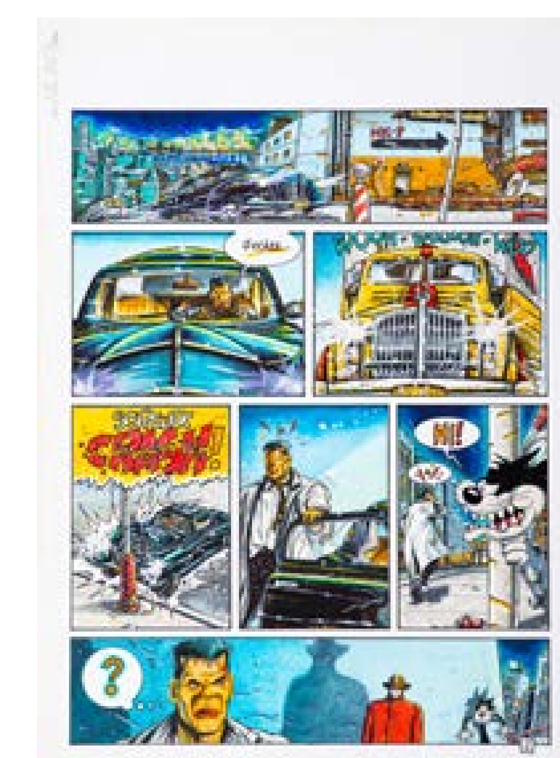


SNAKE AGENT
di Stefano Tamburini
Coniglio Editore, 1983-2005

RAMIRO 100
di Mauro Cicarè
pagina del titolo della storia, in "Frizzer"
n. 1, del marzo 1985
tecnica mista su cartoncino – 33 x 24 cm

RAMIRO 100
di Mauro Cicarè
pagina 2 della storia, in "Frizzer"
n. 1, del marzo 1985
tecnica mista su cartoncino – 33 x 24 cm

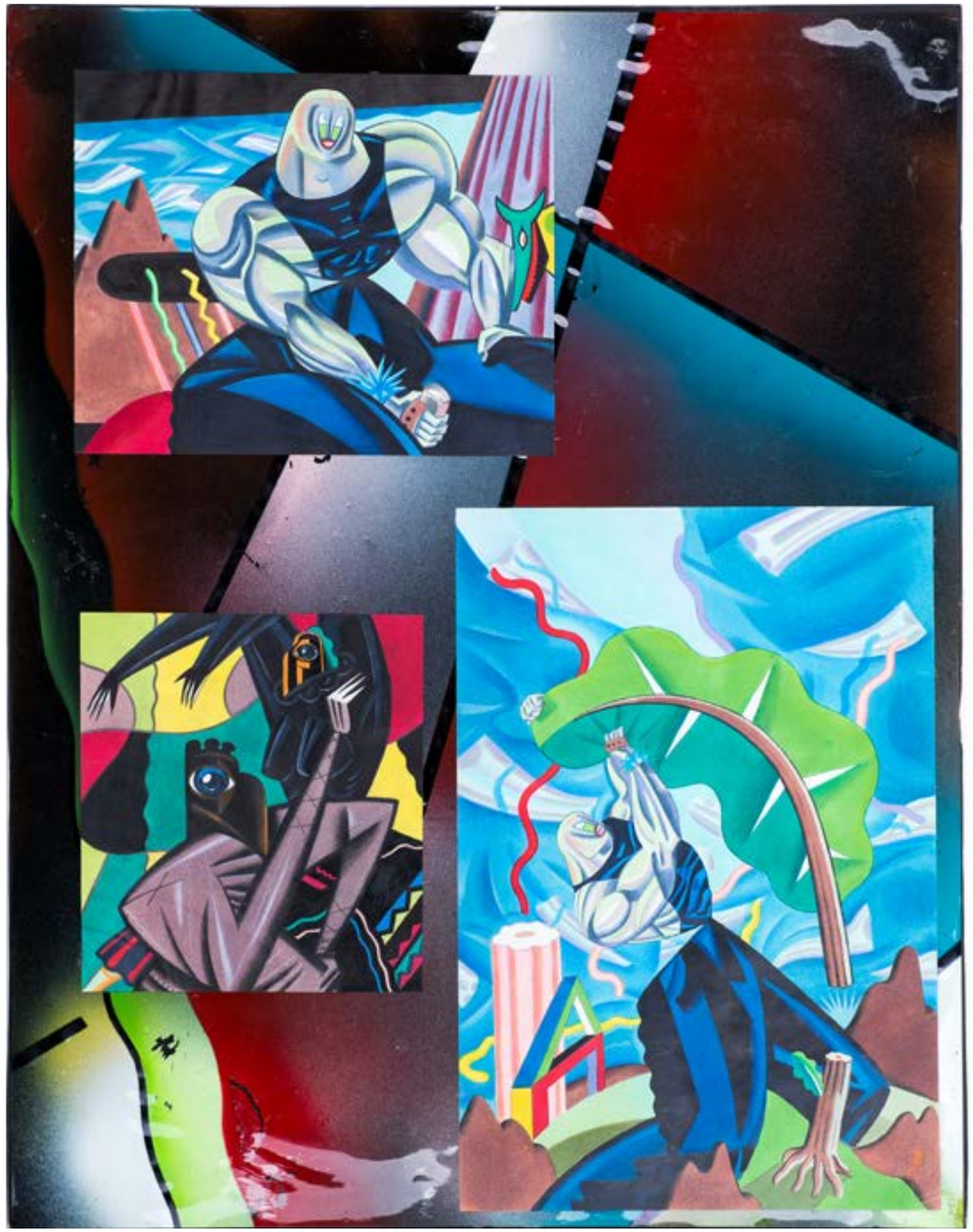




CASINO
di Giorgio Carpinteri
pagina 1 della storia, in “Frigidaire” n. 48, del novembre 1984, pag. 49
tecnica mista su cartoncino – 40 x 30 cm

FLIRT
di Giorgio Carpinteri
Supplemento al n°39 di “Frigidaire”, febbraio 1984

TRIO
di Giorgio Carpinteri
pagina del titolo, in “Frigidaire” n. 38, del gennaio 1984, pag. 114
tecnica mista su cartoncino – 40 x 30 cm



LOGO
di Giorgio Carpinteri
pagina 1 della storia, in “Frizzer” n. 1, del marzo 1985, pag. 38
china, acrilico e acetato su cartoncino – 48 x 33,5 cm

FUZZI BUGSI E' UN UOMO BRUTTO
di Massimo Giacon
pagina 1 di "Trickatatic Tacatack", in "Alter-Alter"
n. 7, del luglio 1984, pag. 11
tecnica mista e collage su cartoncino – 45 x 33,5 cm

MECANOSTORIE
di Massimo Giacon
Supplemento al n°55 di "Frigidaire", giugno 1985

GIOCHI PROFILATTICI
di Massimo Giacon
pagina 3 della storia, in "Frigidaire"
n. 40, del gennaio 1984, pag. 101
tecnica mista e collage su cartoncino – 45 x 33,5 cm

TRAXMAN
di Massimo Giacon
pagina 1 di "Sable & Mystere", in "Frizzer"
n. 1, del marzo 1985, pag. 51
tecnica mista e collage su cartoncino – 45 x 33,5 cm

SILLAVENGO CAPITANO
di Massimo Iosa Ghini
pagina 1 della storia, in "Frigidaire- Segnali di accelerazione", suppelemento a "Per Lui" n. 19, del settembre 1984
matita, china e acquerello su cartoncino – 33,3 x 24,2 cm

LE AVVENTURE DI SUPREMAN
di Saul Saguatti
pagina per "Frigidaire" (inedita), circa 1988
china, pennarello e pastelli su cartoncino – 68 x 50 cm

GUARDONI
di Armando Orfeo
pagina del titolo della storia, in "Tempi Supplementari" n. 3, del novembre 1985
tecnica mista su cartoncino – 44,8 x 33,8 cm

DIN.. DON.. DAN !!
di Fabio Visintin
pagina 4 della storia, in "Tempi Supplementari" n. 7, del marzo 1986
pastelli colorati su cartoncino – 33 x 24 cm

GUARDONI
di Armando Orfeo
pagina 2 della storia, in "Tempi Supplementari" n. 3, del novembre 1985
tecnica mista su cartoncino – 44,8 x 33,8 cm

ANTHILLIS VULNERARIA
di Daniele Scarpa
pagina 1 della storia, in "Frigidaire" n. 71, dell'ottobre 1986, pag. 91
tecnica mista e acetato su cartoncino – 35,8 x 27,8 cm

FRIGIDAIRE
di Alessandro Staffa
progetto di copertina (inedita), 1991/92
china, tempera e collage su cartoncino – 41 x 33 cm

GEMINI
di Daniele Scarpa
pagina 4 della storia, in "Tempi Supplementari" n. 8, del maggio 1986, pag. 8
tecnica mista e acetato su cartoncino – 35,8 x 27,8 cm

LA LEGGE DI EDDY
di Gianfranco Vanni
pagina 7 della storia, in "Frigidaire" n. 133/134, del febbraio 1992
china, retino tipografico e acrilico su cartoncino – 43 x 33 cm

LA LEGGE DI EDDY
di Gianfranco Vanni
pagina 11 della storia, in "Frigidaire" n. 133/134, del febbraio 1992
china, retino tipografico e acrilico su cartoncino – 43,3 x 32,8 cm

FERMATI JACK
di Andrea Mancini
pagina del titolo della storia, in "Frizzer" n. 2, del maggio 1985
china e acquerello su cartoncino – 48 x 34 cm

FERMATI JACK
di Andrea Mancini
pagina 2 della storia, in "Frizzer" n. 2, del maggio 1985
china e acquerello su cartoncino – 48 x 34 cm

DOVE SEI ANDATA MARY LOU di Igort
pagina auto-conclusiva per la rivista "Valvoline", ca. 1983
matita su cartoncino – 33 x 24 cm

LA PRIMA COMUNIONE
di Gianfranco Vanni
pagina 2 della storia, in "Frigidaire" n. 72, del novembre 1986, pag. 46
tecnica mista su carta – 35,5 x 28 cm

LA PRIMA COMUNIONE
di Gianfranco Vanni
pagina 1 della storia, in "Frigidaire" n. 72, del novembre 1986, pag. 45
tecnica mista su carta – 35,5 x 28 cm

CIRCE
di Marco Lami
pagina 1 della storia, in "Frigidaire" n. 84, del novembre 1987, pag. 80
matita, acquerello e collage su cartoncino – 35 x 25 cm

CIRCE
di Marco Lami
pagina 2 della storia, in "Frigidaire" n. 84, del novembre 1987, pag. 81
matita, acquerello e collage su cartoncino – 35 x 25 cm

GUERRIGLIA URBANA
di Filippo Scozzari
pagina del titolo della storia, in "Frigidaire" n. 130, dell'ottobre 1991
china su cartoncino – 33 x 24 cm

FRIGIDAIRE
di Filippo Scozzari
progetto di copertina (inedita), 1988/89
china, ecoline e collage su carta verde – 34,8 x 25 cm

GUERRIGLIA URBANA
di Filippo Scozzari
pagina 2 della storia, in "Frigidaire" n. 130, del dell'ottobre 1991
china su cartoncino – 33 x 24 cm

SAETTE
di Pablo Echaurren
Supplemento al n°59 di "Frigidaire", ottobre 1985

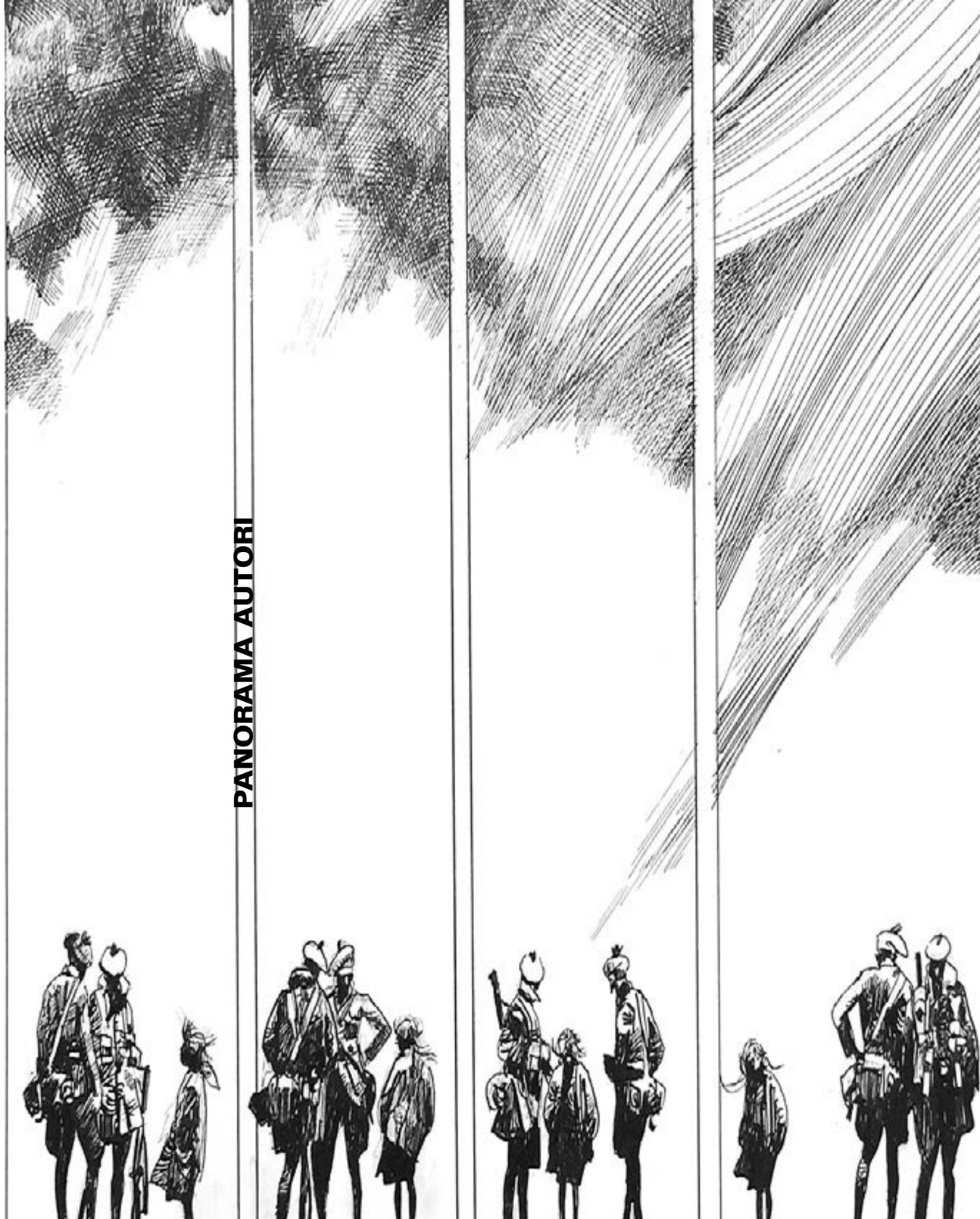
CAFFEINA D'EUROPA. VITA DI MARINETTI
di Pablo Echaurren
pagina 21 della storia, Ed. del Grifo, 1988
pennarello e aniline su cartoncino – 41 x 31 cm

CAFFEINA D'EUROPA. VITA DI MARINETTI
di Pablo Echaurren
pagina 28 della storia, Ed. del Grifo, 1988
pennarello e aniline su cartoncino – 41 x 31 cm

FRIGIDAIRE
di Autori vari
n°84, novembre 1987

RAMARRO
di Giuseppe Palumbo
pagina 1 per "The Hell in my mind", Ep. 3, in "Frigidaire n. 91, giugno 1988
acrilico e collage su cartoncino – 48 x 33 cm

RAMARRO
di Giuseppe Palumbo
pagina 2 per "The Hell in my mind", Ep. 3, in "Frigidaire n. 91, giugno 1988
acrilico e collage su cartoncino – 48 x 33 cm



TICONDEROGA
di Hugo Pratt e Gisela Dester
pagina 61 della storia pubblicata sulla rivista argentina
"Frontera", 1957/58
china, china diluita e collage su cartoncino – 41 x 27,5 cm

TICONDEROGA
di Hugo Pratt
pagina 5 della storia pubblicata sulla rivista argentina
"Frontera", 1957/58
china, china diluita e collage su cartoncino – 36,6 x 25,7 cm

L'OMBRA
di Hugo Pratt
pagina 11 della storia "l'Ombra contro il generale",
in "Corriere dei Piccoli" n. 36, pag. 21, del 20 agosto 1964
china, biacca e collage su cartoncino leggero – 45,3 x 35 cm

L'OMBRA
di Hugo Pratt
"L'Ombra contro il Supremo", Albo n° 4
suppl. al "Corriere dei Piccoli" n° 30, 24 luglio 1966

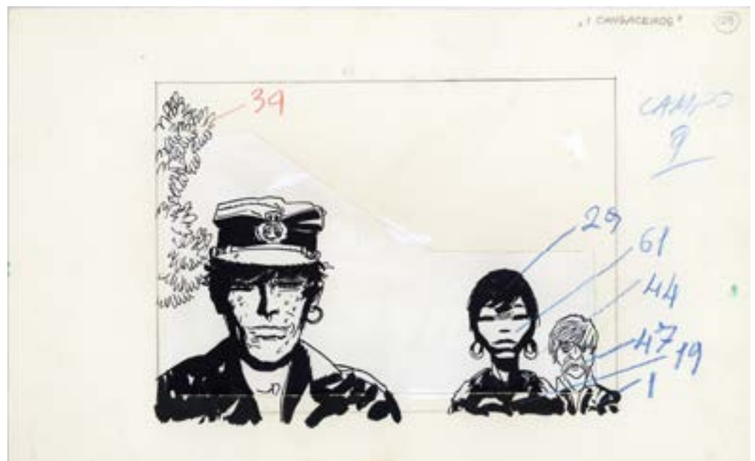
CORTO MALTESE
di Hugo Pratt
scenografia per film di animazione "I Cangaceiros",
pannello n. 50, 1971
matita, china e collage di stampone su cartoncino – 25,3 x 35 cm

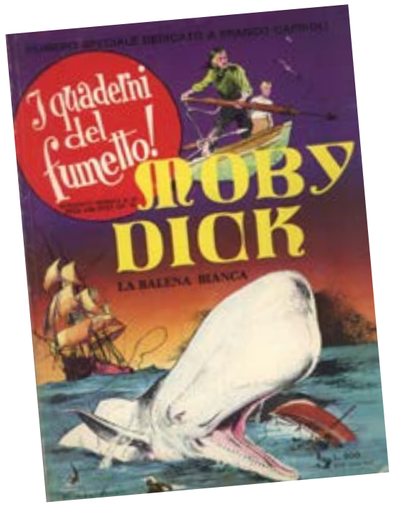
LA BALLATA DEL MARE SALATO
di Hugo Pratt
Volume, Mondadori, 1972

CORTO MALTESE
di Hugo Pratt
scenografia per film di animazione "I Cangaceiros",
pannello n. 133, 1971
matita, china e collage di stampone su cartoncino
16,8 x 26,8 cm

CORTO MALTESE
di Hugo Pratt
scenografia per film di animazione "I Cangaceiros",
pannello n. 22, 1971
matita, china e collage di stampone su cartoncino
16,8 x 26,8 cm

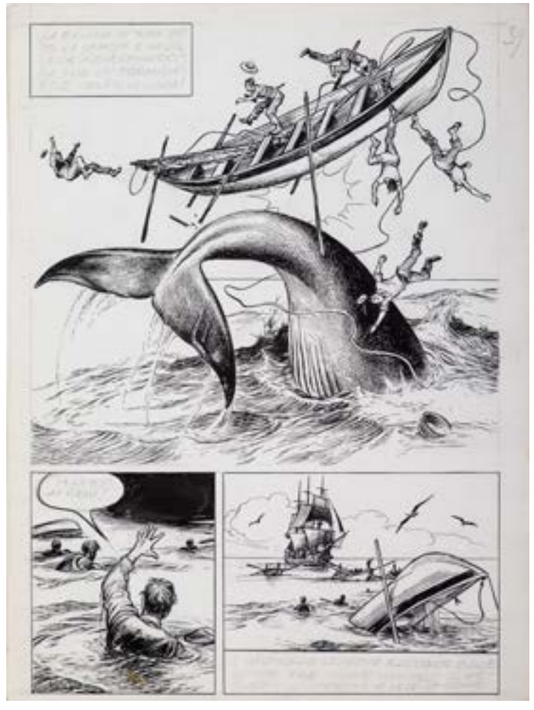
CORTO MALTESE
di Hugo Pratt
scenografia per film di animazione "I Cangaceiros",
pannello n. 129, 1971
matita, china e collage di stampone su cartoncino
16,8 x 26,8 cm





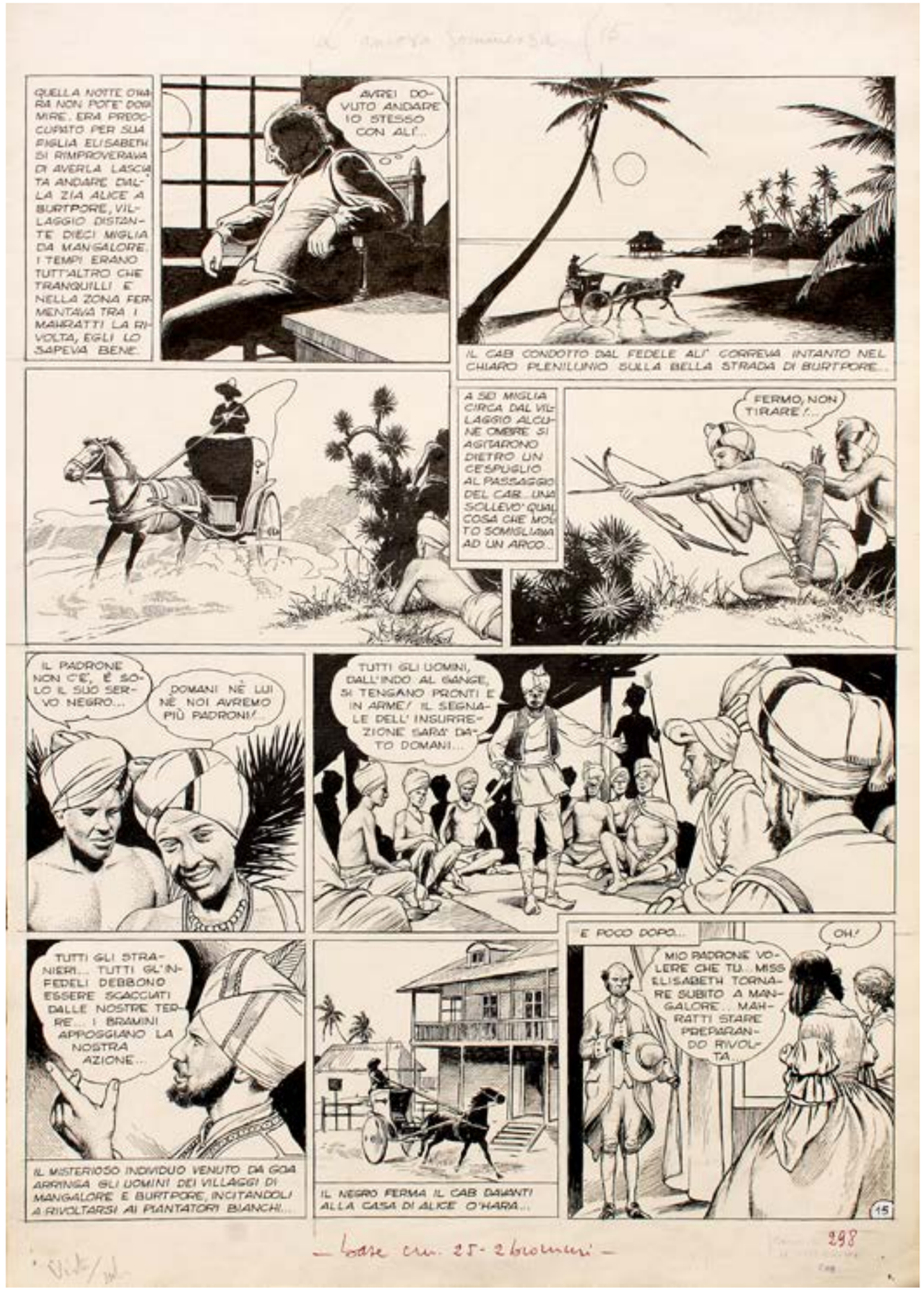
MOBY DICK
di Franco Caprioli
Quaderni del Fumetto, n° 20, gennaio 1976

MOBY DICK
di Franco Caprioli
pagina 48 della storia pubblicata in "I Quaderni del Fumetto" n. 20, 1975
matita e china su cartoncino (retro-colorato) – 37,5 x 28 cm



MOBY DICK
di Franco Caprioli
pagina 39 della storia pubblicata in "I Quaderni del Fumetto" n. 20, 1975
matita e china su cartoncino (retro-colorato) – 37,5 x 28 cm

L'ANCORA SOMMERSA
di Franco Caprioli
pagina 15 della storia pubblicata a puntate su "Il Vittorioso", 1959
china su carta – 54,5 x 38 cm



VALENTINA
di Guido Crepax
pagina 9 della storia "Gli Ussari della morte" , 14° episodio, 1968
china su cartone – 48,5 x 36 cm

LA CASA MATTA
di Guido Crepax
suppl. a "New Kent", n° 24,dicembre 1969

VALENTINA
di Guido Crepax
pagina 9 della storia "La Marianna va in campagna", 20° episodio, 1968
china su cartone – 51,2 x 36,8 cm

MARTA. IL SERPENTE PIU' BELLO DEL MONDO
di Javier Arroyuelo
pagina 4 della storia per la rivista "Linus", 1970
china su cartoncino – 42 x 29,8 cm

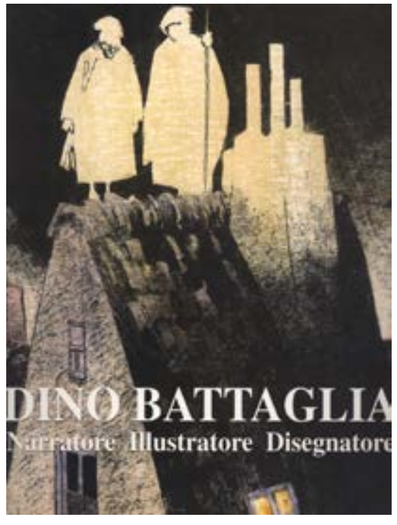
MARTA. IL SERPENTE PIU' BELLO DEL MONDO
di Javier Arroyuelo
pagina 2 della storia per la rivista "Linus", 1970
china su cartoncino – 42 x 29,8 cm

IL BIVIO PER RATHNDAGA
di Sergio Toppi
pagina 7 della storia in "Alter-Alter", del 1977
china e collage su cartoncino – 51 x 36,5 cm

CENERACCIO E BARBAGRIGIA
di Dino Battaglia
pagina 9 della storia in "Corrriere dei ragazzi", 1975
matita e china su cartoncino – 32 x 25,5 cm

IL GIUDIZIO
di Dino Battaglia
pagina 2 della storia in "Messaggero dei ragazzi", n. 16 del 1982
matita e china su cartoncino – 36,5 x 25,5 cm

IL CANTICO DI NATALE
di Dino Battaglia
pagina 7 della storia in "Messaggero dei ragazzi", n. 23 del 1978
matita e china su cartoncino – 36,5 x 25,5 cm



DINO BATTAGLIA
di Autori Vari
"Narratore, Illustratore, Disegnatore",
Catalogo mostra, Palaszzo Valsecchi, Milano, 1-31 marzo 1997

PETRA CHERIE
di Attilio Micheluzzi
pagina 9 della storia "Tempesta di notte",
in "Il Giornalino" n. 17, 1981
china su carta – 68 x 48 cm

IL MAGO DI OZ
di Anna Brandoli
pagina 39 della storia pubblicata su "Il Corriere dei Piccoli", 1980
china e acquerello su cartoncino – 50 x 33 cm

L'UOMO INVISIBILE
di Milo Manara
"La Ragazza e il Professore",
suppl. a "Panorama", 1992

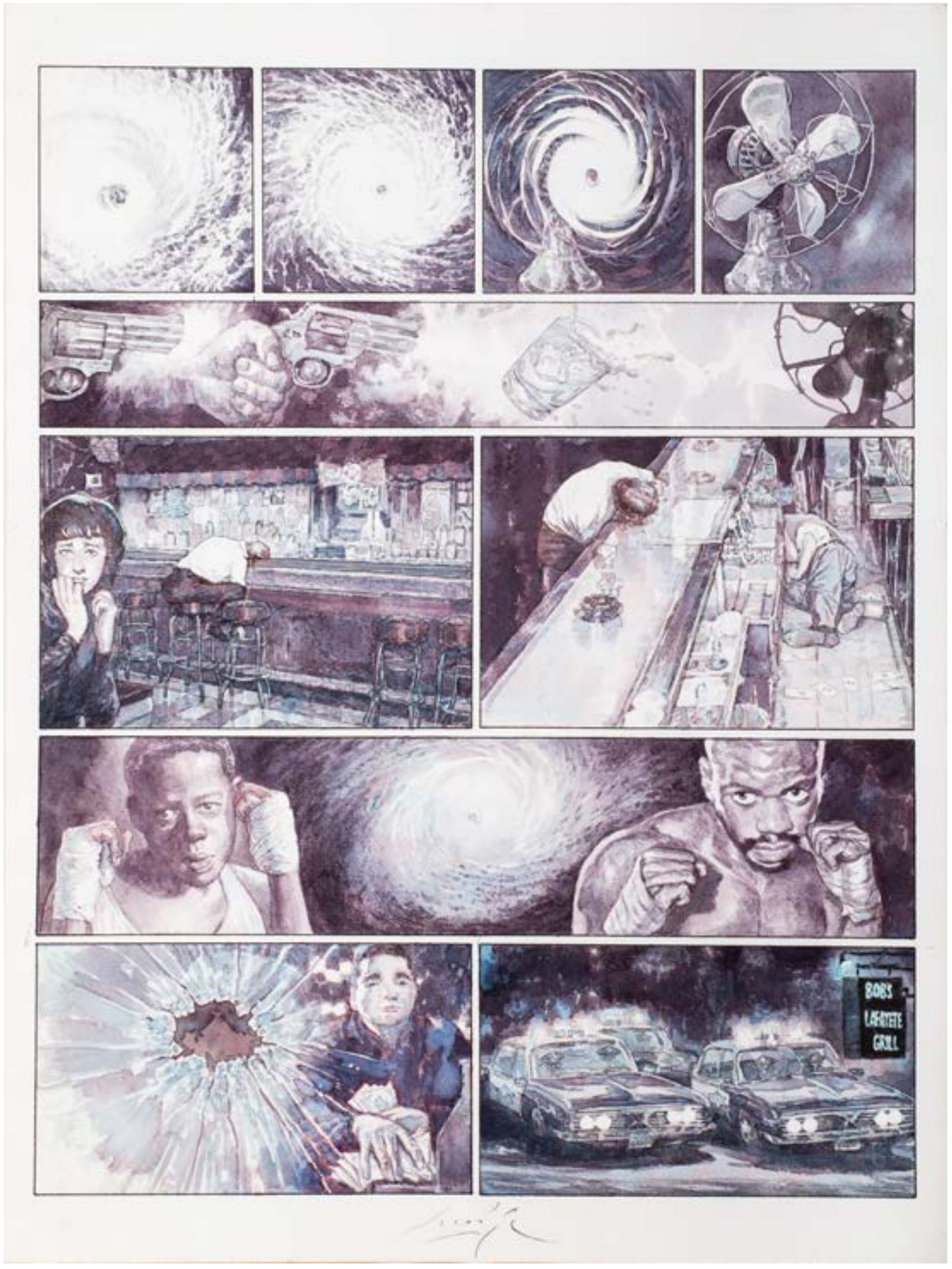
SOGNARE FORSE di Milo Manara
strisce 89-92 della storia "Le avventure asiatiche
di Giuseppe Bergman"
(rimontate per l'edizione in volume come pag 37)
1980, matita, china e collage su cartoncino
65,5 x 40,8 cm

LA VOCE DELLA LUNA
di Milo Manara
studio di manifesto per il film di Federico Fellini, 1990
matita e china su cartoncino – 40 x 44,5 cm

ALTALENA PSICHEDELICA
di Gradimir Smudja
pagina8 dal volume collettivo “”Skydoll. Vol. 2: Lacrima Christi”,
Ed. Soleil, 26 novembre 2008
china e acquerello su cartoncino – 51 x 36,5 cm

LOVERCRAFT
di Enrique Breccia
pagina 106 della storia pubblicata da DC Comics, 2002
tecnica mista su cartoncino – 43 x 28,3 cm

HURRICANE
di Gradimir Smudja
pagina dal volume collettivo “Bob Dylan revisited.
13 Chansons en Bande Dessinée”, Ed. Delcourt, 2008
china e acquerello su cartoncino – 56 x 41,8 cm



MARGOT. QUEEN OF THE NIGHT
di Attilio Micheluzzi
pagina 28 della storia in volume, da "USA Magazine", febbraio 1992
china e acrilico su cartoncino – 45 x 35 cm

MARGOT. QUEEN OF THE NIGHT
di Massimo Frezzato
Volume, 1996

ESTERNO NOTTE
di Gipi
Volume, 2003

MUTTERERDE
di Gipi
pagina 16 della storia nel volume
"Esterno notte", 2003
tecnica mista su cartone – 51,5 x 36 cm

APPUNTI PER UNA STORIA DI GUERRA
di Gipi
pagina 51 della storia, 2004
china e china diluita su cartoncino
34 x 24 cm

APPUNTI PER UNA STORIA DI GUERRA
di Gipi
pagina 94 della storia, 2004
china e china diluita su cartoncino
34 x 24 cm

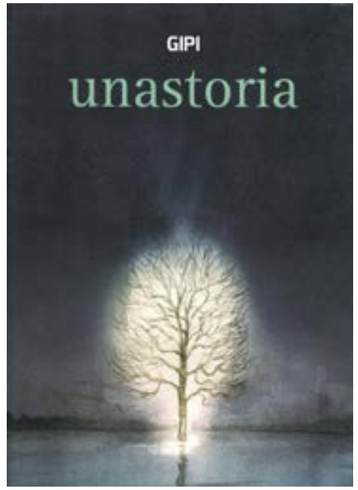
QUESTA E' LA STANZA
di Gipi
pagina 4 della storia, 2005
china e acquerello su cartoncino – 30 x 19,8 cm

QUESTA E' LA STANZA
di Gipi
pagina 5 della storia, 2005
china e acquerello su cartoncino – 30 x 19,8 cm

"S"
di Gipi
Volume, 2006

"S"
di Gipi
pagina 38 della storia, 2006
china e acquerello su cartoncino – 30,6 x 22,8 cm

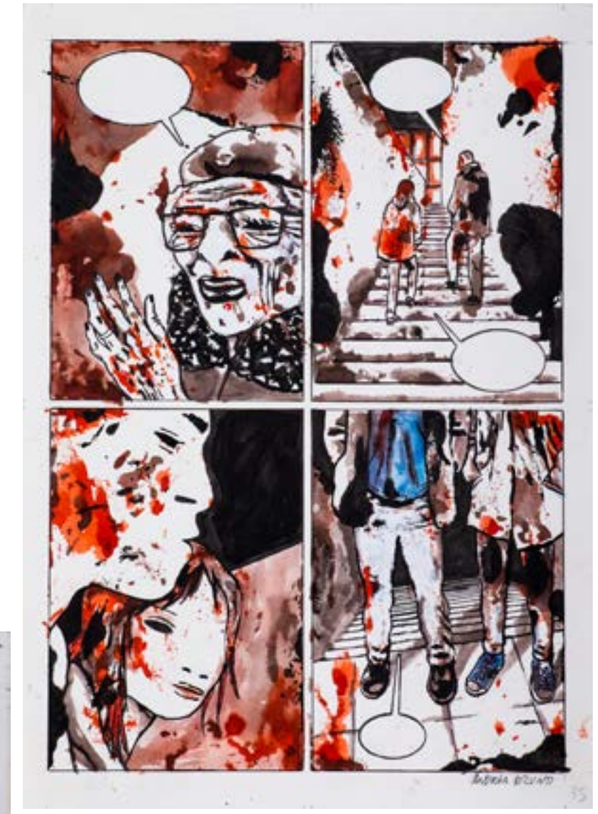
"S"
di Gipi
pagina 92 della storia, 2006
china e acquerello su cartoncino – 30,6 x 22,8 cm



UNA STORIA
di Gipi
Volume, 2013

UNA STORIA
di Gipi
pagina 14 della storia, 2013
china e acquerello su cartoncino – 32 x 24 cm

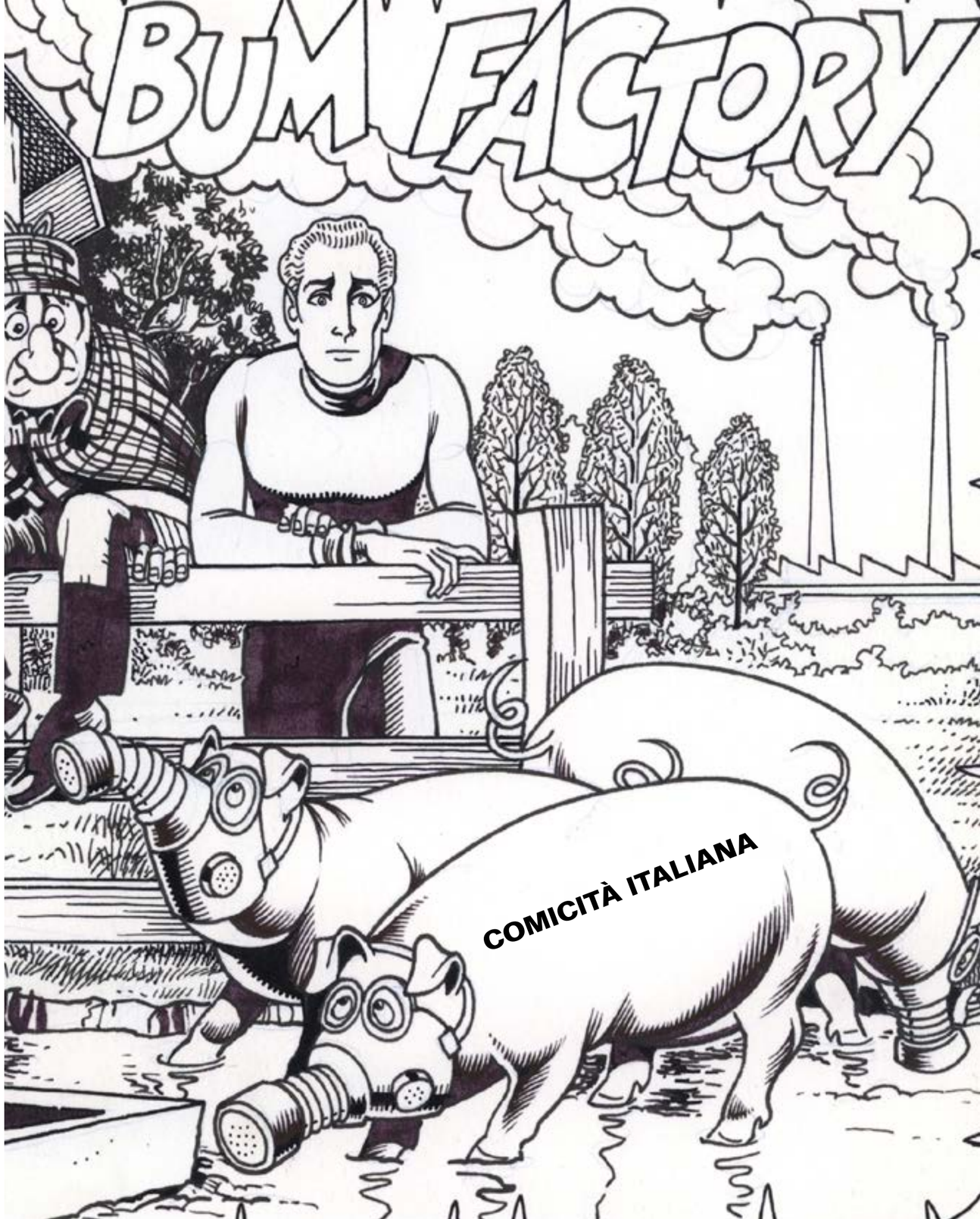
UNA STORIA
di Gipi
pagina 95 della storia, 2013
china e acquerello su cartoncino – 32 x 24 cm



COME LE STRISCE CHE LASCIANO GLI AEREI
di Andrea Bruno
pagina 35 della storia nel volume di Coconino Press, ottobre 2012
tecnica mista su cartoncino – 42 x 29,8 cm

COME LE STRISCE CHE LASCIANO GLI AEREI
di Andrea Bruno
pagina 12 della storia nel volume di Coconino Press, ottobre 2012
tecnica mista su cartoncino – 42 x 29,8 cm

BILL EVANS
di Luigi Di Gianmarino
pagine 10-11della storia, 2016
tecnica mista su cartoncino – 56 x 69,5 cm



DINO DIN
di Antonio Rubino
pagina 10 della storia, in “Corriere dei Piccoli”, n. 45, 1955
china su cartoncino – 63,6 x 46 cm

COCCO BILL
di Benito Jacovitti
pagina 1 di “Quasi per niente”, in “Corrriere dei ragazzi” n° 41, 1972
china su carta (retro-colorata) – 51 x 36 cm

STURMTRUPPEN
di Bonvi
striscia numerata 14, 1969
china e retino tipografico su cartoncino – 11 x 36,5 cm

NONNA ABELARDA
di Alberico Motta
pagina 1 de "L'Impero dei Robots", 1972
matita, china e collage su cartoncino – 25,5 x 18 cm

TIRAMOLLA
di Umberto Manfrin
pagina 1 de "Il Terrore del Circo", 196002
matita, china e collage su cartoncino – 25,5 x 18 cm

GEPPO
di Sandro Dossi
pagina 1 de "Un pittore di successo", 1968
matita, china e collage su cartoncino – 25,5 x 18 cm

ALAN FORD
di Magnus
pagina 34 dell'albo n. 22, "La paura fa spavento", aprile 1971
china e collage su cartoncino – 25 x 18 cm

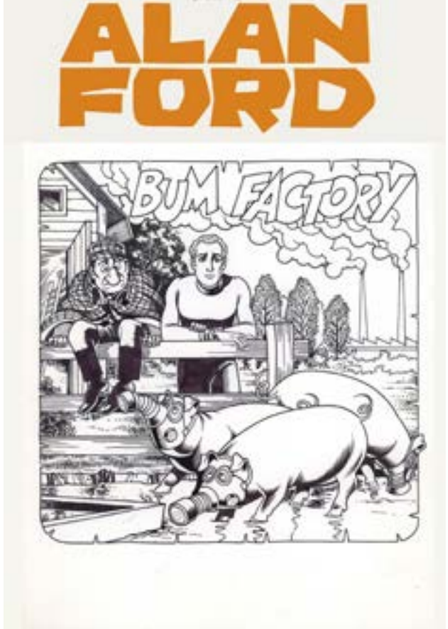
ALAN FORD
di Luigi Corteggi
copertina dell'albo n. 2, "Il dente cariato", giugno 1969 (re-creation 1976)
tempera su cartone – 32,5 x 25 cm

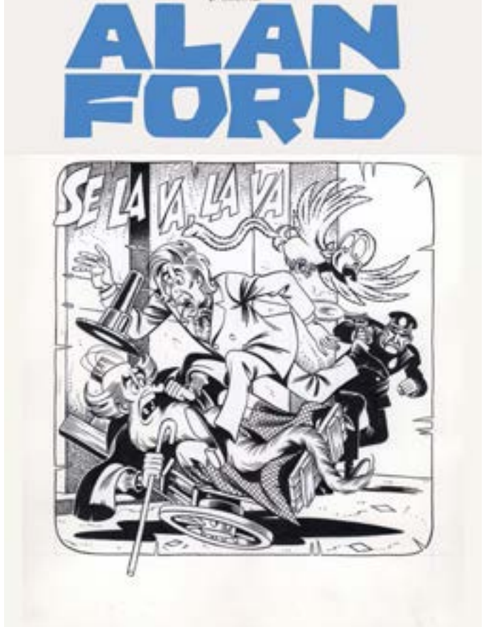
ALAN FORD
di Paolo Piffarerio e Paolo Chiarini
pagina 12 dell'albo n. 151, "Il due di picche", gennaio 1982
china e collage su cartoncino – 25 x 18,2 cm

ALAN FORD
di Paolo Piffarerio e Paolo Chiarini
pagina 75 dell'albo n. 151, "Il due di picche", gennaio 1982
china e collage su cartoncino – 25 x 18,2 cm

ALAN FORD
di Dario Perucca
copertina dell'albo "Bum Factory" n. 267 della serie,
settembre 1991
china e collage su cartoncino – 28 x 17,5 cm

ALAN FORD
di Dario Perucca
copertina dell'albo "Se la va, la va" n. 290 della serie
agosto 1993
china e collage su cartoncino – 28 x 17,5 cm





LUPO ALBERTO
di Silver
striscia pubblicata sul "Corrriere dei ragazzi", 1975
china e retino tipografico su cartoncino – 10,5 x 36 cm

LUPO ALBERTO
di Silver
striscia pubblicata sul "Corrriere dei ragazzi", 1972
china e retino tipografico su cartoncino – 10,5 x 36 cm

LUPO ALBERTO
di Silver
striscia pubblicata sul "Corrriere dei ragazzi", 1972
china e retino tipografico su cartoncino – 10,5 x 36 cm

LUPO ALBERTO
di Silver
striscia pubblicata sul "Corrriere dei ragazzi", 1983
china e retino tipografico su cartoncino – 10,5 x 36 cm

LUPO ALBERTO
di Silver
pagina pubblicata su "Lupo Alberto" n° 5, novembre 1985
china e retino tipografico su cartoncino – 35 x 25 cm

LUPO ALBERTO
di Silver
pagina pubblicata su "Lupo Alberto" n° 88, ottobre 1992
china e retino tipografico su cartoncino – 35 x 25 cm

JOE GALAXY
di Massimo Mattioli
"Joe Galaxy e le perfide lucertole di Callisto IV", 8° episodio
pubblicata a pagina 658, in "Frigidaire" n° 8-9, luglio -agosto 1981
china e tecnica mista su cartoncino – 50 x 35 cm

CATTIVIK CONTRO ZUZZURRO E GASPARE
di Silver
pagine 1-4 della storia pubblicata su "I Casi di Zuzzurro e Gaspare", Glenat, 1985
ognuna: china su cartoncino – 35 x 25 cm

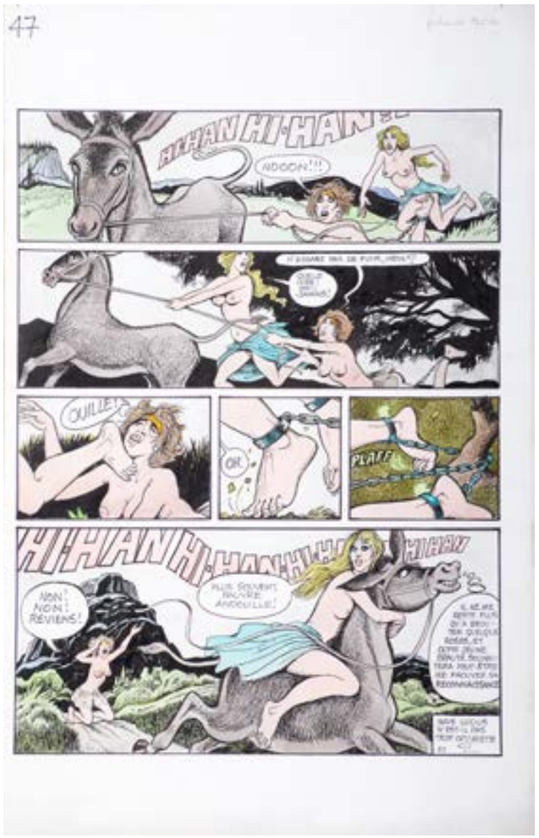
9.EROTICA

VARTAN
di Sergio Angiolini
pagina 52 dell'albo "Kociss. Ore violente", n°8 della serie, dicembre 1969
china e collage su cartoncino – 47,5 x 34,3 cm

VARTAN
di Sergio Angiolini
pagina 52 dell'albo "Kociss. Ore violente", n°8 della serie, dicembre 1969
china e collage su cartoncino – 47,5 x 34,3 cm

VARTAN
di Sergio Angiolini
copertina dell'albo "Una sporca carogna", n°60 della serie, 18 gennaio 1972
acquerello e tempera su cartoncino – 36,5 x 25,5 cm

VARTAN
di Sandro Angiolini
"Una sporca carogna", Albo n° 60, 18 gennaio 1972



ULISSE
di Georges Pichard
pagina 6 per il volume edito nel 1974
china su cartoncino – 49,8 x 32,3 cm

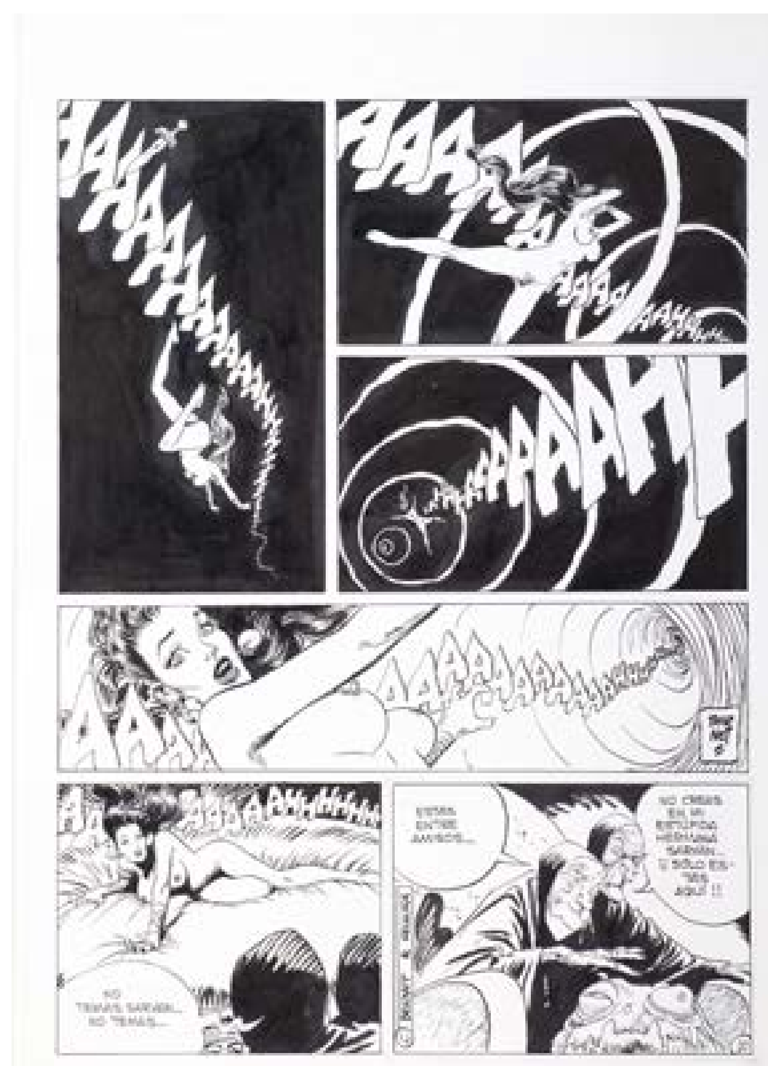
ULISSE
di Georges Pichard
Collana Romanzi, "Orient Express", 1985

LES SORCIERES DE THESSALIE
di Georges Pichard
pagina 47 per il volume edito nel 1985
china su cartoncino – 49,8 x 31,8 cm

AXA
di Enrique Romero
striscia giornaliera n° 1206 del 22 giugno 1982
china e collage su cartoncino – 18 x 50,8 cm

AXA
di Enrique Romero
striscia giornaliera n° 1220 del 9 luglio 1982
china e collage su cartoncino – 18 x 51 cm

AXA
di Enrique Romero
striscia giornaliera n° 1283 del 16 ottobre 1982
china e collage su cartoncino – 18 x 50,8 cm



SARVAN
di Jordi Bernet
pagina 3 della storia “Heloin”, nella rivista spagnola “Cimoc”, 1982
china e collage su cartoncino – 45,5 x 33,3 cm

SARVAN
di Jordi Bernegt
Volume, 1983-2009

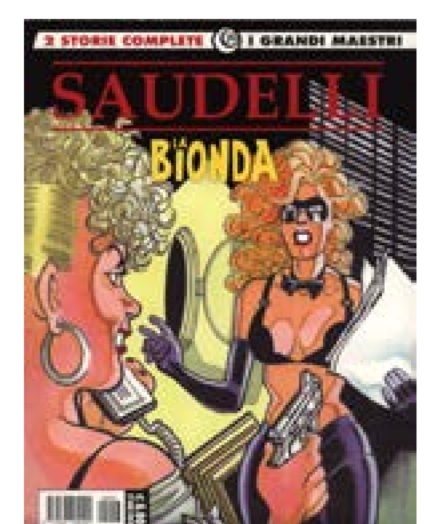
SARVAN
di Jordi Bernet
pagina 10 della storia “Desertos”, nella rivista spagnola “Cimoc”, 1982
china e collage su cartoncino – 45,5 x 32,5 cm

CICCA DUM-DUM
di Jordi Bernet
pagina 52 della storia “Desafiando a Al Capone”, in “Penthouse Magazine” n° 237, 1998
china e biacca su cartoncino – 43 x 30,8 cm

CICCA DUM-DUM
di Jordi Bernegt
“Sfidando Al Capone”, Classici dell’Erotismo n° 27, luglio 2008

EL ASCENSORE
di Alfonso Azpiri
pagina 1 della storia, in “Playboy Magazine”, 1987
china acrilico e collage su cartoncino – 40,3 x 29 cm

EL ASCENSORE
di Alfonso Azpiri
pagina 3 della storia, in “Playboy Magazine”, 1987
china acrilico e collage su cartoncino – 40,3 x 29 cm



LA BIONDA
di Franco Saudelli
pagina 2 della storia “Colpo doppio”, in “Comic Art”, n°31, marzo 1987
china su cartoncino – 47 x 34,4 cm

LA BIONDA
di Franco Saudelli
Collana “I Grandi Maestri” n° 37, 25 luglio 2019

IL BAGNO
di Fernando Carretta
pagina 2 della storia, in “Selen”, 1986
china e ecoline su cartoncino – 43,5 x 33 cm

CONTATTI UMANI
di Saverio Tenuta
pagina 1 della storia, in “Heavy Metal”, 1994
china e acrilico su cartoncino – 41 x 30,5 cm

EVVE MOSCIA
di Francesco Ciampi
pagina 1 della storia, in “Blue”, 1996
china e olio su cartoncino – 50 x 35 cm

ALTI LIVELLI
di Gipi
pagina 1 di storia inedita per "Blue", 1998
china e acquerello su cartoncino – 46 x 34 cm

APPUNTAMENTO A VENEZIA
di Gipi
pagina 3 della storia, in "Blue" n° 95, 1999
china e acquerello su cartoncino – 35,5 x 27,8 cm

LA RAGAZZA DI PLASTICA
di Gipi
pagina 6 della storia, in "Blue" n° 94, 1999
china e acquerello su cartoncino – 42 x 29,5 cm

RISVEGLI [THE AWAKENING]
di Roberto Baldazzini
pagina 14 della storia, in "Comixxx", 1994
china e collage su cartoncino – 48 x 35 cm

RISVEGLI
di Roberto Baldazzini
One Shot, 1986

RISVEGLI [THE AWAKENING]
di Roberto Baldazzini
pagine 7-8 della storia, in "Comixxx", 1994
china e collage su cartoncino – 45 x 59 cm

CHI HA UCCISO BETTIE PAGE ?
di Roberto Baldazzini
pagina 12 della storia,a puntate in “Glamour”, 1991

WHO KILLED BETTIE ?
di Roberto Baldazzini
Lennox, gennaio 1998
china su cartoncino – 50 x 35 cm

CHI HA UCCISO BETTIE PAGE ?
di Roberto Baldazzini
pagina 24 della storia, a puntate in “Glamour”, 1992
china su cartoncino – 50 x 35 cm

CHIARA ROSENBERG
di Roberto Baldazzini
prova di colore per la copertina del libro edito da Marenero, 1998
china, stampone, acquerello e collage su carta
37,2 x 29,8 cm

CHIARA ROSENBERG
di Roberto Baldazzini
copertina del libro edito da Marenero, 1998
stampone di prova –29,8 x 21 cm

CHIARA ROSENBERG
di Roberto Baldazzini
copertina per la rivista “Blue” n° 78, novembre 1997
china e acquerello su cartoncino – 42 x 29,9 cm

CHIARA ROSENBERG
di Roberto Baldazzini
copertina per la rivista “Blue” n° 78, novembre 1997
stampone di prova –29,8 x 21 cm

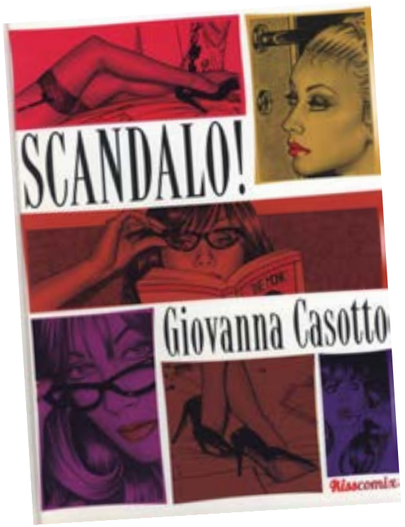
BLUE
di Roberto Baldazzini
copertina per la rivista “Blue” n° 58, novembre 1995
acquerello su stampone in bianco e nero
31 x 23,6 cm

BLUE
di Roberto Baldazzini
copertina per la rivista “Blue” n° 58, novembre 1995
stampone di prova –29,8 x 21 cm

ARRANGIATI !
di Giovanna Casotto
pagina 4 della storia in “Blue” n° 140, gennaio 2003
matita, china, peenarello e tempera su cartoncino – 35 x 25 cm

SCANDALO
di Giovanna Casotto
KissComix, 2015

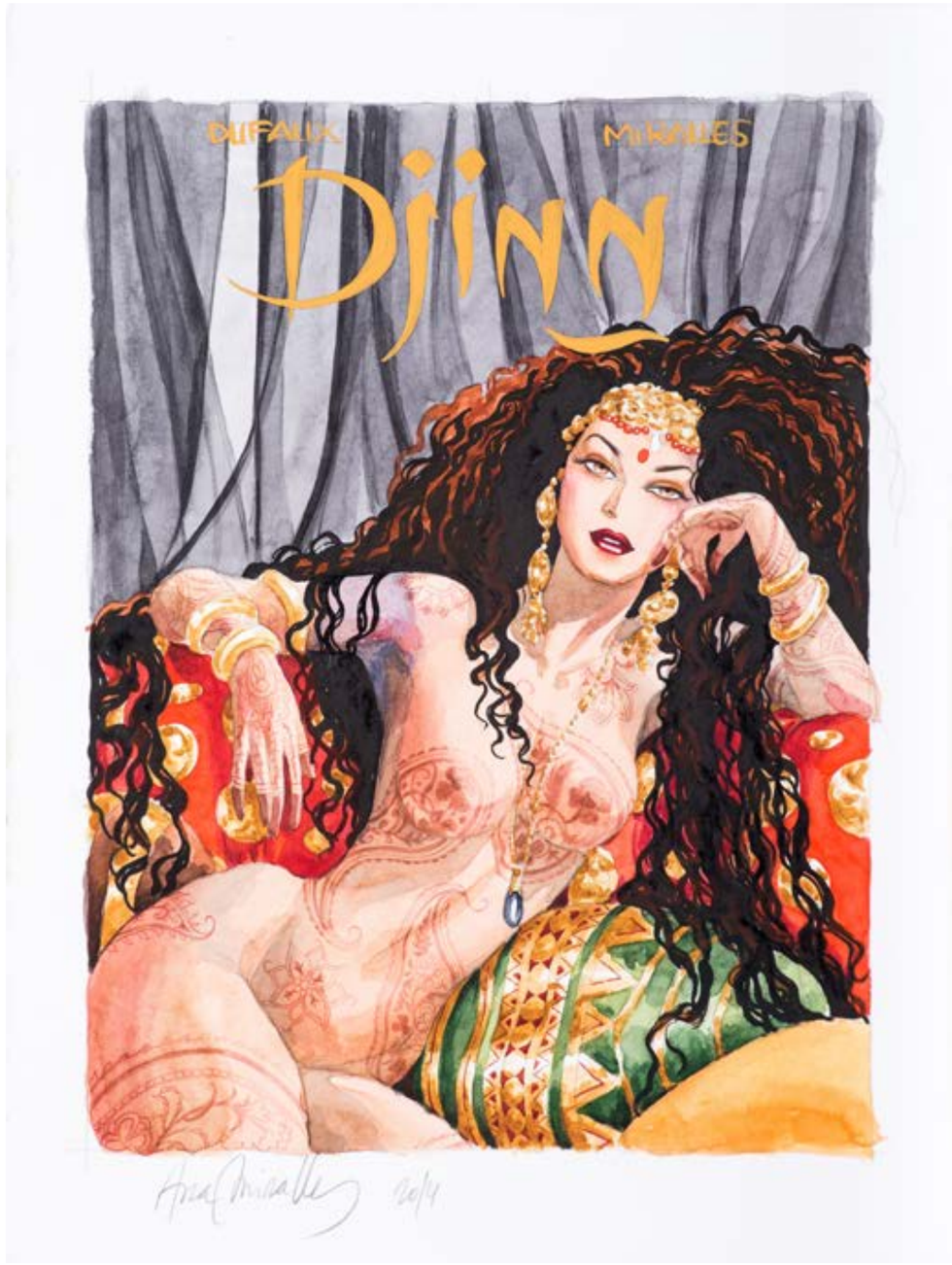
ARRANGIATI !
di Giovanna Casotto
pagina 5 della storia in “Blue” n° 140, gennaio 2003
matita, china, pennarello e tempera su cartoncino – 35 x 25 cm



LUCIA. GABINETE DE SEXOLOGIA
di Juan Alvarez e Jorge Gomez
pagina 9 della sequenza di pagine auto-conclusive pubblicate sulla rivista spagnola “El Jueves”, 2004
china e tempera su cartoncino – 36,8 x 28 cm

LUCIA. GABINETE DE SEXOLOGIA
di Juan Alvarez e Jorge G.
El Jueves, 2010

LUCIA. GABINETE DE SEXOLOGIA
di Juan Alvarez e Jorge Gomez
pagina 9 della sequenza di pagine auto-conclusive pubblicate sulla rivista spagnola “El Jueves”, 2004
china e tempera su cartoncino – 36,8 x 28 cm



DJINN
di Ana Miralles
progetto di copertina per il volume 11 della serie, 2013
matita e acquerello su cartoncino – 33,5 x 23,5 cm

MONDO MANGA

SEGNI DEL SOL LEVANTE

Francesco e Piercarlo Verni

Per la generazione italiana che oggi ha dai 35 ai 45 anni, il manga è stato il media di rottura, la novità che ti cambia la vita di adolescente, qualcosa di nuovissimo e alternativo, un po' come fu per il punk e la new wave negli ascolti musicali.
Se si esclude la pubblicazione su rivista di alcuni titoli già alla fine degli anni Settanta, in Italia i manga, termine con cui si identifica tutto il fumetto giapponese (e, per estensione, uno stile grafico), sono arrivati negli anni Novanta, grazie a quei geniacci innovatori di Granata Press. Pian piano (ma neanche tanto) da fenomeno di nicchia, in profumo di underground, il manga ha iniziato ad occupare posti sempre più importanti nelle fumetterie d'Italia inizialmente grazie a due titoli esplosivi: *Akira* di Katsuhiro Ōtomo, pubblicato a partire dal 1990 al 1997 da Glénat Italia con la colorazione di Steve Oliff, e *Dragon Ball* di Akira Toriyama, pubblicato dalla Star Comics dal 1995. Questi due manga hanno guidato la benedetta invasione del fumetto giapponese in Occidente.
Non accennerò alla genesi storica del manga, ma è giusto capire quali siano le proporzioni del mercato manga in Giappone, estremamente differente rispetto al nostro fumetto, sia popolare che, passatemi il termine, d'autore. Nel manga, il percorso dei vari titoli è lineare: prima un fumetto viene pubblicato su rivista settimanale (un modo per testarne l'apprezzamento del pubblico), poi, una volta arrivato ad un numero sufficiente di uscite, viene pubblicato in tankōbon, ovvero i volumetti che troviamo anche qui in fumetteria. Il manga, dagli anni Cinquanta ad oggi è una delle industrie trainanti dell'economia nipponica e se si scartabellano i dati di vendita c'è da rimanere a bocca aperta. La rivista più popolare, la Weekly Shōnen Jump, è tirata ogni settimana in 3 milioni di copie (ma è arrivata fino a 6 milioni ai tempi di *Dragon Ball*). Le vendite dei manga si misurano in milioni di copie: il record appartiene a *One Piece* di Eiichirō Oda con 454 milioni di copie vendute (dato fino al numero 93 di tankōbon, visto che è ancora in corso), mentre, per quanto riguarda i fumetti conclusi, il buon *Dragon Ball* (42 volumi, dal 1984 al 1995) sta raggiungendo i 300 milioni e *Naruto* di Masashi Kishimoto (72 volumi, dal 1999 al 2014) si attesta sui 250 milioni.
Nel Paese del Sol Levante, il manga è considerato più industria che arte. Un particolare che influenza profondamente anche il collezionismo di originali. Le tavole (e le copertine) originali nascono e rimangono di proprietà della casa editrice e non degli autori. Per questo, sul mercato, a parte trafugamenti, preparatori e, ahimè, falsi, non ve ne sono traccia. Ogni regola ha le proprie eccezioni: non è difficile trovare sul mercato tavole di autori degli anni Cinquanta e Sessanta, spesso di bassa popolarità, qualità e valore, provenienti sia dagli autori stessi che dal fallimento delle case editrici. Stessa cosa per i fumetti o gli artisti indipendenti (molto di nicchia) che mantengono la proprietà fisica delle opere. Ma parlando di manga popolare contemporaneo è praticamente impossibile trovare tavole o copertine originali.
L'unico modo per poter avere un disegno originale è ottenere uno shikishi. Per shikishi si intende un disegno effettuato su, appunto, shikishi che altro non è che la tradizionale tavoletta (il formato standard è di 24 x 27 centimetri) usata nei secoli per le prove di calligrafia, l'arte dello Shodō. Oggi è diventato il supporto tradizionale che si utilizza per farsi fare quelle che in Francia si chiamerebbero "dedicace", disegni, più o meno elaborati, di tecnica differente (si va dal pennarello all'acquerello), dedicati dal mangaka al fortunato fan.
Anche per questo motivo la collezione di oltre duecento pezzi costruita assieme a mio fratello Piercarlo nel corso degli ultimi 25 anni, è composta per la maggioranza da shikishi, acquistati in negozi giapponesi specializzati oppure nelle aste di settore del Sol Levante o, purtroppo in numero molto basso, attraverso fortunati incontri o a margine di interviste con gli artisti stessi.
Quella esposta a Catania è una selezione di alcuni pezzi che, nelle nostre intenzioni, possano raccontare al meglio l'arte del fumetto giapponese. Si va da shikishi disegnati dai grandi maestri del passato, il "Dio del Manga" Osamu Tezuka (*Kimba, il leone bianco*, *Astro Boy*, *La principessa Zaffiro*, *Black Jack*), Shōtarō Ishinomori (*Cyborg 009*, *Ryu il ragazzo delle caverne*), Gōseki Kojima (*Lone Wolf and Cub*) e Shigeru Mizuki (*Kitaro dei cimiteri*), fino agli autori più popolari in Italia, grazie anche alle trasposizioni a cartoon dei manga che hanno fatto innamorare la cosiddetta "Generazione Goldrake": da Toriyama a Oda, da Gō Nagai (*Devilman*, *Mazinga Z*, *Cutie Honey*) a Yoshiyuki Sadamoto (*Neon Genesis Evangelion*), da Masami Kurumada a Leiji Matsumoto (*Capitan Harlock*, *Galaxy Express 999*, *Queen Emeraldas*), fino a Rumiko Takahashi (*Lamù*, *Maison Ikkoku*, *Inuyasha*) e Tetsuya Chiba (*Rocky Joe*). Le collezioni si muovono secondo tanti criteri, ma il cuore è uno dei fondamenti; proprio per questo negli anni abbiamo puntato anche su autori, assoluti maestri, che in più avessero un legame con la nostra storia di lettori innamorati. Ecco che abbiamo scelto alcuni pezzi di Hayao Miyazaki, il maestro dell'animazione d'autore (mangaka "in prestito" per "Nausicaä della Valle del vento"), o per autori che ci sono particolarmente affini come Kazuhiro Fujita (*Ushio e Tora*), Tite Kubo (*Bleach*) e Naoki Urasawa (*Monster*, *20th Century Boys*).

KOJI KABUTO
di Gō Nagai
"UFO Robot Goldrake", 2014
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

ASUKA SŌRYŪ LANGLEY
di Yoshiyuki Sadamoto
"Neon Genesis Evangelion", 2010
pennarello su cartoncino - 28 x 21,2 cm

USHIO AOTSUKI E TORA
di Kazuhiro Fujita
"Ushio e Tora", 2016
acquerello, china e bianchetto su shikishi - 27 x 24 cm

REI AYANAM
di Yoshiyuki Sadamoto
“Neon Genesis Evangelion”, 2016
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

CANDY WHITE ANDREW
di Yumiko Igarashi
“Candy Candy”, 2014
china su shikishi colorato - 27 x 24 cm

HONEY KISARAG
di Gō Nagai
“Cutie Honey”, 2016
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

DORAEMON
di Fujiko F. Fujio
“Doraemon”, Anni ‘90
pennarello e cere su carta intestata
29,5 x 21 cm

OGAMI DAIGORŌ
di Gōseki Kojima
“Lone Wolf and Cub”, Anni Ottanta
tempere acquerellate su shikishi
27 x 24 cm

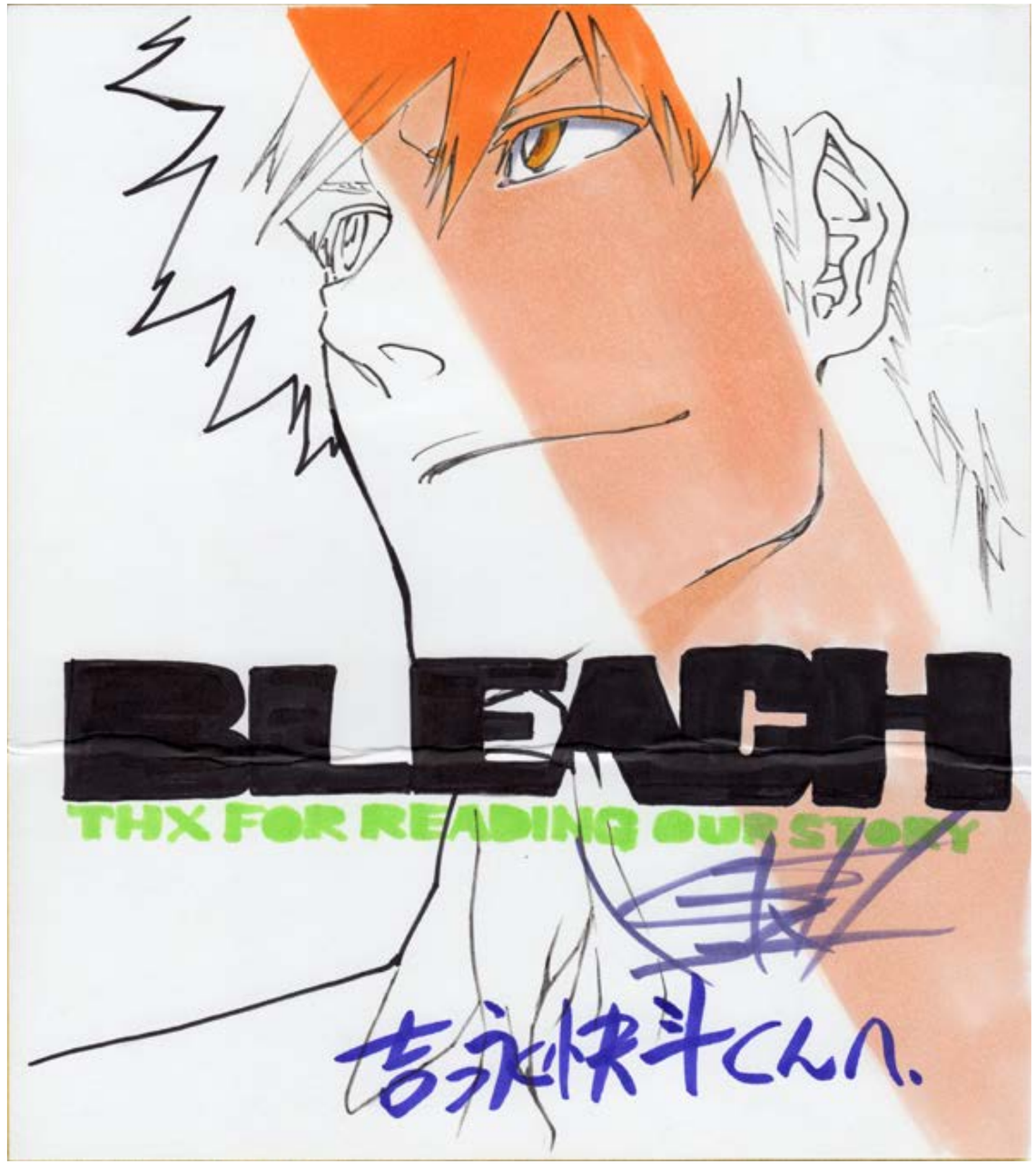
RYO SAEBA
di Tsukasa Hōjō
“City Hunter”, 2010
pennarello su shikishi
27 x 24 cm

JOE SHIMAMURA
di Shōtarō Ishinomori
“Cyborg 009”, 1997
pennarello su cartoncino intestato
30 x 22 cm

MAYSHA (MAETEL)
di Leiji Matsumoto
“Galaxy Express 999”, 2016
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

CAPITAN HARLOCK
di Leiji Matsumoto
“Capitan Harlock”, 2011
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

SEIYA DI PEGASUS
di Masami Kurumada
“I Cavalieri dello zodiaco”, 2011
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm



ICHIGO KUROSAKI
di Tite Kubo
“Bleach”, 2016
china, acquerello e pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

LUPIN III E NERINO DEL BUIO
di Hayao Miyazaki
“Lupin III”, 2008
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

TOTORO
di Hayao Miyazaki
“Il mio vicino Totoro”, 1998
pennarello su carta - 28 x 21 cm

ARSENIO LUPIN
di Monkey Punch
“Lupin III”, 2015
pennarello su cartoncino intestato - 30 x 21 cm

FUJIKO MINE
di Monkey Punch
“Lupin III”, 2015
pennarello su cartoncino intestato - 30 x 21 cm

GOEMON ISHIKAWA
di Monkey Punch
“Lupin III”, 2015
pennarello su cartoncino intestato - 30 x 21 cm

DAISUKE JIGEN
di Monkey Punch
“Lupin III”, 2015
pennarello su cartoncino intestato - 30 x 21 cm

KYOKO OTONASHI
di Rumiko Takahashi
“Maison Ikkoku”, 2013
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

ASUNA ELMARIT
di Haruhiko Mikimoto
“Mobile Suit Gundam: École du ciel”, 2005 circa
acquerello e tempera su shikishi - 27 x 24 cm

MONKEY D. RUFY
di Eiichirō Oda
“One Piece”, 2018
pennarelli colorati su shikishi - 27 x 24 cm

BROOK
di Eiichirō Oda
“One Piece”, 2014
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

MONKEY D. RUFY
di Eiichirō Oda
“One Piece”, 2016
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

KITARŌ E MEDAMA-OYAJI
di Shigeru Mizuki
"Kitaro dei cimiteri", Anni Novanta
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

DUKE TOGO
di Takao Saitō
"Golgo 13", 1993
pennarello su cartoncino – 26,5 x 20 cm

KITARŌ E MEDAMA-OYAJI
di Shigeru Mizuki
"Kitaro dei cimiteri", 2012
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

MANJI
di Hiroaki Samura
"L'Immortale", 2003
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

MIYAMOTO MUSASHI
di Takehiko Inoue
“Vagabond”, 2017
china e pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

JOE YABUKI
di Tetsuya Chiba
“Rocky Joe”, 2014
china e acquerello su shikishi - 27 x 24 cm

COBRA
di Buichi Terasawa
“Cobra”, 2015
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

NATSUME SOSEKI
di Jiro Taniguchi
“Ai tempi di Bocchan”, 2002
pennarello e acquerello su shikishi - 27 x 24 cm

PRINCIPESSA ZAFFIRO
di Osamu Tezuka
"La Principessa Zaffiro", 1985
pennarello su cartoncino - 28 x 21 cm

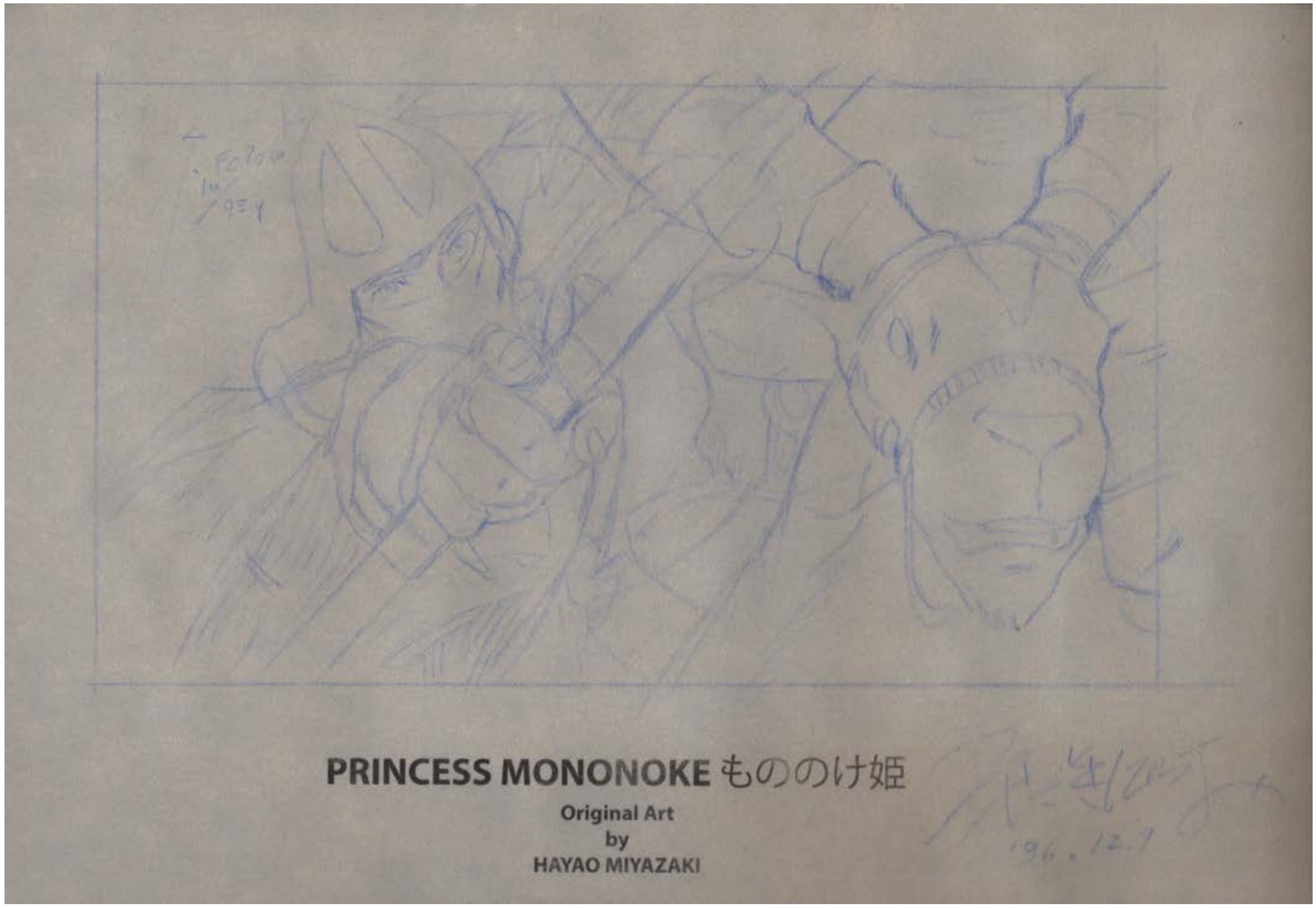
ARALE NORIMAKI
di Akira Toriyama
"Dr. Slump", 2014
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

ASTRO BOY E ASTRO GIRL
di Osamu Tezuka
"Astro Boy", Anni Settanta
pennarello verde su cartoncino - 28 x 21,5 cm

SON GOKU
di Akira Toriyama
“Dragon Ball”, 2005
pennarello su cartoncino - 27,6 x 21,5 cm

FUSIONE GOKU E VEGETA
di Toyotaro
“Dragon Ball Super”, 2018
china e acquerello su shikishi - 27 x 24 cm

SON GOKU
di Akira Toriyama
“Dragon Ball”, 2016
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm



ASHITAKA
di Hayao Miyazaki
"Princess Mononoke", 1996
pastello su carta lucida - 32 x 44 cm

SAMPEI NIHIRA
di Takao Yaguchi
"Sampei", 1990
acquerello su shikishi - 27 x 24 cm

SHINICHI KUDO
di Gōshō Aoyama
"Detective Conan", 2014
pennarello su shikishi - 27 x 24 cm

KENJI ENDO
di Naoki Urasawa
"20th Century Boys", 2015
china e acquerello su shikishi - 27 x 24 cm

DAL FUMETTO AL NEOPOP

Giuseppe Stagnitta

La mostra, ripercorrendo l'intera storia del fumetto dalla Golden Age al primo decennio del nuovo millennio, racconta come i personaggi nati nel mondo dei fumetti oggi ormai sono talmente *cross mediali* che hanno perso la loro origine del linguaggio iniziale. Questa dittatura del personaggio è un fenomeno assolutamente contemporaneo, usato nel cinema, nella pubblicità, nell'arte, nella comunicazione in genere.
Il percorso espositivo si sviluppa raccontando l'evoluzione di questi personaggi che nascono come strisce sui giornali inizio secolo Novecento per essere fruiti oggi attraverso la realtà aumentata. Ci sono due aspetti importanti ed innovativi che racconta la mostra: il primo è quello del proporre le tavole dei fumetti sia storici che contemporanei come opere d'arte e il secondo è quello del constatare che la stessa arte prende spunto dal linguaggio dei fumetti per elaborarli trasformandoli in "altro", per cui fumetto non considerato più come surrogato dell'arte, ma come una modalità narrativa ed iconografica nata inizio secolo e diventata un linguaggio artistico oggi.

Gli artisti fin dagli albori si sono fatti portavoce di questo linguaggio nuovo interpretandolo sotto forma d'arte, come nei casi di **Andy Warhol, Roy Lichtenstein** e la **Pop Art**, fino ad arrivare a opere di artisti quali **Takashi Murakami** e lo stesso **Banksy**.
La Pop Art è una corrente artistica della seconda metà del XX secolo che deriva dalla parola inglese "popular art", ovvero arte popolare, ed è una delle più importanti correnti artistiche del dopoguerra. Discende direttamente dal graffiante cinismo del Dadaismo e della nuova oggettività dalla semplicità equilibrata del Suprematismo.
La nascita della Pop Art avviene negli Stati Uniti intorno alla metà degli anni Cinquanta con le prime ricerche di Robert Raushenberg e Jasper Johns, ma la sua esplosione avviene soprattutto nel decennio degli anni Sessanta, conoscendo una prima diffusione e consacrazione con la Biennale di Venezia del 1964. I maggiori rappresentanti di questa tendenza sono tutti artisti americani: Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Roy Lichtenstein.
Caratteristica interessante della Pop Art è che si serviva di oggetti presenti nella vita quotidiana trasformandoli in opere d'arte: si va dalle bandiere americane di Jasper Johns alle bottiglie di Coca Cola di Warhol, dai fumetti di Lichtenstein alle locandine cinematografiche di Rosenquist. Gli artisti di questo movimento hanno svolto un ruolo rivoluzionario, introducendo nella loro produzione l'uso di strumenti e mezzi non tradizionali della pittura come il collage, la fotografia, il cinema, il video e la musica; la Pop Art puntava molto nel rappresentare l'ossessivo martellamento pubblicitario, il consumismo eletto a sistema di vita, *il fumetto quale unico residuo di comunicazione scritta*. Grande elemento di riferimento, dunque, della Pop Art fu proprio il fumetto. Questo genere di lettura era già diffuso dagli anni Quaranta, ma riusciva ad attrarre a sé solo pubblico di ragazzini, infatti a questi si riferivano le grandi case editrici fumettistiche, escludendo completamente l'idea di diffondere i fumetti tra un pubblico molto più vasto. L'artista Roy Lichtenstein, che negli anni Cinquanta e Sessanta ha riprodotto in grande scala vignette tratte da giornali come Dick Tracy e anche da personaggi dei cartoni animati, trasformando le vignette in veri e proprio quadri, diffonde anche tra il pubblico adulto il fumetto. Utilizzava, infatti, la stessa tecnica della stampa del fumetto per rimandare in modo più fedele possibile lo scheletro meccanico del suo stile narrativo. Egli così tende ad esprimere inizialmente la banalizzazione operata dall'informazione di massa su ogni dato reale: "più il mio lavoro è vicino all'originale, più il contenuto è minaccioso e critico", scrive lo stesso artista.
Lichtenstein si concentra sugli aspetti formali del fumetto a scapito di quelli narrativi inizialmente per poi trasformare in un vero e proprio linguaggio di espressione artistica la sua opera, infatti a partire dagli anni Novanta del XX secolo si è avuta una rivitalizzazione di questa tendenza artistica, che va sotto il nome di **NeoPop**, frantumandosi però in numerosi sottogruppi con diversi rimandi culturali: dal graffitismo urbano al mondo dell'underground, al mondo dei fumetti giapponesi, dall'urban art al web design, fino a mescolarsi con riferimenti "alti", letterari o concettuali. Tra gli artisti più noti: **Jeff Koons**, **Takashi Murakami**, ma anche **Gary Baseman**, **Jenny Holzer** o, in Europa, Sigmar Polke, Katharina Fritsch, Gary Hume, Tim Noble.
Fumetti, film e cartoni animati sono anche una delle principali fonti di ispirazione per il **Writing** con almeno due possibili spiegazioni per questa forte complicità. La prima è un richiamo a personaggi e super eroi della fantasia, vedi Super Mario, per affrontare i problemi della dura realtà e sgominare la casta politica e finanziaria ritenuta colpevole della crisi. La seconda è un tentativo di far riemergere l'età dell'oro dell'infanzia, in cui bastava guardare un cartone o leggere un fumetto per essere felici, dalle tonnellate di cemento e acciaio sotto cui è stata seppellita, nel corso di anni di fatiche di studio e lavoro.
I personaggi dei fumetti, elaborati dalle esigenze creative e di comunicazione dell'artista, adesso diventano strumento di *guerriglia in strada,* il personaggio/tag (simbolo/icona) viene ripetuto in modo ossessivo come per far presagire una vera e propria invasione del pianeta, che rappresenta una protesta specifica dell'artista contro un sistema culturale e sociale.
Tra i più significativi artisti di questo movimento troviamo in mostra **Space Invader**, artista urbano che incolla personaggi da e ispirati al videogioco *Space Invaders*, formati da piccoli piastrelle colorate quadrate disposte a mosaico per formare sul muro un personaggio del gioco. Il suo progetto è quello di invadere con i suoi personaggi il mondo da cui il nome "Invader", anche per questo utilizza materiali difficili da danneggiare e resistenti agli agenti atmosferici. La posizione dei mosaici non è casuale, ma viene scelta secondo diversi criteri, che possono essere estetisti, strategici o concettuali.

Space Invader in via dell'aquila a Roma

Altro importante artista della street art storico degli anni Novanta in mostra è il tedesco **Boris Hoppek** con il suo *negritos*, icona/tag che rappresenta uno schiavo di colore ripreso dal personaggio di un fumetto americano degli anni Quaranta, che l'artista usa come protesta attraverso l'arte denunciando la situazione drammatica degli immigrati clandestini del continente africano.

Boris Hoppek nel porto di Giardini Naxos

Flying Fortress artista tedesco con la sua *teddy troop*, gli orsetti con l'elmo in testa che vanno in battaglia nelle strade di tutto il pianeta.

Flying Fortress icona tag del suo personaggio Teddy

The London Police duo inglese che mandano i loro "missionari" in tutto il mondo diffondendo l'idea della pace e dell'amore libero.

The London Police muro a Londra

Lo stesso italiano **Pao** con il suo pinguino diventata un'icona cerca di portare fiori e sorrisi nelle strade piene di smog e cemento. I tipici paracarri a forma di panettone, così simpaticamente chiamati forse anche per rompere la monotonia del loro grigiore, diventano i protagonisti del fantastico mondo di Pao, che li trasforma in coloratissimi pinguini, nuovi ironici abitanti dell'austera città metropolitana.

Iniziando la loro marcia nel 2000 da Milano, i pinguini hanno percorso molte strade cittadine su e giù per l'Italia, diventando la firma stilistica dell'artista, "quasi un animale totemico", come gli piace affermare. In *Penguin Heroes* il mondo dei fumetti si fonde con quello degli animaletti di Pao, e vediamo, ad esempio, Pinguino, il nemico di Batman, diventare uno dei suoi "pinguini-panettone". Per l'artista il riferimento ai fumetti è inevitabile al giorno d'oggi: *"… **i supereroi sono i nuovi santi,** è normale quindi utilizzare questa nuova iconografia"*.

L'elemento fondamentale della filosofia dei supereroi, infatti, è che abbiamo un supereroe e il suo alter ego: Batman è di fatto Bruce Wayne, l'Uomo Ragno è di fatto Peter Parker. Quando quel personaggio si sveglia al mattino è Peter Parker, deve mettersi un costume per diventare l'Uomo Ragno. Quella del supereroe è senza ombra di dubbio una natura doppia, una personalità che oscilla tra l'uomo comune e il superuomo, non quello di Nietzsche, espressione massima del vitalismo e della mondanità, ma quello che più si conforma all'etimologia stessa del termine: un uomo che è, per usare termini aristotelici, potente in atto, un uomo al superlativo. E' l'espressione più alta del concetto di *doppio*, di *alter-ego*, della coesistenza di due nature in un solo ente e quale sia la vera essenza tra le due, una volta consolidata la dualità, è difficile da stabilire. La figura dell'*alter-ego* si inserisce in una dinamica mentale nella quale viene creato un altro *Io* nell'individuo mediante un'energia, fino ad allora latente, bloccata, che deriva, spesso, da una ferita psichica apertasi dopo un certo trauma. Tale forma energetica, una volta trasformatasi in *Io*, può prendere in "ostaggio" in varie forme l'essere umano durante la sua vita, come fa *Venom* con *Spiderman* per intenderci, … Risultando dal riemergere degli effetti di una ferita psichica, l'*alter-ego* si presenta come un'entità disturbante, perturbante direbbe Freud, difficile da controllare una volta risalita dagli abissi dell'inconscio. Essa porta ad una forte instabilità mentale, generando un dualismo interno che crea dei disagi identitari molto importanti.

Disagio identitario, che definirei il disagio dell'*inautenticità*, come una patologia che oggi dipinge con la sua unica tinta l'intero sostrato sociale. Ora più che mai viviamo in un mondo di maschere e di false apparenze. Quello che conta non è tanto l'essere quanto il dover essere, il come essere. Edifichiamo compagini di canoni, standardizziamo le tendenze e a queste ci conformiamo, sopprimendo noi stessi per essere "altro". Siamo duttili, malleabili, liquidi direbbe Bauman, il nostro essere si permea sulle inclinazioni sociali, sulle mode del momento, ed è sempre pronto e disposto al cambiamento.
La maschera in questo caso la indossa chi veste il modello culturale vissuta come fuga identitaria differente dall'omologazione, come se il super io non fosse l'ideale ma l'ideato e per questo parliamo di alter ego come difesa di un'autenticità impossibile nella modernità liquida.

La cultura di oggi è fatta di offerte, e non di norme, dove lo spazio e il tempo sono stati travolti dalla frammentazione del fantastico mondo "virtuale", del web... In passato la città era costruita per proteggere i residenti all'interno delle mura cittadine dagli invasori esterni. La tendenza contemporanea è invece quella del frammentare lo spazio e di costruire edifici identitari destinati a segregare gli uomini dietro la veste immaginaria del proprio alter ego.
Allora mi chiedo che ruolo ha l'alter ego in una società che non riesce a garantire i diritti e valori ed un'identità solida?
Noi viviamo costretti dall'armatura di un'identità costruita, immaginaria, che può cambiare da un momento all'altro perché virtuale, vissuta dietro un computer, uno smartphone, ….
Viviamo imprigionati dai nostri alter ego?

DAL CUTE NEL FUMETTO AL CUTE NEL NEO POP

Giancarlo Carpi

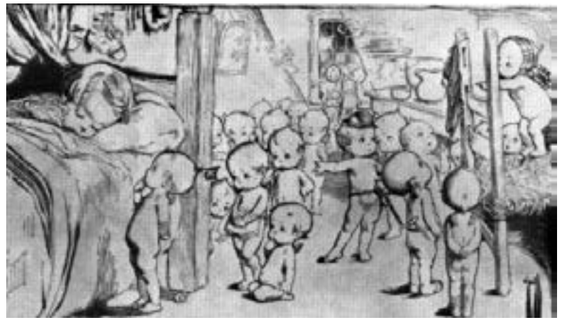
Dispiegamento storiografico della mostra

Questa mostra intende presentare il passaggio storico dai comics e manga all'arte d'avanguardia che ne derivò includendo tutti gli attori fondamentali di detto passaggio. Ciò si è reso possibile grazie alla collaborazione tra competenze e nuclei collezionistici diversi per tipologia: 1) le tavole a fumetto 2) l'arte neo-pop 3) il mondo dei prodotti derivati nella collaborazione con il grande festival Etnacomics. Questo accostamento di oggetti di differente status estetico, cioè appartenenti per sommi capi alle 3 categorie delle high art, delle commercial art, e delle merci collegate a queste ultime, non è accessorio ma strutturante nell'intenzione della ricostruzione storiografica attraverso il mezzo espositivo. E ciò essenzialmente perché, a differenza della Pop arte americana degli anni Sessanta, il Neo-Pop giapponese e poi globalizzato degli anni da fine Novanta a Duemila non sarebbe esistito se non vi fossero state le commercial arts.

Importanza storica del Kindchenschema nel passaggio da Comic e Manga all'avanguardia Neo Pop

Posto il punto fermo della decisività e non accessorietà del legame tra comic, manga e Neo Pop, si può rinvenirla in un preciso elemento formale. Elemento al quale, infatti, la Pop Art americana fu del tutto indifferente. Tale elemento è il modulo morfologico del Kindschenschema. Ma prima di argomentare come e perché il Neo Pop trasse questo modulo morfologico dalle commercial, è importante 1) datarne storicamente l'origine e la prima diffusione, e ciò anche perché fu concomitante con la nascita del fumetto americano negli anni Dieci del Novecento, avvenendo forse giusto pochi anni, nell'illustrazione. 2) datarne la transizione, in seno al fumetto, dall'America al Giappone, avvenuta negli anni Cinquanta. 3) datarne la definizione in senso alla subcultura otaku, dalla quale precisamente prese le mosse il Neo Pop.
Per farlo ripubblico con alcuni tagli brani dalla mia tesi di laurea del 2004/2005, che tra le prime se non la prima ricostruiva questa vicenda fino alla transizione nel Neo Pop.

Il Kewpie di Rose Cecil O'Neill (1874-1944): origine multimediale (illustrazione, fumetto) e mercificata (bambola, statuina, giocattolo, pubblicità) del personaggio con Kindchenschema



Fu negli Stati Uniti d'America, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sulle pagine delle riviste femminili "Ladies' Home Journal" e "Harper's Bazaar", che le prime immagini *cute* furono realizzate.
Il Kewpie fu inventato negli U.S.A. nel 1908, e a quel tempo in America personaggi come i Campbell Soup Kids di Grace Drayton e i Sunbonnet Babies di Bertha Corbett già mostravano tutte le caratteristiche della deformazione *cute*. Il Kewpie della O'Neill, però, ricopre un posto speciale nella storia del *cute*, da una parte il suo immenso successo sotto forma di bambola e statuina determinò il consolidamento della sensibilità *cute* a livello mondiale, dall'altra il Kewpie stesso, la sua caratterizzazione come personaggio e la sua forma, contengono motivi di particolare interesse. L'affinità dell'estetica del *cute* con il deforme e il mostruoso si mostra infatti nel Kewpie con evidenza maggiore che nei personaggi *cute* precedenti; con il Kewpie le deficienze fisiche apportate dalla deformazione in direzione neonatale, oltreché presenti, sono messe in rilievo; inoltre, il Kewpie condensa e degrada due diverse "icone *cute* preesitenti", l'elfo e il putto, e, in conclusione, diversi fattori concorrono ad unire all'impressione di tenerezza che viene dalla creatura della O'Neill l'impressione di un uso particolarmente compiaciuto e scoperto del deforme per suscitare pietà.
La novità del Kewpie rispetto ai personaggi *cute* nati negli U.S.A. pochi anni prima (Campbell Soup Kids, Gold Dust Twins, Uneeda Biscuit girl, Sunbonnet Babies) risiede nel fatto che a differenza dei personaggi preesistenti – e degli stessi bambini precedentemente disegnati dalla O'Neill – esso fu ideato come creatura non umana e quindi nella possibilità di mostrare una deformazione profonda.
Ma credo sia, a questo punto, opportuno introdurre l'autrice che inventò il Kewpie, anche perché le sue opere precedenti l'invenzione del Kewpie e la sua biografia ci sono indispensabili per fare chiarezza su quella convergenza perfetta di *cute* e di Kitsch che è il personaggio da lei inventato nel 1908.

Origini del Kewpie e origini del cute *nell'illustrazione satirica americana dell'ultimo decennio dell'Ottocento*

Rose Cecil O'Neill nacque nel 1874 a Wilkesbarre in Pennsylvania; fin dall'infanzia suo padre, William Patrick O'Neill, che era commerciante di libri, la introdusse alla lettura dei classici greci e la incoraggiò a scrivere e disegnare. Quando la O'Neill aveva tre anni la sua famiglia si trasferì nel Nebraska ed ella cominciò a studiare recitazione al convento del Sacro Cuore di Omaha. A quattordici anni, la O'Neill vinse un concorso di disegno patrocinato dal quotidiano "Omaha World Herald" e solo due anni dopo iniziò a pubblicare le sue prime illustrazioni sull'"Excelsior", il "Truth", e il "Great Divide".
Nel 1890 la O'Neill si unì per un breve periodo ad una compagnia teatrale itinerante, e, tre anni dopo, a diciannove anni, mentre il resto della sua famiglia si spostava sulle Ozark Mountains nel Missouri, ella si trasferì a New York, per studiare nel convento delle Sorelle di Saint Regis.
In breve tempo le illustrazioni della O'Neill iniziarono ad essere pubblicate su riviste e quotidiani di rilievo quali "Harper's Monthly", "Harper's Weekley", "Harper's Bazaar", "Life", "Brodway Life", e "Collier's". Ma la definitiva affermazione professionale della O'Neill arrivò nel 1896, quando fu chiamata a far parte dello staff del "New York Puck".
Per questo settimanale, il più diffuso fra i settimanali satirici e umoristici del tempo, ella produsse dal 1896 al 1901 oltre settecento illustrazioni.
Questa prima fase dell'attività della O'Neill è importante per diversi motivi, le illustrazioni per i settimanali satirici "Life", "Truth", "New York Puck", testimoniano come l'affermarsi dei modi *cute* nella rappresentazione del bambino non riguardasse soltanto le riviste femminili, ma anche altri "mass cultural sites"[1] come i settimanali satirici e umoristici a larghissima tiratura. Capostipite di questa tipologia editoriale era stato il famoso "Punch", fondato a Londra nel 1846, e il "New York Puck", il "Truth", e il "Life", erano gli equivalenti americani del settimanale satirico inglese.
C'è qui un punto da sottolineare.
Ci sono casi di rappresentazioni del bambino pubblicate sui settimanali satirici e umoristici di fine secolo in cui il bambino è mostrato in atteggiamenti addirittura violenti; un chiaro esempio è la produzione di R. F. Outcault, autore rilevante per la storia del *cute* (in quanto fondatore del fumetto). Quello che vorrei sottolineare è che sebbene in alcune produzioni (come appunto quella di Outcault) la *vivacità* del bambino apparisse violenta, in un atteggiamento opposto a quello che il *cute* attribuisce al bambino, le rappresentazioni del bambino come estremamente vivace che comparivano con frequenza sui settimanali umoristici e satirici erano in effetti un risultato dell'atteggiamento *cute* ormai diffuso.

1 MERISH 1996, p. 196

Dopo la *sdolcinatezza*, la *vivacità* è infatti il secondo atteggiamento che il *cute* usa sottolineare nel bambino per sottolinearne l'inferiorità rispetto all'adulto.
La seconda strategia messa in opera dal culto *cute* del bambino consiste dunque nel sottolineare l'*incivilt*à del bambino mettendo in risalto la sua *vivacità*.
Ci troviamo qui di fronte ad un punto che in parte abbiamo indirettamente toccato nelle precedenti sezioni, quando parlando degli animali si è parlato del legame fra idealizzazione dell'infanzia e idealizzazione della natura affermatosi nell'Ottocento in seguito alla rivoluzione industriale. Collegata all'associazione infanzia-natura, consolidatasi nell'Ottocento, era infatti anche quella fra bambino e uomo primitivo, fra spontaneità del bambino e spontaneità dell'uomo primitivo.
L'associazione fra bambino e uomo primitivo è in verità molto antica, assunse accezioni positive e negative a seconda dei pensatori che la interpretarono, e non è nostra intenzione ripercorrerne la storia; quello che piuttosto dobbiamo sottolineare è che nella cultura borghese americana della fine dell'Ottocento il senso dell'associazione tra spontaneità del bambino e spontaneità dell'uomo primitivo era negativo: l'atteggiamento spontaneo del bambino era considerato fondamentalmente inferiore all'atteggiamento civile dell'adulto così come l'atteggiamento spontaneo dell'uomo primitivo era considerato fondamentalmente inferiore all'atteggiamento civile dell'uomo civilizzato.
Ora, vale la pena ripeterlo, il desiderio che sostiene l'atteggiamento *cute* – che sosteneva alla fine dell'Ottocento la cultura *cute* – è quello di ricontestualizzare l'Altro, il diverso (sia esso un nano, un bambino, o un primitivo) all'interno della "famiglia umana" ribadendone l'inferiorità rispetto al "normale", estetizzandone l'inferiorità rispetto al "normale".
Ma quello che è importante fare presente è che nell'America di fine Ottocento l'associazione visiva tra bambino e uomo primitivo (che si concretizzava nelle immagini di bambini *cute* esageratamente *vivaci*) non aveva soltanto lo scopo di ricontestualizzare l'alterità del bambino, ma anche quello apertamente razzista di ricontestualizzare l'alterità delle minoranze etniche che erano in aumento in America alla fine del secolo: presentando le minoranze come incivili, inferiori dunque amorevoli, le immagini *cute* costituivano alla fine dell'Ottocento anche uno strumento di "domesticazione" delle minoranze etniche.
Afferma Lori Merish:

"the chief social power of cuteness is excercised as a drama of socialization. [...] Evoking an ideal of maternal or benevolent ownership, cuteness stages a problematic of identification that centers on the child's body. This problematic involved anxieties about the cultural "ownership" of the child, and the racial identifications of children, that were acutely felt in the late ninetheenth and early twentieth centuries, a period of massive immigration into the United States along with renewed nativist concern with racial "purity" and the trasmission of the Euro-American culture. Focusing on the child – the privilegied locus for the trasmission of culture and the ("uncivilized") Other in that culture's midst – cuteness represent lines of interpersonal, intergenerational identification, promoting affective bonds of social affiliation and cohesion. Specifically, cuteness engenders an affectional dynamic through which the Other is domesticated and (re)contestualized within the human "family". Cuteness aestheticizes the most primary social distinction, regulating the (shifting) boundaries beetween Selves and Others, cultural "insiders" and cultural "outsiders", "humans" and "freaks""[2].

Nell'opera della O'Neill è ravvisabile anche questo aspetto del *cute*. Come afferma Denise Ortakales "O'Neill was also known for her portrayal of blacks in her cartoons [...] [and] [w]hile they were somewhat stereotypical [...] they were treated with dignity"[3].
Quello che invece è chiaro è che nel momento in cui il *cute* viene scelto come mezzo al preciso scopo di mettere in inferiorità un soggetto, il *cute* palesa la sua facoltà chiave, che è la facoltà di mettere in inferiorità il soggetto rappresentato.
In altre parole le "cute features"[4] dei Gold Dust Twins "large round heads and eyes, chubby limbs"[5] hanno reso inferiore il soggetto di una rappresentazione sfruttando (e forse con minore completezza) il medesimo procedimento con cui le "cute features" dei Campbell Soup Kids (che sono più deformi) hanno reso inferiore il soggetto di una rappresentazione; ma, probabilmente, era solo guardando i Gold Dust Twins che delle "cute features" veniva percepita l'effettiva funzione: rendere inferiore, deforme, il soggetto di una rappresentazione.
Torniamo però ora al Kewpie, e andiamo a vedere altri precedenti dell'autrice al suo personaggio, andiamo a vedere quali altri soggetti la O'Neill era solita rappresentare in modi *cute* sul "New York Puck".

2 MERISH 1996, p. 187-188
3 ORTAKALES 2002b
4 MERISH 1996, p. 198
5 MERISH 1996, p. 198

Origini del Kewpie: i cupidi della O'Neill

Come si è detto nella prima sezione predecessori formali degli esseri *cute* sono chiaramente rintracciabili nella storia delle immagini. Si è parlato delle creature della mitologia nordica, esseri che anticipano gli esseri *cute* in quanto spesso manifestano deformità e piccolezza. Ma, oltre alle creature della mitologia nordica, i putti possono essere senza dubbio considerati "icone *cute*" precedenti la nascita del *cute*.
Con la parola putto si fa generale riferimento alle figure di bambini che dal primo Rinascimento accompagnano le rappresentazioni delle divinità pagane e le rappresentazioni delle gerarchie celesti dell'iconografia cristiana. Come afferma George Boas "questi bambini erano originariamente gli *erotes* dell'arte ellenistica [...] e [...] furono resuscitati nel Rinascimento italiano in forma di *putti* al servizio di Venere"[6].
Come afferma ancora Boas "è poco probabile che essi nella loro originaria funzione [nel periodo ellenistico] servissero quali simboli di purezza e d'innocenza"[7]; e fu infatti solo con l'opera di Andrea Mantegna e con l'opera di Jean Fouquet che i putti iniziarono a essere usati per rappresentare gli angeli e che diedero dunque vita a una icona che riunisce l'innocenza infantile e l'innocenza celeste degli angeli.
È poi inoltre da ricordare che i putti nella loro veste cristiana «diventarono noti come cherubini della Bibbia»[8] finendo per dar forma a creature angeliche dalle caratteristiche molto diverse da quelle di un tenero bambino, in quanto i cherubini del Vecchio Testamento sono descritti come creature mostruose.
A questo riguardo Jamie Raap fa presente come la trasformazione del cherubino da creatura angelica mostruosa a "creatura dalle forme di un tenero bambino" possa in effetti essere interpretata come una conseguenza della maggiore attrattiva che forme tendenti a quelle del neonato umano esercitano rispetto a forme mostruose[9]: "The stereotypical image of the little angel-baby cherub is naturally more loveable and tangible for humans than the winged four-faced beast cherub described by Ezekiel"[10].
Detto questo i punti da mettere a fuoco sono due.
Sebbene l'innocenza (e la tenerezza) del bambino sia sottolineata soprattutto dalla variante cristiana del putto (l'angelo bambino), e sebbene la variante cristiana del putto abbia dunque più ragioni di essere considerata un'icona *cute* prima del *cute* rispetto alla variante pagana del putto, (rispetto all'amorino o cupido), anche quest'ultima può essere considerata un'icona "*cute*" prima del *cute*.
Ciò perché la ragione che ci spinge a definire i putti icone *cute* prima del *cute* è strettamente formale, è il fatto che i putti manifestano spesso un›anatomia umana leggermente deforme, sicché, la creatura da loro rappresentata sia un tenero angelo o un figlio di Venere, cade in secondo piano.
Torniamo dunque all'opera della O'Neill e andiamo a rintracciare i predecessori della creatura Kewpie, andiamo a rintracciare i cupidi che, già nell'ultimo decennio dell'Ottocento, la O'Neill disegnava per il "New York Puck".
Due esempi ci sono forniti da queste illustrazioni, la prima del 1899, la seconda del 1900.
I segni della deformazione *cute* sono presenti ma non evidenti, le teste sono ingigantite appena e gli arti non sono affatto tozzi, un altro punto è però ravvisabile con chiarezza: l'icona classica è decontestualizzata e il cappello e gli occhiali del cupido (accessori impropri) rendono il cupido della O'Neill indubbiamente Kitsch. La O'Neill era un'appassionata di mitologia classica ("enjoyed reading classical literature as a child"[11]) e la sua infantile passione per la mitologia classica ha prodotto un recupero Kitsch e a fini commerciali di un'icona della mitologia classica.

6 BOAS [1966] 1973, p. 38
7 BOAS [1966] 1973, p. 38
8 BOAS [1966] 1973, p. 38
9 Anche le forme *cute* possono essere definite mostruose, ma, come si è visto, la loro mostruosità solitamente non appare spaventevole, e ciò perché esse sono forme capaci di innescare reazioni affettuose nell'essere umano.
10 RAAP 2004
11 ORTAKALES 2002b

Un altro punto è inoltre evidente: oltre ad essere accessori che producono Kitsch, gli occhiali e il cappello, generici segni di erudizione, producono *cute*. La figura in piedi sopra i libri è un cupido, e, dunque, gli accessori ornano indebitamente un'icona classica e producono Kitsch, ma la figura in piedi sopra i libri è anche un bambino, e, dunque, gli accessori – generici segni di erudizione – sottolineano l'ignoranza del bambino, lo rendono ridicolo (e amabile), e producono un effetto *cute*.
Detto questo possiamo spostare la nostra attenzione sulla creatura metà elfo e metà cupido Kewpie.

Origini del Kewpie

Rose Cecil O'Neill restò nello staff del "New York Puck" fino al 1901, anno in cui divorziò da Gray Latham – con cui si era sposata nel 1896 – e tornò a vivere con la famiglia a Bonniebrook, sulle Ozarks Mountains.

Un anno dopo la O'Neill si sposò per la seconda volta, con Harry Leon Wilson, redattore letterario del "New York Puck"; Wilson lasciò l'impiego al "New York Puck" e insieme si trasferirono nel Connecticut per dedicarsi alla scrittura. La O'Neill illustrò i romanzi del marito e il suo primo romanzo, *The Loves of Edwy*, fu pubblicato nel 1904. Altri tre romanzi, *The Lady in the White Veil*, *The Master Mistress*, *Garda and The Goblin Woman*, e un libro di poesie, furono pubblicati negli anni successivi. Tuttavia il matrimonio non era felice, nel 1908 la O'Neill divorziò per la seconda volta e "disappointed and melancholy, she returned to Bonniebrook once more"[12]. Denise Ortakales fa inoltre presente che "it has also been suggested that it was her propensy for baby talk [parlata infantile] that may have broken up her marriage"[13].
Fu a Bonniebrook che le creature che l'autrice avrebbe chiamato Kewpies si presentarono per la prima volta alla sua immaginazione, durante un sogno nel 1908. Come scrive Denise Ortakeles "she claims that they appeared to her in a dream and when she awoke, they were all over her room"[14][21].
Nel Dicembre del 1908, su "Ladies' Home Journal", apparve la prima storia illustrata dei Kewpies, della quale possiamo qui (fig. 1) vedere la sezione principale, con i Kewpies che portano doni di natale a una bambina povera.

12 ORTAKALES 2002b
13 ORTAKALES 2002b
14 ORTAKALES 2002b

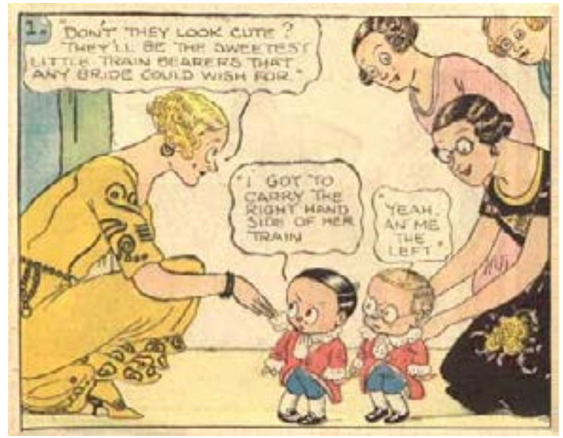
Cosa dire di queste figure?
Nonostante si vedano pance volutamente sporgenti e teste leggermente ingigantite, quello che si nota è che queste figure non si allontanano sostanzialmente dai cupidi in fondo realistici del "New York Puck". Ma osservando un'immagine di poco successiva (fig.2), del 1912, tratta dal secondo libro illustrato dedicato a Kewpies, *The Kewpies Their Book*, notiamo che rispetto alle immagini del "New York Puck" ci sono sostanziali novità in quanto alla forma dei personaggi.
Osserviamo che il volume delle teste è solo di poco minore rispetto al volume dei corpi. Osserviamo gambe lunghe quanto le braccia, osserviamo teste quasi senza capelli – come quasi senza capelli sono le teste dei neonati – e visi stereotipati dalle guance innaturalmente gonfie.
Perché le immagini della O'Neill legano così strettamente malformazione e tenerezza? Perché la O'Neill fa un uso tanto scoperto della "tenera malformazione" *cute*? Perché nell'opera della O'Neill si avverte un uso insistito e quasi compiaciuto di forme tenere in maniera innaturale e si avverte che è avvenuto uno sfruttamento intenso e quasi compiaciuto dell'attrattiva che esercitano le creature deformi?
Considerare gli autori che influenzarono la O'Neill c'è d'aiuto per formulare una risposta.
La O'Neill oltre ad essere un'appassionata di classici greci conosceva e ammirava Gustave Doré, William Blake, e le opere del movimento simbolista. Tali preferenze ci testimoniano dunque di un interesse specifico dell'autrice per il deforme, e non è improbabile che creature come il mostruoso bambino di una illustrazione di Gustave Doré, datata 1873, abbiano influenzato l'autrice e il suo modo di rappresentare i bambini.
L'influenza di Doré è poi testimoniata da riprese palesi; si nota infatti il recupero da parte della O'Neill della posa "impuntata" del putto in alto rivolto al collo della bottiglia, e questo esatto recupero ci permette di sottolineare ancora una volta la deformità *cute* dei putti dell'illustratrice: le ali si fanno più piccole, la testa più grande, le gambe più tozze.
Più che sulle suggestioni che la O'Neill trasse dalle illustrazioni di Gustave Doré è interessante soffermarci sulle suggestioni che l'autrice trasse dall'opera di Auguste Rodin.
La O'Neill, grazie al denaro ottenuto con l'immediato ed enorme successo del Kewpie (1908), viaggiò infatti per l'Europa, e prima della guerra fu allieva di Rodin a Parigi.
È opportuno ricordare che sempre durante questo periodo, precisamente il 4 Marzo del 1913, la O›Neill modellò la prima bambola Kewpie, in seguito alle richieste di una fabbrica in Germania, che si sarà venduta in tutto il mondo.
Vediamo ora invece il significato dell'influenza di Rodin sull'opera dell'autrice.
Il periodo di apprendistato da Rodin contribuì probabilmente a consolidare l'interesse dell'autrice per le creature fantastiche (e ibride) della mitologia classica; ma, soprattutto, le opere di un autore che "esaspera il non-finito michelangiolesco"[15], che "fa esplodere la statua in colate di masse liquefatte"[16], e che, come scrive Rainer Maria Rilke, "Creò corpi che si toccavano per miriadi di punti, e si tenevano assieme come belve azzannatesi: corpi che cadevano in vortici d'abisso con l'inerzia pesante delle cose. Corpi che udivano come visi e che ghermivano come mani"[17], senza dubbio colpirono la sensibilità dell'autrice e – questo il punto rilevante – consolidarono l'interesse dell'autrice per la deformazione quale mezzo formale per comunicare il sentimento e le passioni dell'uomo.
Fu infatti negli anni Dieci che la O'Neill iniziò a scolpire e disegnare i suoi "Sweet Monsters", "fauns, centaurs, satyrs, and other mythical creatures which were presented to symbolize the union of the animal and the divine"[18] e che le garantirono la possibilità di esporre a Parigi durante gli anni Dieci e Venti (l'ultima esposizione ebbe luogo alla Galerie Devambez nel 1921).
Con gli "Sweet Monsters" il nesso tra propensione formale al deforme e sensibilità verso tematiche quali la sofferenza dell'uomo, la discriminazione, la fragilità dei bambini, già presente nelle opere precedenti (nei ritratti delle minoranze etniche e nel Kewpie) ma implicito, finalmente è messo in chiaro ed è dichiarato dall'autrice stessa. Come afferma Lenora Hobbs "The Sweet Monsters reflect the part [la parte dell'autrice] that recognized human weakness in an indifferent universe-and the need for love and laughter"[19].
Nel viso appena abbozzato del suo fauno di figura, le forme ci richiamano

15 ARGAN [1970] 1988, p. 139
16 ARGAN [1970] 1988, p. 139
17 RILKE Augusto Rodin
18 Testo tratto da www.irocf.org/history/index.htm
19 HOBBS 2001

all'influenza di Rodin, ma più che questo, è notevole un altro fatto: sebbene le deformità che mostra la creatura non sia deformità *cute*, un particolare anatomico *cute* (tenero e deforme) è presente. La pancetta sporgente (e adorabile) dei cupidi in fondo realistici del "New York Puck", diventata poi pancetta sporgente (e adorabile) dei Kewpies, è riproposta ora in questo Sweet Monster, e, – questo il punto importante – è finalmente presentata come parte di un'anatomia deforme, come mostruoso particolare anatomico di un mostro.
C'è inoltre un fatto davvero rivelante: come afferma Gala Morrow "[The Sweet Monsters] were considered vulgar and distasteful [volgari e ripugnanti] by people of her day"[20].
Dobbiamo dunque chiederci: perché il fauno della O'Neill (creatura deforme e in parte deforme in senso *cute*) veniva considerato volgare e ripugnante e i Kewpies (creature deformi in senso *cute*) invece adorabili? Perché la pancina del fauno della O'Neill appariva alla "gente del suo tempo" volgare e ripugnante e le pancine dei Kewpies invece adorabili?
Perché della tenera pancina del fauno veniva percepita la natura mostruosa e non quella tenera, perché di fronte alla pancina tenera del grosso fauno mostruoso (così come di fronte alle ginocchia piegate, alla posa "graziosa perché instabile") era come se alla "gente del suo tempo" fosse rivelata la verità sull'effetto di tenerezza che provoca la forma *cute*, ovvero che esso non è frutto di armonica tenerezza naturale (come lo è quello che viene dalle forme tenere di un coniglietto), ma che esso è piuttosto frutto di forme innaturali, di fattezze che sono capaci di produrre effetti di tenerezza non tanto (non solo) perché sono fattezze tenere ma perché sono fattezze deformi.
In verità la definizione migliore di tali creature l'ha data la O'Neill stessa chiamandole "Sweet Monsters": mostri in quanto creature dalle fattezze deformi, ma mostri teneri, in quanto creature dalle fattezze deformi e, sebbene solo in parte, deformi nel senso delle (tenere) caratteristiche fisiche del neonato umano.
E tale denominazione, "Sweet Monsters", non esprime forse perfettamente anche l'essenza dei Kewpies?
Il Kewpie, più ancora delle creature che la O'Neill inventò negli anni Dieci e Venti, è un dolce mostro, e, più ancora delle creature che la O'Neill inventò negli anni Dieci e Venti, il Kewpie è un prodotto del Kitsch.
I Kewpies sono il frutto della "overwhelmig compassion"[21] della O'Neill "for her fellow human beings-especially children"[22] e del "sense of life's fragility [...] dell'autrice "possibly informed [by] the early deaths of two brothers, one an infant"[23], ma, soprattutto, i Kewpies sono strumenti consolanti la dolorosità di tali sentimenti, sono creature deformi che consolano la dolorosità di tali sentimenti attraverso la deformità delle proprie fattezze, sono esseri che consolano secondo il metodo consolatorio del *cute*, il quale prevede di rendere deforme l'oggetto d'amore per renderlo bisognoso d'amore e capace di consolare chi dona. Ma perché, da un certo punto di vista, il Kewpie è più Kitsch degli "Sweet monsters"?
Perché negli Sweet Monsters l'uso della deformità *cute* per suscitare pietà è dichiarato e la deformità *cute* non è la sola deformità che tali creature presentano: gli Sweet Monsters, creature deformi nate per apparire pietose, sono "moralmente" meno Kitsch dei Kewpies, creature la cui deformità è attiva (impietosisce l'osservatore) senza che l'osservatore se ne accorga. Gli Sweet Monsters non nascondono (almeno non del tutto) la propria deformità nelle forme *cute* (deformi ma tenere), vengono palesati come esseri deformi (mostri), ed evitano dunque di prendere parte alla manipolazione emozionale *cute*, evitano di presentare allo spettatore fattezze deformi sotto le spoglie di fattezze tenere, evitano di offrire allo spettatore fattezze inferiori da amare per sentirsi riamati.
Come mostra la sua scultura *Mother Kewpie* – questa immagine la quale ritrae uno Sweet Monster con uno dei suoi figli – la O'Neill era cosciente del fatto che la fonte dell'attrattiva dei Kewpies era la loro tenera deformità, del fatto che alle fondamenta del successo dei Kewpies era l'applicazione del deforme a creature infantili, del fatto che mentre la componente tenera delle fattezze dei Kewpies agiva suscitando la tenerezza che si prova di fronte a un neonato, la componente deforme delle fattezze dei Kewpies agiva suscitando la pietà che si prova di fronte a una creatura malformata. Tutto questo avrà un'enorme influenza nella produzione commerciale futura. In sostanza

20 MORROW 1977
21 HOBBS 2001
22 HOBBS 2001
23 HOBBS 2001

la O'Neill era cosciente del fatto che le creature da lei create associavano deliberatamente la vulnerabilità del neonato alla ripugnanza dell'"Handicap" per impietosire e rinforzare l'attrattiva di un prodotto da vendere.
Per tutti questi motivi il Kewpie, fra tutte le creature *cute* create tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento in America, è dunque quella in cui la componente Kitsch del *cute* e delle sue convenzioni formali è meglio e chiaramente osservabile.



La transizione da Occidente a Oriente attaverso Osamu Tezuka e la fondazione dello Shojo Manga – le premesse alla ridefinizione sessuale della forma cute come devianza, prodotto subculturale otaku

Snodo chiave è il periodo tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta. In questi anni, Tezuka Osamu rivoluziona la struttura del fumetto giapponese, e, contemporaneamente, assorbe le forme *cute* disneiane. Ma il punto di fondamentale importanza è che Tezuka oltre a rifondare il fumetto in toto fondò anche il fumetto femminile moderno (lo *shōjo manga* moderno), caratterizzando il genere attraverso precise novità formali e tematiche egli diede vita a una distinzione marcata fra due generi (il fumetto maschile o *shōnen manga* e il fumetto femminile o *shōjo manga*) che fino ad allora erano stati molto simili sia sotto l'aspetto narrativo che sotto l'aspetto formale.
Inoltre, come si è detto il termine *kawaii* emerse all'inizio degli anni Settanta, ma c'è da dire che, sebbene non terminologicamente, il *kawaii* nacque prima, proprio con la nascita del primo *shōjo* moderno, ovvero con il primo *manga* per ragazze disegnato da Tezuka: *Ribon no kishi* (Il cavaliere col fiocco), datato 1953.
Il primo fumetto femminile è in effetti uno snodo decisivo, forse il più importante in assoluto per un discorso sul processo di alterazione del valore sessuale delle forme *cute*.
Con *Ribon no kishi* avviene infatti l'incontro tra le forme *cute* disneiane (recanti l'iconografia dell'occhio grande la quale avrà una grande importanza nel fumetto femminile) e la tendenza al "romanticismo infantile" nata in Giappone e sviluppatasi nell'anteguerra, sicché, da *Ribon no kishi* in poi, la strada è aperta alla rappresentazione di storie d'amore con personaggi dalle forme *cute*, e, dunque, a personaggi dalle forme *cute* dotati di sessualità.
Ma cosa è in effetti il "romanticismo infantile"? E in quale contesto culturale si sviluppò, nell'anteguerra?
Il "romanticismo infantile", seconda componente del *kawaii* dopo il *cute*, è, fondamentalmente, un risultato dell'influenza del movimento di emancipazione femminile che ebbe inizio in Occidente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che negli anni Venti e Trenta arrivò a influenzare anche la società femminile giapponese; l'elemento *romanticismo*, infatti, è da considerarsi il risultato di un fenomeno di forte attrazione per la cultura europea, la quale era avvertita come più libera rispetto alla cultura patriarcale giapponese, e l'elemento *infantile*, è da ricondurre al fatto che il rifiuto delle convenzioni della società patriarcale giapponese si concretizzò, fin dall'inizio degli anni

Venti, in una tendenza all'infantilismo. Ecco dunque che la nascita della cultura della ragazza, della cultura *shōjo* (*shōjo bunka*), la quale ebbe luogo tra gli anni Venti e gli anni Trenta sotto la spinta del movimento femminista europeo ma anche sotto la spinta della stessa società patriarcale giapponese, rappresenta in effetti la causa primaria, almeno dal punto di vista sociologico, del processo di alterazione della valenza sessuale delle creature *cute*.
Anche se il processo ebbe il proprio avvio effettivo solo nel dopoguerra (*Ribon no kishi*, 1953), la nascita della cultura *shōjo* si pone come causa primaria del processo perché, nel concreto, dà origine a due tendenze chiave.
La tendenza all'infantilizzazione del sé, che nacque negli anni Venti e Trenta, da una parte fu antesignana di quell'infantilismo in accezione seduttiva che si affermerà negli anni Settanta, e, dall'altra, fin dall'anteguerra si rivelò quale *strategia* per nascondere tendenze e pulsioni omoerotiche.
È questo un altro snodo, perché quello che è da considerarsi il luogo di maggiore e più limpido sviluppo del "romanticismo infantile" durante l'anteguerra è il teatro di sole donne Takarazuka, un'istituzione nella quale si condensano due motivi (romanticismo di ispirazione europea e ambiguità sessuale) che segneranno da *Ribon no kishi* in poi gran parte dello *shōjo manga* e che, soprattutto, influenzeranno direttamente il primo *manga* femminile moderno, appunto *Ribon no kishi*.

La definizione della subcultura Otaku negli anni 80

All'inizio degli anni Ottanta la sensibilità *kawaii* era ampiamente diffusa e per tutto il decennio essa avrebbe contribuito a definire nel "tipo-lolita" l'ideale sessuale della gioventù nipponica.
I primi anni Ottanta sono gli anni in cui la convergenza fra moda *fancy* e infantilismo in chiave seduttiva ottiene una definizione e istituzionalizzazione nella ragazza *burikko* (falso-innocente). Stelline dello spettacolo come Yamada Kuniko e Matsuda Seiko compiono l'ulteriore identificazione di questo tipo nella figura della *aidoru* (idolo musicale effimero) figura questa che sarà enormemente popolare anche nel *manga*.
Opere come *Mahō Tenshi Kuriimi Māmi*, (Creamy Mami, l'angelo della magia) di Kitagawa Yūko e Itō Kazunori, propongono la fusione tra l'elemento fiabesco, magico, introdotto per la prima volta dallo stesso Tezuka, in *Ribon no kishi*, e la nuova figura della *aidoru*.
Le trasformazioni della decenne Yu nell'idolo musicale Creamy, quattordicenne, sfruttano l'elemento magico per veicolare un'estetica *fancy* e per esprimere infantilismo in accezione seduttiva.
In verità, il divieto assoluto di raffigurare organi genitali maschili e femminili adulti durato fino ai tardi anni Ottanta, fu certo uno dei motivi per cui il *manga* erotico cominciò a mostrare protagoniste sempre più giovani.
Fino alla fine dei Settanta questo divieto aveva indotto a rappresentazioni simboliche, ma, a contatto con i modi stilistici *cute* radicati dalle autrici, il *manga* di genere erotico sviluppò la convenzione di rappresentare protagoniste prepubescenti per aggirare la censura.
Ad ogni modo, come afferma Schodt, "Whatever the original motivation, in the 1980s traditional erotic manga for adult men (often referred to in the industry as *sanryū gekiga*, or "third-rate graphic novels") gradually gave way to erotic manga with a *rorikon* flavor"[24].
Inoltre, quando le autrici, sempre durante gli anni Ottanta, cominciarono a prendere parte alla produzione di *manga* erotico, mostrarono la tendenza a disegnare personaggi *cute* indipendentemente dal contesto, e accelerarono dunque il diffondersi di un ideale sessuale infantile.
Non solo per il *manga* di genere erotico, ma anche per lo *shōjo manga*, gli anni Ottanta sono anni in cui le rappresentazioni di protagoniste dagli atteggiamenti infantili e dalle fattezze infantili si fanno più numerose.
Esiste una linea che porta dai tardi anni Settanta fino alla fine del secolo e che si compone di una serie di prodotti legati alle due riviste nipponiche dal target più giovane – "Ribon" e "Nakayoshi". È una linea di fumetti che da *Kokoro ni sotto sasayaite* (1979) passando per il suddetto *Mahō Tenshi Kuriimi Māmi* (1984) e per *Miracle Girls* (1991) ci porta fino al noto *Bishōjo senshi Seirāmūn* ("Sailor Moon") (1992) "perfido istigatore di fumetti per ragazze tutti simili, senza un briciolo di compassione per l'algida *golden age* anni Settanta"[25] secondo Rumor.
L'elemento sottolineato da Rumor – la standardizzazione – è ciò che spiega il successo che ebbe *Sailor Moon* fra gli *otaku* e che spiega il successo che portò a progettare dai primi anni Novanta ad oggi numerose serie del tipo di *Sailor Moon*.
La serie, supportata da un massiccio *merchandise* e dalla contemporanea serie televisiva, riprese l'elemento magico dello *shōjo* degli anni Ottanta combinandolo con una protagonista dalla caratterizzazione infantile e portò per la prima volta i combattimenti nel mondo del *manga* per ragazze.
Uno *shōjo manga* così caratterizzato – con ragazzine infantili, maghe e combattenti – diventava attraente per gli *otaku* non soltanto perché introduceva temi del *manga* per ragazzi, ma anche perché, attraverso l'attenta diversificazione delle singole eroine, ognuna abbinata a un colore, a un simbolo, ad un'origine astrale, incontrava i gusti di un pubblico amante di narrazioni "sature di complessità cervellotica e spesso contraddistinte dall'uso spregiudicato e complice di riferimenti ad enciclopedismi criptici e oscuri"[26].
Vedremo tra breve il perché del particolare interesse degli *otaku* per l'enciclopedismo e per la conoscenza mnemonica, prima, però, approfondiamo ancora un poco l'"esplosione *kawaii*" degli anni Ottanta.
Durante gli anni Ottanta l'atteggiamento infantile appare essere il riflesso del clima di ottimismo e leggerezza del decennio del boom economico, di un decennio nel quale, come afferma Schodt, "'Cheeriness' and terminal 'cutesy-ness' were 'in'. Cynicism, reflection, pessimism, introspection, seriousness, and anything 'heavy' or depressing all fell out of favor in films, novels, and intellectual life"[27]. Mentre negli Stati Uniti un idolo mediatico come la cantante Madonna veicolava l'immagine seducente di una "virgin-whore" nonostante tutto adulta, in Giappone la purezza seducente ideale era la purezza infantile, la quale veniva in effetti rappresentata nel *manga* erotico attraverso figure femminili dai tratti *cute*.
Il *manga* erotico con protagoniste dalle forme infantili, l'industria di consumo dei *fancy goods*, sono il risultato di una tendenza al rifiuto dell'età adulta

24 SCHODT 1996, p. 54
25 RUMOR 2005, pp. 87-88
26 YUPA 2005, p. 151
27 SCHODT 1996, p. 55

che negli anni Ottanta vive il periodo di più vasta diffusione in forma visiva. Concetti quali "*Pītā Pan shindorōmu*, (sindrome di Peter Pan), *Shinderera konpurekkusu*, (complesso di Cenerentola), e, soprattutto, *moratoriamu ningen* (personalità della moratoria) vengono coniati all'interno di un vasto discorso critico sulla gioventù nipponica.
Come si è detto il fenomeno dell'infantilismo derivava (dal punto di vista sociale) dal "ripiegamento individualistico successivo al fallimento della protesta studentesca [degli anni Sessanta]"[28], da un ripiegamento che portava con sé, della protesta degli anni Sessanta, "il rifiuto del sistema [e] la sfiducia nella società degli adulti, divenuta improvvisamente fenomeno di corruzione, bugie, compromessi, soffocamento della libertà e della spontaneità"[29].
Questo fenomeno – resistenza simbolica all'età adulta – aveva costituito un enorme nuovo mercato che l'industria del consumo aveva iniziato a sfruttare fin dalla metà degli anni Settanta (Hello Kitty/1974), ed era stato esso stesso ad offrire all'industria del consumo – attraverso il *manga* e la "scrittura tondeggiante delle adolescenti" – forme che da quest'ultima furono rilanciate e che invasero il mercato con la massima forza nel clima di euforia consumistica degli anni Ottanta.
Il *kawaii* è stato considerato da più parti come un fenomeno di contestazione femminile, tuttavia, quello che interessa è che durante gli anni Ottanta, la moda *kawaii*, l'infantilismo, mentre sostenevano l'emancipazione femminile – in quanto significavano il rifiuto di entrare in una società ancora fortemente maschilista, rifiuto che si manifestava nell'adozione (vestimentaria, linguistica) di simboli di uno stato presessuale – spostavano l'ideale sessuale verso le forme e i soggetti infantili, facendo presa su uomini che, "vittime" della società ipercompetitiva degli anni Ottanta, "have been encouraged to see the source of their misery as the new generation of stroppy decadent young women who selfishly do what ever they wish and make unreasonable demands on men"[30].
L'idealizzazione di una figura sessuale infantile era cioè la reazione di una coscienza maschile privata della figura tradizionalmente rivestita dalla donna nella società giapponese, e, si potrebbe osservare, privata di tale figura proprio dall'infantilismo adottato dalle donne al fine di sovvertire il proprio ruolo nella società.
È all›interno di questo quadro generale – in cui il *manga* sembra riflettere la leggerezza di una società di massimo consumo e insieme essere mezzo di fuga temporanea dagli obblighi di tale frenetica, ipercompetitiva società – che deve essere considerato il *manga rorikon* e l'ambiente dove nacque e maggiormente si diffuse: il movimento del *manga* amatoriale.

28 GOMARASCA 2001, pp. 75-76
29 GOMARASCA 2001, p. 76
30 KINSELLA 1995

Dall'otaku al Neo Pop di Takashi Murakami: le origini low

L'ultimo passaggio storico di questa vicenda fu la reinterpretazione della cultura otaku da parte di Takashi Murakami negli anni 90. Che cosa, dunque, egli ha preso da essa? Possiamo dire che la risposta e le ragioni si sono già dispiegate storicamente. 1) Prese una morfologia che già cento anni prima aveva funzionato come ricetto formale espressivo dell'inferiorità sociale 2) Prese una morfologia che, negli anni Cinquanta, con Tezuka, si era inconsapevolmente attestata come espressione estetica della sudditanza economico culturale del Giappone verso gli Stati Uniti d'America, un rifacimento di basso profilo dei prodotti americani 3) Infine prese una morfologia che, da un decennio circa, si prestava a esprimere la sudditanza e l'automutilazione espressiva di una parte della popolazione giapponese rispetto all'idea del prodotto di massa finito istituzionalizzato: le grandi narrazioni massmediali di manga e anime. Il Neo Pop prende forma e ha senso nella interazione di questi campi, ai quali Murakami aggiunse un'altra dimensione, che però traeva dalla storia delle high art, cioè quella della sudditanza del prodotto commerciale rispetto a quello high. Negli anni Novanta, i due critici che affiancavano Murakami nella sua definizione del Neo Pop erano Noi Sawaragi e Midori Matsui, l'uno più interessato a vedervi l'eco formato della disfatta bellica e della sconfitta atomica, l'altra più interessata a vedervi l'eco della sottocultura otaku. Le due cose erano perfino storicamente interconnesse, e in un certo senso furono portate avanti entrambe da Murakami sebbene le interpretazioni andarono sempre più leggendo la sua opera in relazione alla socialità otaku. Si può leggere benissimo nel suo Dob sia una umanità mutata e carbonizzata dalle esplosioni nucleari, sia un rifacimento dipendente da un modello che non può raggiungere. In effetti il connubio di queste due categorie è stato unicamente giapponese e impossibile da riproporre altrove. Godzilla nacque nel 1954 come prodotto immaginale della mutazione nucleare, ma era allo stesso tempo una copia malfatta di King Kong. Kimba il leone Bianco di Osamu Tezuka, era un leone dai tratti esageratamente teneri e cuddly, ma questi tratti trascendevano il proprio valore narrativo esprimendo un rifacimento di Bambi di Disney.

Analisi di Dob

Tutto ciò detto, vediamo una delle opere emblematiche di Murakami, Mr. Dob, - in mostra - la cui prima produzione risale agli anni Novanta. Vi si osserva composto da due cerchi e un ovale sfalsati un personaggio che ricorda e ibrida Mickey Mouse e Sonic the Hedgehog. Il personaggio non ha corpo, o meglio il suo corpo consiste della sola testa secondo lo schema della mutilazione chiusa, del cute. Il personaggio cita Mickey Mouse senza esserlo, cita Sonic senza esserlo, è di fatto una citazione attraverso una negazione. Il sorriso è antifrastico. Le pupille luccicanti sono un segnale infantile. Le ciglia troppo pronunciate sembrano quelle di Astroboy. Il senso complessivo dell'immagine è di una certa astrazione coesa all'oggetto come fosse una palla da bowling. La parte delle orecchie e della nuca, a ben vedere, sono un cappuccio che contiene una creatura di carne. Vediamo un volto che si affaccia da un cappuccio-orecchie come se questo lo stesse costringendo. Perché? in realtà non sta cingendo quel volto ma ne sta mutilando il corpo, di cui vediamo la faccia. Non stiamo vedendo la faccia del corpo del personaggio, ma un corpo cui si è data una faccia. Ciò significa che ciò che è superficiale ed esterno, non lo è realmente, che una mutilazione si dà in una apparenza di superfice corporea. È questo più concettualmente il movimento retorico estetico del cute come antropomorfismo, cioè la possibilità di dare un volto (prosopopea – prosopon) a un oggetto inanimato, che ha il controeffetto di mutilarlo. Secondo lo schema feticistico freudiano della permanenza dell'oggetto assente nel presente e della correlata negazione delle proprietà del presente. Nel senso di una negazione del suo significato. La personificazione cute dunque, il portare la vita a un oggetto inanimato nega la vita vivente nel significato dell'oggetto come valore d'uso o rispondenza cognitiva all'iconografia. E per questo la vita degli oggetti cute è sostanzialmente un'apparenza di vita – vivo nei termini di un feticcio fungibile – che si può vedere a occhio nudo per l'indifferenza all'iconografia cui dà forma.

Dal Neo Geo al Neo Pop: le origini high

Murakami negli anni Novanta non ha guardato solo al contesto del mondo Otaku ma anche alla corrente americana mainstream che lo precedeva in effetti di solo una decina di anni. Erano anni in cui Jeff Koons, Peter Halley, Ashley Bickerton e Mayer Vaisman, cioè i componenti del gruppo Neo Geo nato a New York negli anni Ottanta tra l'East Village e la galleria di Ileana Sonnanbed andavano per la maggiore. Questi artisti dettero vita a un'arte "simulazionista" riprendendo lo stile astrattista di celebri maestri dell'arte occidentale con l'obbiettivo di rendere palese il carattere di mera simulazione di questi oggetti fino a lambire la parodia. Neo Geometric conceptualism era un movimento pop concettuale. Murakami inizialmente ripropose la simulazione degli "stili alti" del passato, praticata appunto da Vaisman, da Halley, ma anche da Sherrie Levine, in una serie di quadri che rifacevano Pollock e Warhol, ma con uno scarto, integrava nelle simulazioni elementi del mondo manga. L'effetto era freddo, inconciliabile e nuovo per l'estraneità geografica e culturale tra due mondi e, in secondo luogo, perché queste figure inglobavano gli stili del canone nella propria distanza commerciale. In una sorta di schiacciamento tra cose inconciliabili (il Superflat). La simulazione a sua volta ricreava il personaggio commerciale rendendolo indefinito. Il Dob di Takashi Murakami simula Mickey Mouse con un effetto di "fallimento" che coincideva con la creatività amatoriale e emarginata degli otaku movimentando un'intera storia, iniziata con il dopoguerra e la "colonizzazione culturale" americana. Il soggetto che compie la simulazione cambia, passa dal pittore simulazionista a ciò che sta dietro al pittore neo pop, che non rappresenta solo se stesso, ma la cultura giapponese americanizzata e la condizione otaku. Gli elementi americani o occidentali stanno nelle opere neo pop come cose alienanti e connaturali – e si vedano anche i lavori di Mr. Nella Neo-Geo il tema dell'alienazione era stato davvero evidente nei celebri lavori di Ashley Bickerton, *Tormented Self Potrait* 1987-1988. Dove inoltre mi sembra fondamentale l'affacciarsi di un legame di alienazione specificamente tra Logo e "animazione" - vedendosi un feticcio, un oggetto non chiaramente riconoscibile come fosse un corpo umano o una faccia, forme alienate. Alienate dai loghi che le tappezzano. Un effetto come di umanità alienata dentro un logo sarà realizzato da Murakami pochi anni dopo in *Signboard Tamiya*, 1992. È qui che, con uno scatto ulteriore, l'effetto di emulazione - il logo Murakami che simula il logo Tamiya sostituendovisi - si presenta come emulazione fallita e questa con il carattere della presenza umana alienata.

Bibliografia

AZUMA 2010
Iroki Azuma, *Generazione Otaku. Uno studio della postmodernità*, Jaka Book, 2010

ARMITAGE 1994
Shelley Armitage, *Kewpies and Beyond. The World of Rose O'Neill*, University of Mississippi, Jackson, 1994.

ANGIER 2006
Natalie Angier, *Il segreto della tenerezza che conquista. Dagli animali ai simboli: ecco perché quelli morbidi piacciono di più*, in "la Repubblica" 5 gennaio 2006.

AMITRANO 2007
Giorgio Amitrano, *Il mondo di Banana Yoshimoto*, Feltrinelli, Milano, 2007.

BENDAZZI 1988
Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. Il Cinema d'animazione*, Marsilio, Venezia, 1988.

BROPHY 1994
Philip Brophy, *Ocular Excess: a Semiotic Morphology of Cartoon Eyes*, in *Kaboom! Explosive Animation from America and Japan, Museum of Contemporary Art*, Sydney 1994.

CARPI 2005
Le trasformazioni del Cute. Tesi di laurea in *Storia dell'Arte Contemporanea*, Università La Sapienza Roma.

CARPI 2007
Nota sul Cute nella poesia di Valerio Magrelli, in Sincronie, 2007.

CARPI 2012
Gabriels and the Italian Cute Nymphet, Mazzotta, Milano, 2012

CARPI 2014
Cuteness e suo superamento, Giancarlo Carpi, Anna d'Elia Maurzio Scudiero, *Contaminazioni* 014, Lantana Editore, Roma, 2014

CARPI 2016
La scena neo pop e cute europea, Giancarlo Carpi, Julie Kogler, Giuseppe Stagnitta, Popism, Lantana Editore, Roma, 2016.

CARPI 2018
L'antiarte come personaggio di Omino71, in Francesca Barbi Marinetti, Giancarlo Carpi, *Status Symbol. Omino71 solo sho(p)w (it of) per indossArte 2018*, Lantana Roma, 2018

CARPI 2018
The human in the fetish of the human, in Rossella Catanese (edited by) *Futurist Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018

CARPI 2019
L'astrazione geometrica e energetica come soggetto confinato, in Giancarlo Carpi, Graziano Menolascina, Depero Halley. Replay, Lantana Editore, Roma, 2018

CARPI 2019
Neo Cute, Macro Asilo – Macro Museo di Arte Contemporanea di Roma, 2019

CANTZ 2002
Hatje Cantz, *The Japanese Experience. Inevitable*, Ursula Blickle Foundation, Germany, 2002.

COX 1983
Palmer Cox, *Le gloriose gesta dei nani burloni. Narrate da uno di loro* (titolo originale *The Brownies*), a cura di Paola Pallottino, Longanesi, Milano 1983 (Treves, Milano 1894).

CROSS 2004
Gary Cross, *The Cute and the Cool. Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford University Press, New York, 2004.

GOMARASCA 2001
Alessandro Gomarasca, (a cura di), in *La bambola e il robottone. Culture pop nel Giappone contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 57-90.

GOULD 1995
Stephen Jay Gould, *Omaggio di un biologo a Topolino*, in *Il Pollice del Panda. Riflessioni sulla storia naturale*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 89-98.

HARRIS 2001
Daniel Harris, *Cute, Quaint, Hungry and Romantic, The Aesthetic of Consumerism*, Da Capo Press, Usa, 2001.

HEBDIGE 2007
Dick Hebdige, *The Protocols of Sado-Cute*, in aa.vv. *Murakami*, Rizzoli International Publications, New York, 2007.

KINSELLA 1995
Sharon Kinsella, *Cuties in Japan*, in http://www.kinsellaresearch.com/Cuties.html.

LIPPERINI 2007
Loredana Lipperini, *Ancora dalla parte della bambine*, Feltrinelli, Milano, 2007.

MERISH 1996
Lory Merish, *Cuteness and Commodity Aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple*, in *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, edited by Rosemari Garland Thomson, New York University Press, New York 1996, pp. 185-203.

NABOKOV 2004
Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduzione di Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano, 1994.

NGAI 2005a
Sianne Ngai, *The Cuteness of the Avant-Garde*, in "Critical Inquiry" 31, Summer 2005, pp. 811-847.

NGAI 2010
Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories*, in PMLA, Publications of the Modern Language Association of America, October 2010, Volume 125, Number 4, pp. 948-958.

O'NEILL 1977
Rose O'Neill, *The Story of Rose O'Neill. An autobiography*, edited by Miriam Formanek – Brunell, University of Missoury Press, Columbia – London, 1997.

PALLOTTINO 1988
Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna, 1988.

PALLOTTINO 1989
Paola Pallottino, *Gustavino. Cento anni di illustratori*, Stampa alternativa, Roma, 1989.

RAAP 2005
Jamie Raap, *Cute: a container, insensitive to content and context?*, in www.zeitguised.com/wear/work/cute.html (06-2005).

RUBINO 1979
Antonio Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1979.

L'ARTE PERVASIVA DEI CHARACTERS E DEI CARTOON.

Julie Kogler

Pensando ai fumetti non si può prescindere dai cartoon americani che hanno formato e influenzato bambini e adolescenti di tante generazioni, caratterizzando l'immaginario popolare in maniera trasversale.
Chi si esponeva continuamente alla visione di questi cartoon traendone profonda ispirazione è Gary Baseman (California *1960), artista, disegnatore, e a sua volta considerato importante "*influencer*" culturale.
Baseman divorava cartoon come fossero popcorn, prediligendo quelli degli anni '30 e '40 della Warner Bros., in particolare Porky Pig, Bugs Bunny, Daffy Duck, e Sniffles, modellando i suoi disegni infantili su suggestione di icone come Mickey Mouse, Snoopy, Bob's Big Boy, The Flintstones e Felix the Cat. Riempiva sin dalla tenera età cataste di fogli con i suoi disegni per "diventare il più grande cartoonista del mondo", entusiasmandosi della forza comunicativa e per la semplicità dirompente di tutte quelle icone capaci di veicolare messaggi pubblicitari. Vive appieno la cultura popolare degli anni Sessanta, nutrendosi di quelle immagini e creandone altre di sua intuizione. Anche il famigerato MAD magazine esercita un'influenza notevole su tutta la sua arte.
Sebbene le sue opere possano sembrare di facilissima comprensione e portatori di pensieri semplici, ad uno sguardo più attento ci si accorge che l'aspetto giocoso, sdolcinato e immediato dei suoi personaggi maschera spesso contenuti esistenziali più rilevanti. Come i personaggi dei cartoon della Warner Bros., anche i characters nell'universo di Baseman ambiscono a relazionarsi con il mondo circostante, pur rimanendo differenziati da esso.
Baseman esegue per Walt Disney le prime commissioni illustrando dei cartoon animati per la televisione.
Quando *Teacher's Pet*, la serie d'animazione venuta fuori dalla sua matita, viene lanciata nel 2000 dall'ABC channel, gli sarà assegnato più volte l'ambito e rinomato Emmy Award sia per il successo di *audience* che per la funzione educativa del cartoon. Nel film d'animazione, il protagonista è la sagoma divertente di un cagnolino travestito da bambino che frequenta la scuola elementare con l'ambizione di studiare. Per Baseman il modo più adatto per commentare e illustrare la nostra società è quello dell'umorismo. I suoi personaggi illustrano anche *Cranium*, il gioco da tavolo che ha guadagnato grande popolarità in tutto il mondo.
L'arte di Baseman trascende la mera illustrazione e s'inserisce nella pervasive art movement, sollecitando anche altri artisti a servirsi di qualsiasi supporto come se fosse una tela spaziando per tutti i media e ricorrendo al linguaggio della cultura popolare per diffondere la propria iconografia. L'ascesa di Gary Baseman nella schiera dei più riconosciuti artisti del pop surrealismo avviene nel 2005 quando Baseman allestisce la sua personale alla Billy Shire Gallery di Culver City (California), occasione in cui debutta anche Toby, sua simpatica ed irriverente icona, ambasciatore tra la nascente *toy culture* (il collezionismo del giocattolo per adulti) e la fine art.
Seguono numerose mostre personali e collettive nell'ambito del pop surrealismo i cui esponenti adoperano tutti un linguaggio diretto e popolare per esprimere utopie e concetti impegnati che scuotono le menti delle generazioni attuali. Baseman prosegue la sua ricerca nella *pervasive art* attraverso i suoi numerosi *characters*: *Hot Cha Cha Cha* si presenta come un diavoletto che presiede il "giardino dei piaceri ultraterreni" in un paesaggio ideato da Baseman che si rifà al giardino delle delizie di Hieronymus Bosch, inevitabilmente allestito in chiave pop.

Gattoni bizzarri e supercolorati animano invece il mondo pittorico di Anthony Ausgang (Trinidad and Tobago, *1959). Già da bambino custodiva una scatola di figurine di Rat Fink, che incarnava allora il fulcro della *Hot Rod* o *Custom Culture*, la cultura delle macchine modificate e truccate tanto da renderle autentici oggetti da feticismo a quattro ruote. Mentre sua madre cercava di portarlo al teatro dell'opera ad ascoltare sinfonie e visitare i musei, le reminiscenze di questa cultura alta europea avevano già cominciato a coniugarsi alle espressioni della cultura bassa generando un connubio fertile per la sua inclinazione artistica. Trasferitosi in California espone subito a Los Angeles, e qui incontra Robert Williams, osannato illustratore di dischi e fumetti, e indiscusso padre della *low brow art* - l'arte che si ispira ai tatuaggi, all'immaginario punk rock e ai fumetti underground.

All'inizio degli anni Novanta Ausgang comincia a realizzare le copertine per album di gruppi musicali come MGMT, disegna poster e lavora come consulente per aziende di tecnologia CGI (*computer generated images*). Nel 1993 Ausgang s'esibisce alla mostra "Kustom Kulture", organizzata al Laguna Beach Museum, che rintraccia l'influenza nell'arte ufficiale di tale cultura. Nelle tele di Ausgang si evidenzia il carattere fumettoso dei gatti psichedelici, pervaso dallo spirito alla *Tom and Jerry*, mentre le ambientazioni ricordano il pulp tarantiniano.

Walt Disney rivolge lo sguardo anche al di qua dell'oceano, verso l'Italia, quando commissiona a Elio Varuna di customizzare una scultura gigante in resina del mitico Mickey Mouse, l'icona del fumetto e del cartoon per eccellenza, per celebrare gli 80 anni dell'intramontabile topolino. L'artista Neopop decide di caratterizzare Topolino con il Tuty, il suo inconfondibile alter ego, dalle fattezze semplici e stilizzate. Questa mascotte rossa dalla espressiva faccetta e provvisto di quattro tentacoli si snoda, si avventura e interagisce con disinvoltura con la scultura di Topolino. Il personaggio Tuty oltre alle innumerevoli apparizioni nei quadri acrilici dal pulviscolo stellare di Varuna, si è trasformato in veri oggetti d'arte e opere di design e gioielli, passando per istallazioni d'arte urbana e collaborazioni con grandi brand internazionali, entrando in tutti gli ambiti del quotidiano e dell'arte. Gli scenari offerti dalle tele di Varuna rivelano ricerche sempre profonde, indagano il senso delle cose, mediante citazioni colte e popolari, riferimenti a sfere ancestrali e moderne, ambientando visioni familiari in contesti del tutto inusuali.
Seguendo le orme dei codici *superflat* del pioniere Takashi Murakami, l'artista giapponese Kei Sawada (Kobe, *1980) adopera un linguaggio pittorico esplosivo che combina dolci figure dai colori vivacissimi e campiture piatte. I suoi racconti, in cui agiscono figurine simpatiche come il CuCu Mouse, il Topolino di sua invenzione, sono scanditi dal ritmo del fumetto; i *manga* dell'Oriente s'incontrano con l'immaginario infantile occidentale, suscitando opere dal forte impatto visivo. Le icone di Kei Sawada spesso escono dalle tele per trasformarsi in ambiti *vinyl toys*, così come il CuCu Mouse dall'aspetto tenero, avviando la sua fortunata collaborazione con famose aziende tra cui Kid Robot. Ma CuCu Mouse è soltanto uno dei mille *characters* da fumetto che Kei Sawada disegna instancabilmente su commissione per riempire qualsiasi oggetto o gadget di ampia diffusione.
Una vera invasione di *characters* avviene anche mediante l'arte del tedesco Flying Förtress (Monaco di Baviera, *1974) che è riconosciuto per il suo orsetto con l'elmo in testa, che come la tag di un writer appare sui muri delle città di tutto il mondo, su t-shirt e capi street wear, piccoli toys e infine sulle tele. A questo orso (teddy) se ne aggiunge un altro, poi un terzo e così via per formare un esercito che l'artista denomina "Teddy Troops". Lo pseudonimo "Flying Förtress" ricorda l'aereo di battaglia della Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, la sua è un'invasione pacifica e giocosa che rimpiazza la triste memoria delle irruzioni belliche poiché gli orsetti delle *Teddy Troops* ammiccano ai passanti, suscitando sorrisi in chi li scorge all'improvviso.
L'artista si trova talvolta a collaborare con l'inglese The London Police (*1974), i cui *lads*, omini semplici e solari, dal tratto scarno e con faccette da smiley, rievocano per l'essenzialità le sagome antropomorfe di Keith Haring. Numerose commissioni pubbliche gli permettono di portare le sue figure a scala monumentale su facciate e palazzi in giro per il pianeta.
Partendo da un approccio "street", gli interventi dell'artista tedesco Boris Hoppek (Kreuztal, Germania, *1970) spesso vanno oltre l'azione nello spazio urbano, appropriandosi di qualsiasi superficie a disposizione. La sua icona è essenziale quanto convincente: il "bimbo" dalla faccetta disegnata in versione minimal, diventa la firma inconfondibile. È così che i suoi characters dal nome *C'mons* sono diventati i protagonisti di una fortunata pubblicità per una rinomata azienda automobilistica tedesca.

Le icone del fumetto, le figurine e i characters, inventati dagli artisti più prolifici, invadono la vita di tutti i giorni, inserendosi in contesti sempre diversi pur mantenendo un'originalità estetica. Capaci di esprimere idee e sentimenti dell'epoca in corso, hanno raggiunto anche il mondo dell'arte colta, toccando le vette alle aste più acclamate.

THE WITCH, FROM MYTHS
di Andy Warhol
1981, screenprint, cm 96,52 x 96,52

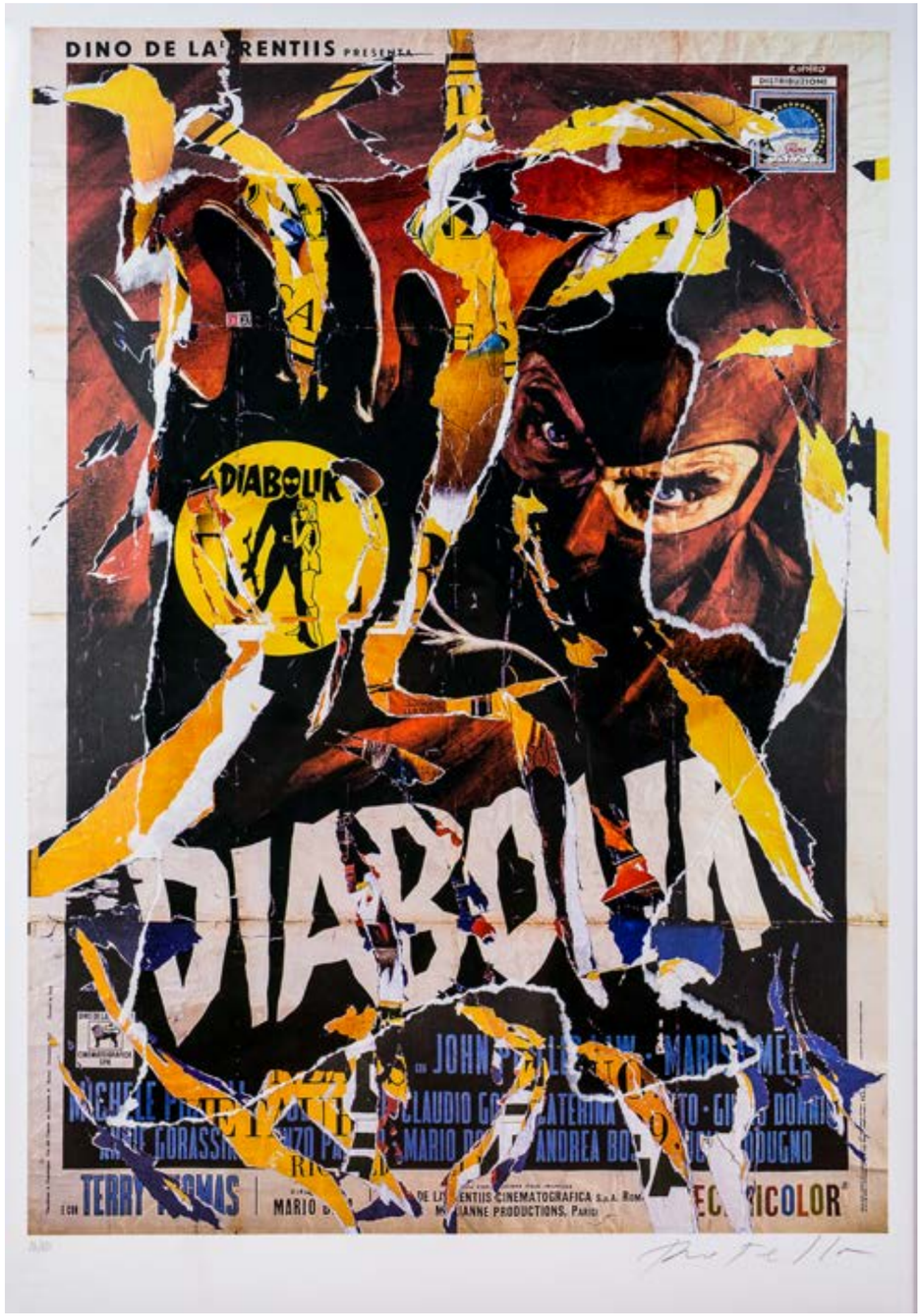
SANTA CLAUS FROM MYTHS
di Andy Warhol
1981, screenprint, cm 96,52 x 96,52

AS I OPENED FIRE
di Roy Lichtenstein
Offset print on paper, each panel (trittico) 64x53cm, 1998

ARTIST'S STUDIO - LOOK MICKEY
di Roy Lichtenstein
Poster firmato mostra Lichtenstein a Firenze, 67,3x92,4cm, 1982

BATMAN di Enrico Manera
olio su tela, 2010 – 60 x 60 cm

BATMAN di Mimmo Rotella
(dal manifesto per il film del 1966), 1989
stampa litografica su carta – 100 x 70 cm

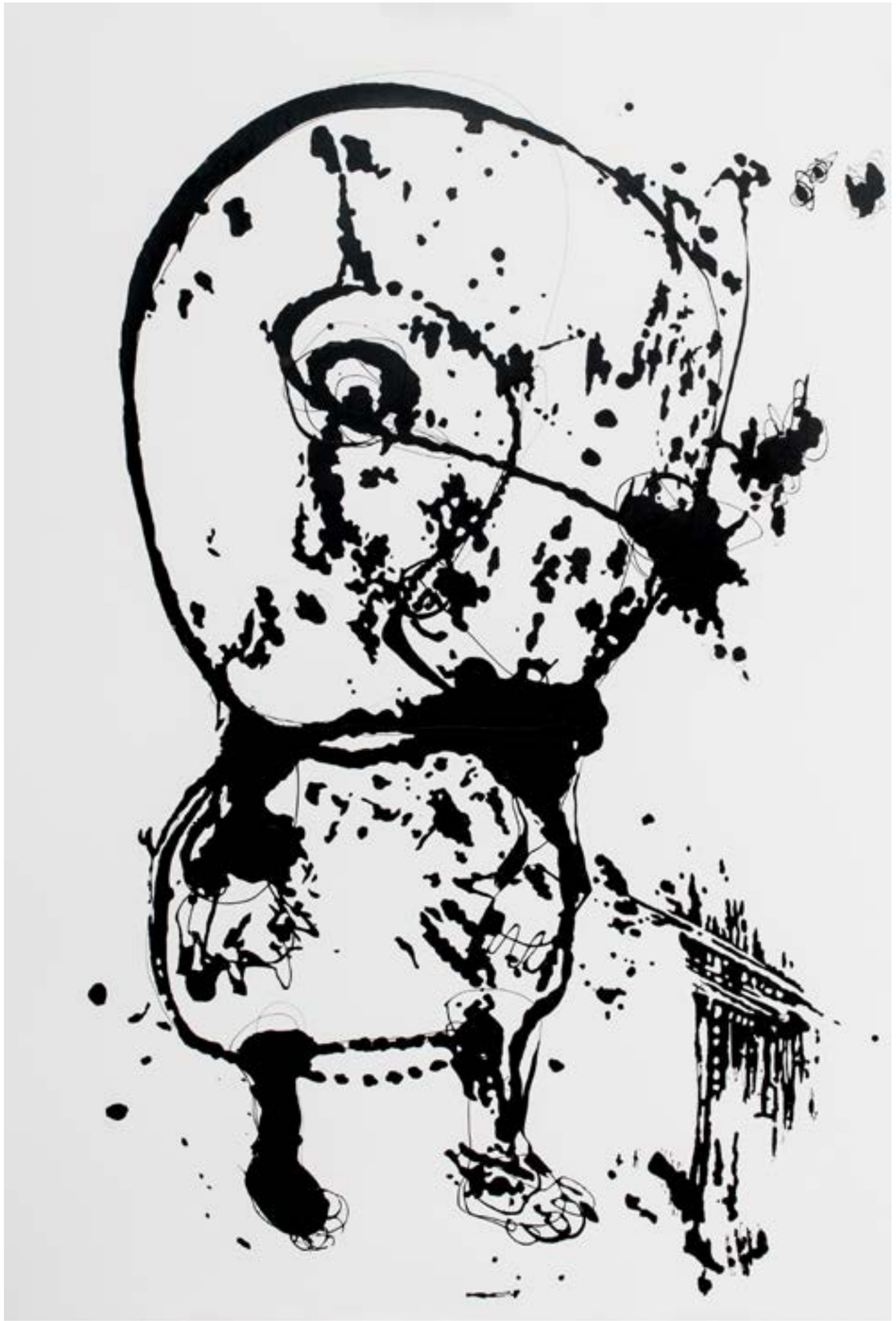


DIABOLIK di Mimmo Rotella
(dal manifesto per il film del 1968), 1989
stampa litografica su carta – 199,5 x 204,5 cm

UOMO RAGNO NEL BLU IRRIDESCENTE
diEsteban Villalta Marzi, Uomo Ragno nel blue irridiscente
tecnica mista, 120x140 cm, 2019

WORK'N PROGRESS AMAZZONIA
di Emilio Leofreddi
tecnica mista su carta, cm 80 x 110 ca
cornice legno e vetro, 1982 / 2019

POEMA INUTILE (FUMETTO)
di Carlo Bordini
Poema inutile (fumetto)
disegni di Rosa Foschi



ASSOLO 006
di Danilo Bucchi
smalto su carta, 150 X 100 cm 2014

UTTO SVANICE
di Tamburro Marco
100x100cm, tecnica mista su tela, anno 2019

BATMAN_MARTE
di Domenico Pellegrino
Polvere di marmo e stucco policromo e pittura ad olio cm 250x140x120, 2019

WONDER WOMAN
di Andrea Chisesi
tecnica mista su cartello stradale diametro 90 cm, 2019

IL SOGNO DI VALENTINA
di Caterina Crepax
abito scultura indossabile,2016, realizzato per l'invito alla trasmissione di Belen Rodriguez a "Tu si que vales", indossato dalla ballerina Saria Cipollitti,cm 46x20xh.90

INTREPIDA VALENTINA DI CARTA
di Caterina Crepax con Emanuele Bestetti e Ilaria Berardi
bustino, realizzato per la mostra di opere originali di Guido Crepax "La Milano di Valentina" alla galleria Nuages di Cristina Taverna, con carta giapponese e stampe ritagliate di disegni tratti da diverse storie a fumetti. 2012, cm 50x 25xh.55

SUPERFLAT MUSEUM
diTakashi Murakami
10 sculture di varie dimensioni in vinile, teca di plexiglas (70cm x 20cm altezza, profondità 15cm), 2009

MURAKAMI FOR FRISK
di Takashi Murakami
2015, caramelle ed espositore, 30x30x30 cm

MR. DOB
diTakashi Murakami
2006, serigrafia 51/300, 50x50 cm

ROCK'N ROLL
di Ciou
2009, tecnica mista su vinile, 50x50 cm

LITTLE WANDERER
di Yoshitomo Nara
2013, plastica stampata ad iniezione, 27,9x16,5x16,5

FALLIN' MANMA AIR
di Aya Takano
2006, Offset Print 300, 49,5x59 cm

MY DREAM
di Kei Sawada
acrilico su tela, 53x72cm (76x95cm incorniciato con vetro)

COMPANION OPEN EDITION GREY
di Kaws
2017, 27,9x12,7x7,6 cm

SENZA TITOLO
di Gary Baseman
acrilico su tavola, 2008, 200 x 115cm

EAT OR BE EATEN
di Anthony Ausgang
acrilico su tela,2008, 183x 92cm

MA LIBERTÉ
di Luciano Civettini
olio e acrilico su tela, 2015, 100 x 60 cm

L'INGEGNO DELLA LAMPADA
di Elio Varuna
acrilico su tavola, 2010, 150 x 150cm

TUTY MOUSE
di Elio Varuna per Walt Disney
acrilico e spray su resina, 2016

NEUNDORF PORZELLAN
di Kewpie,
porcellana, 1919

MOSAICO
di Space Invader
2009, 11x11 cm

THE LADIATORS OF APOCALYPSE
di The London Police & Flying Fortress
2009, pennarello su tela, 300 x 100cm (composto da due tele da 150x100cm ciascuna)

NEGRITO
di Boris Hoppek,
tempera su carta, 36 x 46 cm, 2009

CIUFFINA
di Pao
acrilico su vetroresina, 49x49x57 cm, 2017

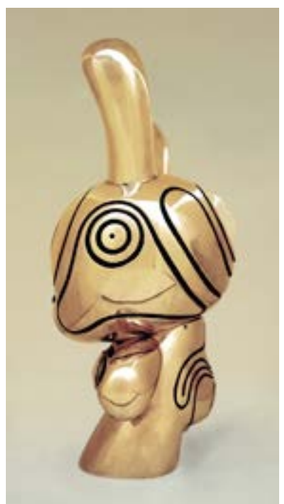
MR. PENGUIN
di Pao
acrilico su vetroresina, 49x49x57 cm, 2015

CUTE
di Omino71
2018, tecnica mista su sciarpa, 50x50 cm

SUCK
di Omino71
2018, pennarello, inchiostro e acrilico su tela, 60x40 cm

MATIOLINO 2.0 (READY FAKE #1)
di Omino71
12x6x6 cm

IZANAMI (E KAGUTUTI)
di Gabriels
2009-2010, bronzo lucidato a specchio, 17,5x14x10cm



CUTENESS OVERDOSE II
di Katja Tukiainen
2012-2016, vetroresina e acciaio, 200x80x40 cm

NINFA MODERNA (ÉTAND DUNNY)
di Gabriels
2008, rielaborazione di un Dunny Kidrobot©
bronzo lucidato, vetro, silicone, 50x34x22 cm

TAVOLA A FUMETTO
di Natascia Raffio
2009, inchiostri, 30x25 cm

GLINDA STRUGGLES ONWARD
di Natascia Raffio
2018, acrilico su tela, 30x30 cm

QUI
di Sabrina Milazzo
2019, olio su lino, 120x85 cm

TIPPETE
di Sabrina Milazzo
2014, olio su lino, 120x85 cm

ZAXXSON
di Lucio Fabale
2011, olio su tela, 30x40 cm

SUPER MARIO BROS
di Lucio Fabale
2010, acrilico e olio su tela

CAPITAN AMERICA
di Akira Zakamoto
2019, olio su tela, 150x150 cm

THE HULK SON JUST BORN SURFING THE SUN
di Nicolantonio Mucciaccia
2017 mixed media, 95x50x200 cm

ANELLI DEL SEGRETO SOVRAPPOSIZIONE DOPPIA NEGATIVA ORO
di Nicolantonio Mucciaccia
2004-2005, light box da disegno digitalizzato, 76x105x10 cm

MY SAILOR
di Nicolantonio Mucciaccia
2017, mixed media, 30x30 cm

Finito di stampare nel mese di settembre 2019
da Effe Grafica Fratantonio
Pachino (Siracusa)