

## ***Cultural turn* tra fumetto e cinema. Alcuni casi di fumetti italiani anteguerra con rimandi cinematografici.**

Massimo Bonura, Università Telematica eCampus

***Cultural turn between comics and cinema. Some cases of connections in Italian Pre-War comics.*** *This essay focuses some aspects of mixture about Pre-War comics and cinema, adopting a historical and mediological perspective. In particular, we would analyze some comics such as Pinocchio divo del cinema (Pinocchio journal, Nerbini 1938, written by Collodi's Nephew and drawn by Giorgio Scudellari) and others with cinematographic references. This paper will consider only Italian Pre-War long stories (at least five pages) with metatextual aspects linked to cinema, in which the characters have the role of filmmaker, cameraman or actor. The main objective of this essay would be to investigate the Italian cultural turn between comics and cinema (for example, a lot of stories contained references to Hollywood's star system). These case studies would be analyzed primarily from the title of their stories.*

**Keywords:** History of Cinema; History of Comics; Cinema and comics; Mediology; Media Archaeology.

### *Titoli cinematografici in albi e storie nel fumetto italiano anteguerra: una prima introduzione*

Questo saggio propone l'analisi di alcune opere italiane anteguerra a fumetti con trame che vertono su alcuni elementi cinematografici riscontrabili fin dai titoli, quali l'utilizzo narrativo di un personaggio come regista o attore cinematografico. Infatti, in queste narrazioni sono presenti alcuni spunti di notevole interesse poiché raccontano storie che descrivono un medium (cinema) in un'altra tipologia di medium (fumetto). Lo scopo del saggio è mostrare come, nell'Italia a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, si sia assistito a un vero e proprio *cultural turn* concernente il rapporto tra cinema e fumetto. Come verrà notato, sono diversi i titoli in cui un personaggio (come Pinocchio o Panterino), per una o due avventure (dunque senza un vero e proprio *continuum*), "diviene" regista o attore cinematografico. In un discorso più generale, anche questa tipologia di prodotti che rimanda al cinema può essere un utile strumento di analisi sociologica e di storia dei consumi (cfr. Eugeni 1999, 69).

Bisogna premettere come questo tipo di disamina con particolari intersezioni cinematografiche di opere a fumetti anteguerra, sia un filone poco analizzato all'interno della letteratura scientifica, e può comportare maggiori valutazioni sui meccanismi sociologici e storici tra il cinema e il fumetto. La difficoltà principale di questo tipo di ricerca risulta risiedere nella frammentarietà

delle storie e dei personaggi nel panorama fumettistico italiano<sup>1</sup> e soprattutto nel reperimento di albi o giornali a fumetti di una certa rarità.

Infatti, la mancanza di studi sui fumetti a tema cinematografico sembrerebbe essere una lacuna nella letteratura dell'universo audiovisivo. Il fumetto, poiché è un mezzo di comunicazione di massa, è ricco di riflessioni di ordine culturale e sociale (Ciofalo 2020, pp. 371-381). Bisogna comunque accennare come

Il fumetto, però, sia in Italia che in altri paesi, primo fra tutti gli Stati Uniti, aveva dimostrato una notevole versatilità, una grande capacità evocativa, arricchendo il panorama dell'immaginario collettivo novecentesco di nuovi personaggi, di storie e simbologie in grado di reinterpretare i miti e gli archetipi più radicati nella cultura occidentale (ivi, p. 372).

Analizzare i fumetti che presentano nella narrazione espliciti riferimenti al cinema, spesso identificabili dai titoli, significa riflettere su come quest'ultimo sia stato tradotto in funzione *metamediale* in un dato contesto storico. Per questa disamina è utile valorizzare il concetto di *transmedialità* e il suo rapporto con i prodotti culturali (cfr. ad. es. Bertetti 2020, pp. 9-25), già discusso da Henry Jenkins in *Convergence culture* (2006) e ancora prima da Marsha Kinder nel suo *Playing with Power in Movies, Television and Video Games* (1991; Bertetti 2020, p. 7).

In particolare esistono diversi fenomeni legati a questo ampio concetto: due di questi sono l'*intermedialità* e la *transmedialità*. La prima appare quando lo stesso racconto, seppur con qualche divergenza giustificata dalla natura del *medium* traduttore (es. dal cinema al fumetto), viene veicolato attraverso diversi *media* (Bertetti 2020, p. 20). Questo è proprio il caso (ad. es. cfr. Fabbri - Pezzini 2012) del racconto ottocentesco di Pinocchio del fiorentino Carlo Collodi (2012, ad es.), confrontato con le varie trasposizioni filmiche e fumettistiche. La *transmedialità*, invece, si dipana formando un insieme diversificato di storie, e dunque di modelli

---

<sup>1</sup> Infatti, nell'anteguerra i titoli o le tavole autoconclusive con riferimenti al cinema sono migliaia e con personaggi differenti tra loro. Pertanto è estremamente complesso redigere un apposito elenco di tutte le avventure, soprattutto brevi, di personaggi fumettistici a contatto con il cinema. Inoltre questo saggio non prende in riferimento personaggi cinematografici (come le rappresentazioni di "Stanlio e Ollio" o di "Charlot") all'interno dei fumetti, senza una trama che verte esplicitamente attraverso il medium cinema. Sulle vignette a fumetti, rubriche e storie brevi a tema cinematografico nell'anteguerra di genere comico si può consigliare ad esempio la lettura di Faccioli 2011.

narrativi, intorno ad un cosiddetto universo/*ecosistema* (per quest'ultimo cfr. ad es. Bioni - Innocenti 2013), ed è il caso<sup>2</sup> di *Pinocchio divo del cinema* (1938), di cui non risulta altro riferimento editoriale o cinematografico. In questo caso ritengo si possa parlare più correttamente di *unbalanced transmedia* (Mittell 2015), ovvero “quando vi è un testo centrale (il racconto di Pinocchio, *ndr*) intorno al quale ruota una serie di testi ancillari (i vari “pezzi” delle nuove avventure ispirate al burattino, *ndr*)” (Bertetti 2020, p.17). Dunque la *transmedialità* racconta storie nuove, di personaggi tratti da altre forme di media (come dal romanzo, nel caso di Pinocchio), e riconducendo tutte queste ad un unico universo narrativo (nel caso in oggetto, in riferimento al burattino di legno), ma ciò potrebbe risultare valido anche per gli attori filmici che sarebbero rappresentati e parodiati nel fumetto. Bisogna tenere presente che “in tutti i casi, comunque, la costruzione di una narrazione transmediale ha, prima ancora che motivazioni artistiche, forti motivazioni economiche: si tratta di vendere contenuti narrativi sempre diversi ma interrelati, presentandoli in formati mediali diversificati” (ivi, p. 12).

Quando si analizzano dei fumetti in cui il protagonista vuole imitare il mondo cinematografico, divenendo attore o regista, ciò non può non rimandare ad un'accezione culturale degli studi sociologici, alla *sociologia dei consumi* e dell'*immaginario*, e all'*ecosistema* dello *star system*. Come notato dal sociologo Trobia (2008, pp. 24-26), gli studi sul divismo sono una ricorrente sociologica (e qui lo studioso rimanda, ad esempio, a Morin 1957), e questo fenomeno si è sviluppato in particolare a partire dagli anni Venti del Novecento per circa quarant'anni, attraversando dunque il nostro periodo di riferimento (anni Trenta e metà dei Quaranta). Infatti, grazie ai divi si creava un vero e proprio “sistema permanente di personaggi con i quali gli spettatori potevano identificarsi” (Trobia 2008, 24; in rif. a Morin 1957), e, in particolare

In questo periodo, gli attori diventano modelli da imitare, oggetti di

---

<sup>2</sup> Bisogna premettere però che “Alla base del modello proposto da Jenkins vi è una visione sinergica e progettuale: la storia deve essere concepita fin dall'inizio in termini transmediali” (Bertetti 2020, p. 13). Questo non si riscontrerebbe nelle primarie intenzioni dell'autore Carlo Collodi, ma il susseguirsi del successo del personaggio ha portato a una creazione variegata, e tradotta in più media, di un mondo narrativo inerente al burattino tale da poter parlare di *transmedialità* e *intermedialità*.

immedesimazione e di culto, e attorno ad essi si sviluppa una pervasiva industria dello spettacolo. Il divismo teorizza una forte sovrapposizione tra il personaggio e l'attore che lo impersona (...), e produce fenomeni di adorazione (il *sex symbol*) e isteria collettiva. In questo senso, i divi diventano una sorta di *élite* senza potere [Alberoni 1963]. (Trobia 2008, pp. 24-25).

### *Diversificazione dei generi tra cinema e fumetto*

Fumetto e cinema risultano da sempre forme dialoganti e ricche di confronti e paradigmi socio-semiotici *transmediali* e *intermediali* (Zecca 2013). D'altronde, entrambi i media sono come un “foglio di via dall'indigente quotidianità asservita alla relazione sociale” (Frezza 2008, p. 34). Assistiamo negli anni qui analizzati – Trenta e metà dei Quaranta del Novecento – ad una vera e propria diversificazione dei generi cinematografici e fumettistici: questo non può passare inosservato ed alimenta gli studi dei *consumi sugli immaginari*. A ciò va puntualizzato come negli anni descritti, in cui è presente il *cultural turn* esplicitato nel corso del saggio, il genere *comico* nei fumetti proceda, almeno in Italia, quasi a pari passo con l'analogo genere cinematografico. Infatti, “Gli anni trenta del sistema filmico italiano appaiono dunque segmentati e complessi” riuscendo “a sostenere la domanda interna (dando spazio al genere comico, al film avventuroso, [...])” (Brancato 2020, p. 226). Questo *exploit* e diversificazione dei generi ha una radice comune oltreoceano, ovvero gli Stati Uniti. Infatti, bisogna tenere presente come

la storia dei media di massa europei si fonda sulla relazione a distanza con il mondo, insieme *mitico* e *alieno*, prossimo e distante, degli USA: non potremmo capire quanto accade al cinema del vecchio continente negli anni tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, per esempio, se non assumessimo il parametro hollywoodiano quale criterio essenziale nello sviluppo delle estetiche filmiche europee, e non solo di quelle (Brancato 2008, pp. 59-60).

E allora in tutto questo *ecosistema* dei media complesso e diversificato, ricco di interrelazioni di ordine semiotico, estetico-artistico ma soprattutto sociologico, ci si domanda il perché il fumetto abbia avuto la necessità di rimodularsi e di trattare dentro le proprie narrazioni un altro medium come il cinema. A nostro avviso perché in Italia il cinema stava prendendo sempre più campo e cercava da un lato di staccarsi dai modelli americani, dall'altro di re-

inventarsi (cfr. Di Chio 2021), tuttavia il cinema italiano destinato specificamente ai ragazzi più piccoli o della prima adolescenza, era in quegli anni meno presente, e di conseguenza, si è voluto utilizzare il fumetto italiano, medium di grandissimo successo e di variegati formati come albi e giornali (Frezza 2008), per – in qualche modo – “imitare” il cinema stesso. Si tratterebbe dunque di una forma di *mimesi*, non semplice e non del tutto consapevole, tentando di portare così il cinema dentro il fumetto e sfruttando la fama di alcuni dei celebri attori-personaggio che tutti, dai più giovani ai meno giovani, conoscevano perlomeno di nome (come Tarzan, Charlot, etc). La fruizione tra cinema e fumetto a questo punto cambia notevolmente: se per visionare un film bisognava andare al cinema, per leggere un fumetto bastava acquistare l’albo e ripetere eventualmente la lettura. Questo comportava una maggiore riflessione e curiosità per i lettori sui personaggi o i “trucchi” tecnici del cinema: non è un caso, ad esempio, che la maggior parte dei fumetti a tema cinematografico, valorizzino strumenti come la cinepresa e figure professionali come il cineoperatore.

#### *Cultural turn? Alcuni titoli sul cinema nel fumetto anteguerra*

Poco prima si accennava al fatto che nel mondo del fumetto tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta si assiste ad un *cultural turn*, in cui il cinema rientra a pieno titolo nello *storytelling*, riuscendo talvolta a fungere in un certo senso da “protagonista”. D’altronde, a partire dal primissimo dopoguerra (1947), escono in Italia (Turzio 2019, pp. 27-30) due riviste di successo con il *fotoromanzo*<sup>3</sup>, medium di commistione tra cinema, fotografia e fumetto: *Il mio Sogno. Settimanale di romanzi d’amore e fotogrammi* (Novissima) e *Bolero Film* (Mondadori).

A livello compilativo e non esaustivo citiamo una serie di storie lunghe a fumetti (fino alla metà degli anni Quaranta) a tema cinematografico<sup>4</sup>, per testimoniare l’*exploit* cui si accennava prima, quasi tutte di genere comico-

---

<sup>3</sup> In verità qualcosa di simile, ma senza l’utilizzo di vere e proprie fotografie, compare nel 1946 con *Grand Hotel* (ed. Universo) dei fratelli Del Duca (Turzio 2019, p. 27), tra gli altri nomi va citato il direttore di lunga data Francesco Matteo Macciò. Per approfondimenti sulla nascita del *fotoromanzo* si veda Turzio 2019, pp. 13-60. Tra i nomi di punta del *fotoromanzo* vi sono Damiano Damiani, Stefano Reda (primo direttore de *Il mio Sogno*), Luciano Pedrocchi (primo direttore de *Bolero Film*), Cesare Zavattini, Luciana Peverelli.

<sup>4</sup> Nel corso di questa ricerca abbiamo scelto di soffermarci esclusivamente sulle storie lunghe italiane (di almeno 5 tavole), piuttosto che su produzioni straniere o sulle brevi autoconclusive. Sarebbe utile dedicare ad esse un ulteriore saggio.

avventuroso e pubblicate successivamente in albi: *Filmino ad Hollywood* (di Zenobio “Bizen” Baggioli, su *Il giornale di Cino e Franco*, nn. 65-80, Nerbini 1936-1937)<sup>5</sup>; *Orsolino attore cinematografico (suppl. Albi di Scimmiottino)*<sup>6</sup>, edito dalla milanese Edizioni Economiche Italiane 1938; la storia è disegnata da “Albano”); il cineromanzo *Zoo film* (di Sebastiano Craveri, pubblicato nel giornale *Il Vittorioso*, nn. 1-21, A.V.E. 1937<sup>7</sup> e ristampato ne *Gli Albi del “Vitt”* n. 11 – Supplemento a *Il Vittorioso*, n. 28, A.V.E. 1939); *Panterino regista (Albi di Panterino*, n. 15, Taurinia 1939); *Panterino divo del cinema (Albi di Panterino*, n. 60, Taurinia 1940); e ancora l’avventurosa *Mistero a Hollywood* con protagonista Nadia (la storia è apparsa tra il 1946 e il 1947 nella rivista bilingue *Per Voi/For You* e ristampata in un albo nel 1947; entrambe per Ventura Editore, “romanzo e regia” di G. C. “Arutnev” Ventura e disegni di Lina Buffolente<sup>8</sup>). Tra le storie non ristampate in formato albo se ne segnalano alcune in cui compaiono diversi attori, apparse sul giornale umoristico *Bertoldo* (1936-1943), pubblicato nei vari anni dall’Istituto Romano Arti Grafiche di Tumminelli e C. e da Rizzoli & C.; questo periodico, con Giovanni Mosca e Vittorio Metz, si inserisce nel quadro delle riviste satiriche e umoristiche che si pubblicavano in quegli anni. Tra le storie con riferimenti agli attori cinematografici, vi è, a partire dal primo numero, *Il pallone di Tespi* che ha come sottotitolo il significativo *Grande romanzo d’avventure di terra, di mare e di palcoscenico* (1936, storia con diversi episodi di Vittorio Metz per i testi e Walter “Walmo” Molino per i disegni; cfr.

<sup>5</sup> Per la numerazione si cfr. Bono 2002, p. 530. Nel corso della pubblicazione, parte del fumetto cambia titolo divenendo *Filmino tra i divi del cinema*. L’intera storia è stata ristampata nel 1937 in un grande albo orizzontale (Nerbini) come supplemento al giornale.

<sup>6</sup> Un’altra storia degli *Albi di Scimmiottino* (sempre per le Edizioni Economiche Italiane) con riferimenti al mondo cinematografico è *Scimmiottino e Tom Mix contro i pellirosse* (n. 27, 1939; con “soggetto di Tino Colombo”, “disegni di Ebbs”; copertina dell’albo di Enver Bongrani), in cui sembrerebbe ricalcato il celebre attore western americano. Nel corso della lunga testata, in alcuni albi risulta indicato come direttore della serie Umberto Folliero. Tra i disegnatori della collana, che nel corso del tempo cambia editore, si segnala innanzitutto Enver Bongrani (disegnatore del primo numero con il personaggio), ma anche Giuseppe Perego e Rino Anzi; tra i diversi sceneggiatori (o, meglio, come sembrerebbe ci si definiva, *soggettisti*) M. Dancalo, Guido Molinelli, Gabriella Maggiore, Giulio Mondelli. Invece nel *Suppl. Albi di Scimmiottino* citato troviamo in copertina (disegnata da “Albano”) una versione illustrata che rappresenterebbe l’attrice Marlene Dietrich.

<sup>7</sup> Il giornale è tra i più significativi per il fumetto italiano e fucina di giovani disegnatori di successo (Caprioli, Bonelli, Craveri, Jacovitti, etc). Tra le figure chiave dei primi anni vi sono Francesco Regretti e Luigi Gedda, i quali saranno tra i direttori di questo giornale dalla lunga storia.

<sup>8</sup> Dal primo numero della rivista si evince che questa era diretta da F. Bolzoni. Per maggiori informazioni sull’elenco dei numeri della serie cfr. Bono 2002, 1462. La storia è stata ristampata in *Arutnev - Buffolente* 2021, al cui interno sono presenti

saggi di diversi autori. In ogni caso per approfondimenti sulle cronologie dei numeri delle serie a fumetti qui citate si può rimandare alle relative voci in Bono 2002, di cui è stata anche rilasciata una versione aggiornata *online*.

Sironi 2009; Faccioli 2011, p. 102). In ogni caso le storie citate, e pubblicate originariamente nei giornali, sono composte da tavole a puntate, spesso terminate con il *cliffhanger*, secondo gli usi della serialità arrivata in Italia qualche anno prima (cfr. Brancato 2008, pp. 59-67).

Intorno a queste storie in cui il protagonista ha un ruolo cinematografico (che sia regista, attore o cineoperatore), spesso è presente l'universo dello *star system*. Questo è un fatto comune anche ai diversi cortometraggi animati americani di quegli anni (cfr. McGowan 2019), in cui i protagonisti si recano negli studios cinematografici (es. i disneyani *Mickey's Gala Premier*, regia di Burt Gillett, 1933 e *The autograph hound*, regia di Jack King, 1939, con Paperino). Tutto ciò è presente anche nel fumetto italiano anteguerra: ad esempio in *Filmino a Hollywood* (1936-1937) il personaggio incontra tantissimi attori (e registi) americani, tra cui le versioni disegnate di Stanlio e Ollio, Shirley Temple, Wallace Berry, "Tarzan"<sup>9</sup>.

O ancora nella storia a fumetti *Zoo Film* (1937), uno dei personaggi (l'orso Mustafà) testimonia di essere appassionato di cinema mostrando agli altri animali una galleria con le immagini di attori celebri stilizzati. In questo racconto di Craveri i protagonisti decidono di creare una casa di produzione cinematografica (ovvero la "Zoo-Film") per girare *La Regina di Poponass* e fare concorrenza agli animali "disegnati nei cartoni" (come esplicitato nella storia fin da subito). Questa *consapevolezza metamediale* è interessante perché sottolinea una differenza tra i personaggi fumettistici e quelli del disegno animato, resi famosi attraverso la riproduzione cinematografica. In realtà anche nel panorama editoriale italiano vi è un miscuglio, diremmo quasi confusionale, tra il fumetto e i cosiddetti "cartoni animati": ad esempio, nel 1939 esce la collana *Cartoni animati* (ed. Alfredo Conte; cfr. Bono 2002, p. 485) con tutta una serie di avventure a fumetti di vari personaggi con storie di sceneggiatori o disegnatori come Melfi Bongrani, Enver Bongrani (direttore di questa serie) Andrea Da Passano; per poi in un certo senso "proseguire" (in alcuni albi è presente la dicitura "Nuova serie"; cfr. Bono 2002, p. 486) in una collana omonima (1939-1942), edita inizialmente dalle Edizioni

---

<sup>9</sup> Una sorta di parodia e rivisitazione comica di Johnny Weissmuller, attore che impersonò al cinema (con i primi film prodotti dalla MGM) il celebre personaggio del ciclo romanzesco di Edgar Rice Burroughs. Per Tarzan nell'immaginario collettivo si veda ad esempio De Falco 2019. Le informazioni di *Filmino a Hollywood* sono tratte dagli originali numeri de *Il giornale di Cino e Franco*.

Economiche Italiane e che alterna titoli umoristici a titoli avventurosi. Questo caso risulta emblematico perché nonostante il titolo faccia riferimento al cinema d'animazione, in realtà si tratta solo di fumetti: nella prima serie menzionata sono storie di genere comico (quasi sulla scia dei prodotti disneyani); nel secondo caso principalmente dei fumetti avventurosi, come era in uso in quel periodo, senza alcun riferimento all'aspetto del cinema animato.

Dunque, come è possibile notare, in diverse serie comiche di lunga durata di produzione italiana anteguerra, sono presenti riferimenti narrativi o anche editoriali al cinema (come il titolo della testatina: *cineavventure* o ancora *cineromanzo*). Certamente bisogna distinguere i vari fenomeni: un conto sono le storie in cui la narrazione verte su ambienti e costrutti narrativi relativi alla cinematografia (es. *Panterino divo del cinema*), qui analizzate, un altro ancora le trasposizioni nei fumetti di titoli filmici o di attori cinematografici (es. le avventure ispirate ad attori come Stanlio e Ollio inserite in contesti fumettistici e non riprese dai film del duo), e ancora un terzo ambito è la narrazione di storie originali (ma anche titoli di collane) a fumetti con diciture nei titoli che rimandano direttamente al cinema (*cineromanzo*<sup>10</sup>; es. il *cineromanzo* di Jacovitti *Pete lo sceriffo* apparso nell'*Albo Roma, A.V.E.*, 1943).

Perché questi continui riferimenti al *cineromanzo* o alle *cineavventure*, spesso senza rimandi diretti al cinema? Probabilmente per due motivi: il ritmo della narrazione, la quale idealmente doveva essere il più simile possibile al cinema (spesso il fumetto era ricchissimo di didascalie che illustravano l'immagine o il proseguirsi della storia) e il fatto che si accostasse il fumetto come arte "popolare" (definibile come forma *paraletteraria*; Ciofalo 2005, p. 372) al cinema.

### *Panterino e il cinema*

Degli *Albi di Panterino* editi dalla torinese Taurinia (cfr. Bono 2002, pp. 138-140<sup>11</sup>), abbiamo visto che esistono almeno due titoli con riferimenti

<sup>10</sup> Per l'uso della parola *cineromanzo* nei libri tratti da film si possono vedere ad esempio Bragaglia 1997 e De Berti 2000, pp. 67-83.

<sup>11</sup> La Taurinia pubblica un'altra serie di albi (*Albi di Panterino*, 1940) dedicati ad un uomo di nome "Panterino". Anche qui un elenco cronologico è reperibile in Bono 2002, pp. 139-140 (tra i fumettisti della serie si segnalano S. Cassone, U. Nava, B. Riccobon, S. Nardi, G. Da Udine). Tra le figure chiave della casa

cinematografici. Il protagonista è una pantera antropomorfizzata (Panterino), nata proprio nel mondo del fumetto (dunque non dall'universo filmico o da quello dei libri) in coppia con l'amico Coccodrilletto. Tra i titoli<sup>12</sup>, le "classiche" avventure nella Luna, come pirata, come poliziotto e così via. Le storie comunque di nostro interesse sono tutte del 1939: *Panterino regista* (n. 15, scritto da Felsineo e disegni di Cer) e *Panterino divo del cinema* (n. 60, di Ardena per la scrittura e di Cer per i disegni); per il mondo dello spettacolo si segnalano inoltre *Panterino nel circo delle meraviglie* (n. 21, scritto da Ardena e disegni di E. da Gussola) e *Panterino celebre tenore* (n. 47, scritto da Ardena e disegni di Gnifetti). Nella copertina di *Panterino regista* si legge fin da subito, come a mostrarlo orgogliosamente (siamo in epoca fascista), "creazione italiana". In questa storia, inizialmente Panterino riesce a ottenere un contratto come regista (specialmente dell'inesistente film western *La torre scomparsa*) per la casa di produzione "Luminosa Film" del signor Lampedoni. Tuttavia, a questo esordio registico si susseguono diverse avventure, insieme all'amico Coccodrilletto (il quale gli funge da cineoperatore), in luoghi esotici con una tribù (e qui il racconto presenta diversi stereotipi razzisti), la quale attribuisce al cinematografista proprietà magiche; fino a concludersi con nuovi imprevisti. In tutta la storia (sia nella primissima parte sia intorno la fine) vi si tenta di parodiare lo *star system*, attraverso gli atteggiamenti eccentrici o snob dei registi e degli attori: questo avviene anche in *Panterino divo del cinema*.

L'albo *Panterino divo del cinema* è invece in formato orizzontale, piuttosto che verticale, e la storia al suo interno ha proprio i due amici come attori protagonisti di film di soggetto avventuroso (ovvero *Gli avventurieri della Costa d'oro*).

Panterino e lo stesso Pinocchio, sono personaggi in un certo senso "contenitori" di storie avventurose e comiche perché in fondo incarnano ingenuità, curiosità e coraggio, e ben si prestano dunque ad una serializzazione di avventure così diverse e lontane tra loro. Tra i titoli a fumetti del celebre

---

editrice Taurinia in quel periodo vi è Romolo Giovannetti, il quale è stato tra i principali direttori responsabili di alcune serie a fumetti della casa editrice (tra cui anche albi dedicati ai personaggi "Panterino").

<sup>12</sup> Il primo titolo della collana riguarda il mondo della boxe: *Panterino campione del mondo* (1938) per il "soggetto di Ardena" e i disegni di F.V.T., così come il n. 2 *Panterino poliziotto*; *Panterino nella luna* (n. 3) e *Panterino pirata* (n.5) hanno i testi (o meglio, il soggetto, come viene chiamato nella serie) di "Ardena" e i disegni (o meglio, le *illustrazioni*, come vengono chiamate nella serie) di questi sono di A. Palma. Alla fine di diversi albi della serie (ad es. in *Panterino regista*) vi compare, in quarta di copertina, la pubblicità del giochino dal titolo *Panterino animato*.

burattino, le varie collane presentano la solita tipologia di titoli (nome del personaggio e professione/luogo di esplorazione), comune tra collane e personaggi differenti. Un altro personaggio, anche questo italiano, Filmino, invece, non ha avuto lo stesso successo degli altri: si tratta di un bambino, piuttosto che di un animale antropomorfo, cosa rara per l'uso dei personaggi. A nostro avviso lo scarso utilizzo si è scontrato con la mancanza di una serie editoriale dedicata al personaggio.

### *Un burattino attore nel 1938*

“Pinocchio” (ma anche personaggi da esso derivati come Pinocchietto) è protagonista tra gli anni Dieci e i Quaranta del Novecento di variegati titoli editoriali, con rielaborazioni del personaggio o di un suo clone, ovvero le cosiddette *pinocchiate* (per una loro analisi storica cfr. ad. es. Curreri 2017). Tra queste avventure editoriali, per segnalare titoli che rimandano al mondo cinematografico, vi è anche il libro *Pinocchio nuovo Maciste* (Sc. Tip. Ed. Artigianelli, Pavia 1920<sup>13</sup>; Lotti 2018, pp. 50-63), il cui nome in copertina è quello di Annunciata Beatrice Arrigoni, in riferimento al forzuto personaggio nato con *Cabiria* (1914, regia di Giovanni Pastrone<sup>14</sup>) e interpretato da Bartolomeo Pagano, seppur si tratta, a dispetto del titolo, di un romanzo principalmente di argomento bellico, anche se non mancano ulteriori riferimenti al cinema<sup>15</sup>. Questo continuo avvicinarsi di professioni, avventure in luoghi esotici, raccontate nei libri sono una caratteristica comune – come si è dato modo di vedere – anche nei fumetti: da Pinocchio<sup>16</sup> (soprattutto per Nerbini) a Panterino.

Di Pinocchio inoltre vengono realizzati tantissimi giornali fumettati: tra quelli degli anni Trenta ve ne è uno (*Pinocchio*) in 30 numeri del 1938 della casa

<sup>13</sup> In alcune copie vi è anche la milanese Bietti come casa editrice.

<sup>14</sup> Celebre anche con il nome artistico di “Piero Fosco”. Il film è stato reso famoso anche dalle didascalie scritte da Gabriele D’Annunzio. Le musiche erano affidate a I. Pizzetti e a M. Mazza.

<sup>15</sup> D’altronde si era da poco conclusa la Prima Guerra Mondiale. Tra le varie fonti del romanzo vi sono, come notato delineato in Lotti 2018, vi sono diversi film d’epoca, come ad esempio al *Pinocchio* diretto da “Gant”, ovvero Giulio Antamoro (Cines, 1911) o *Maciste alpino* (regia di L. Maggi, L. R. Borgnetto, con il coordinamento della regia di “Piero Fosco”, Itala Film, 1916).

<sup>16</sup> Si segnalano inoltre alcune avventure del primo dopoguerra anche con riferimenti al cinema e allo spettacolo che rimandano al personaggio di legno e apparse nei fumetti della serie intitolata *Albi del Trio dell’Astuzia* (scritta e disegnata da Gaetano Vitelli, E.R.O.L.A. 1948; sulla cronologia cfr. ad. es. Bono 2002, pp. 121-122), con varie rielaborazioni di personaggi già esistenti.

editrice di Giuseppe Nerbini, con direttore<sup>17</sup> Collodi nipote (Paolo Lorenzini). Se comunque numerosi sono stati i giornali dedicati a Pinocchio, altrettanto consistenti sono le pubblicazioni ad albi a fumetti dedicati al burattino. E tutto ciò ha lo scopo di incuriosire il lettore attraverso un *ecosistema narrativo transmediale*: alcune storie più lunghe sono di fatto serializzate; come ad esempio le due strisce della serie *Piccolissimi Albi Nerbini*, 1948. Queste ristampano in più puntate, e in differente formato, la storia a fumetti *Pinocchio divo del cinema* del 1938.

Lo studioso Luca Mazzei (2014, pp. 121-135) in un suo saggio approfondisce i primi rapporti tra Pinocchio e il cinema. Nonostante la ricca produzione sulle *pinocchiate*, non abbiamo riscontrato neanche noi veri e propri racconti anni Trenta o precedenti, quantomeno tra quelli pubblicati da grossi editori, in cui la narrazione verte su un Pinocchio attore o regista. Questo, come già notato in precedenza dallo studioso, probabilmente perché “l’impressione è che la cinematografia costituisse allora per questi svaghi letterari a poco prezzo un medium concorrente e talvolta anacronistico” (ivi, p. 128).

Un’altra considerazione che va accennata è che il fumetto *Pinocchio divo del cinema* (1938) non sembra essere stato influenzato dall’unica trasposizione filmica fatta allora: *Pinocchio* (1911, Cines) per la regia di Giulio Antamoro (con Ferdinand Guillaume nei panni del personaggio protagonista). D’altronde difficilmente poteva essere altrimenti: il fumetto era indirizzato ad un pubblico infantile o comunque pre-adolescenziale, e il film di Antamoro è di circa vent’anni prima. Al *Pinocchio* del 1911 seguono il *Pinocchio* (1940) della Disney e infine *Le avventure di Pinocchio* di Gianni Guardone (1947). Il *Pinocchio* (1940) disneyano<sup>18</sup> ha un grande successo e si rende protagonista di diversi albi e libri illustrati, pubblicati anche in Italia. Tuttavia la versione animata prodotta dagli studi disneyani<sup>19</sup> viene distribuita in Italia solamente alla fine del 1947 (ad. es. Becattini 2012a, p. 19).

---

<sup>17</sup> Collodi nipote era già stato il primo direttore del giornale *Topolino* edito da Nerbini e de *Il giornale di Cino e Franco*. Inoltre si segnala che nella testata *Pinocchio* compare anche il sottotitolo *Il giornale dei ragazzi italiani*.

<sup>18</sup> Attorno al quale vengono pubblicati diversi libri, canzonieri e libri di pittura e ritaglio (cfr. ad es. Becattini 2012b, pp. 66-67; Mazzei 2014).

<sup>19</sup> Il film *Pinocchio* (1940) vede una collaborazione tra diversi registi. La supervisione risulta di Ben Sharpsteen e Hamilton Luske. Per le varie sequenze i registi risultano essere Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Bill Roberts, T. Hee, Jack Kinney..

Sempre nel 1947 esce nelle sale anche il film *Le avventure di Pinocchio* (prodotto da Excelsa Film con Fiaba Film) diretto da Giannetto Guardone<sup>20</sup>, di scarso successo (cfr. Mazzei 2019, p. 112). L'intento della fedeltà al romanzo di Collodi viene subito messo in evidenza nei titoli di testa con la presenza di Paolo Lorenzini (1876-1958), ovvero Collodi nipote, come consulente artistico.

La storia *Pinocchio divo del cinema*<sup>21</sup> (Nerbini 1938), ha dei riferimenti diretti al mondo cinematografico com'era d'uso in quegli anni nel fumetto comico.

*Pinocchio divo del cinema* è pubblicato per la prima volta nel giornale *Pinocchio. Il giornale dei ragazzi italiani* dal numero 19 al 30 (Nerbini 1938). Questa serie a fumetti era diretta proprio da Paolo Lorenzini. Questi è anche lo sceneggiatore della storia, mentre il disegnatore risulta essere Giorgio Scudellari (1908-1966). Si tratta per entrambi di nomi di peso nel panorama fumettistico italiano: i due avevano lavorato con la Nerbini sia per *Topolino* sia per *L'Avventuroso*. Il primo, Collodi nipote, il quale era stato lo scrittore del libro per ragazzi *Sussi e Biribissi* (Salani, Firenze 1902), come direttore di entrambe le testate; mentre Scudellari come disegnatore. Per quanto riguarda la storia editoriale di *Pinocchio divo del cinema*: il fumetto viene ristampato come albo gigante orizzontale (1938; per un elenco cfr. Bono 2002, p. 1503), in una breve serie di fumetti dedicati al burattino (1938, Nerbini; nati come Supplemento a *Pinocchio*) e poi, la storia, in più puntate, nelle strisce *Piccolissimi Albi Nerbini* (nn. 19-20, *Pinocchio divo del cinema* e *Pinocchio a Sing Sing*, 1948). Ne riprendiamo velocemente il riassunto della trama per come è descritto nella ristampa formato striscia *Pinocchio a Sing Sing*<sup>22</sup> (1948, Nerbini), da noi consultata:

Pinocchio vuol diventare una Diva del cinema, ed a questo scopo si fa truccare da donna (...). In seguito, la nave "Hollywood" su cui è imbarcato insieme al prof. Granchio (l'altro protagonista, *ndr*), fa naufragio entrambi si ritrovano tratti in salvo sulla terra di Cinelandia.

Abbiamo dunque diversi riferimenti cinematografici nei titoli, tra cui la nave

<sup>20</sup> Protagonista del film è il burattino interpretato dal giovane Alessandro Tomei; da segnalare le musiche di Sandro Cicognini.

<sup>21</sup> Anche Mazzei 2014, p. 130 tratta della storia a fumetti.

<sup>22</sup> Il responsabile editoriale risulta Giuseppe Cartoni.

*Hollywood e Cinelandia*, qui i due incontrano l'impresario americano Samuel Smith, il quale ha intenzione di assumere Pinocchio "per un film di soggetto italiano dal titolo 'Le avventure di Pinocchio'!". Questa notizia è interessante perché ci induce a pensare che una riduzione cinematografica italiana fosse stata reputata necessaria, e non bastava più quella precedente di circa vent'anni (1911) di Antamoro. Nel fumetto, il protagonista è conscio che meglio di lui nessuno può interpretare il burattino, ma rimane deluso dall'apprendere che la balena e soprattutto la Fata Turchina non sono che delle imitazioni di cartapesta, mentre Geppetto è interpretato da un poco arzillo vecchietto. Pinocchio vuole però incontrare la fatina in carne e ossa, fino a quando però non viene incarcerato (da qui il titolo della striscia *Pinocchio a Sing Sing*) e costretto a fuggire insieme al professor Granchio, tralasciando il film che avrebbe dovuto interpretare.

### *Conclusioni*

L'analisi dei titoli e dei riferimenti al cinema interni alle prime lunghe storie fumettistiche, risulta fondamentale per indagare come il fumetto, destinato all'infanzia o alla prima adolescenza, si sia interfacciato, negli anni Trenta e metà dei Quaranta, con il cinema. Come definito precedentemente, si è notato un *cultural turn*, in cui il personaggio comico doveva risultare quasi necessariamente come attore o regista (Panterino, Pinocchio) o comunque relazionarsi con l'audiovisivo. Se questo lo si può notare dalle migliaia di vignette e storie brevi presenti in riviste umoristiche del periodo, ciò risulta essere ancora più forte tramite un'analisi delle storie lunghe. Si è dato modo di vedere che il titolo di storie a fumetti a tema cinematografico ha la caratteristica di riassumere un soggetto in modo più incisivo rispetto al titolo, spesso generico, di un romanzo o di un film. Infatti, definire ad esempio *Panterino come divo del cinema*, significa proiettare le aspettative del lettore in un set cinematografico e di poterne immaginare lo *star system* attorno a questo. Potremmo dunque dire che quando il cinema si interfaccia con il fumetto attraverso i titoli delle storie, i quali presentano temi e riferimenti filmici, almeno nell'anteguerra italiano, ciò può essere inteso come una sorta di corrispettivo delle *tagline* cinematografiche.

### Riferimenti bibliografici

- Alberoni, F., 1963, *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Vita e pensiero, Milano.
- Arutnev (romanzo e regia) – Buffolente, L. (disegni), 2021, *Nadia. Un mistero a Hollywood*, saggi di Raffaelli, L., Scarpa, L., Ventura, R.A., Rina Edizioni, Genova.
- Becattini, A., 2012a, *Breve storia del libro illustrato disneyano*, in Becattini, A., *Disney in Italia. I libri illustrati 1932-1975*, testi di Becattini, A. e catalogo curato da Becattini, A., idea e progetto Becattini, A. e Mencaroni, L., Mencaroni editore, Modugno.
- Becattini, A., 2012b, *I libri da colorare e "attivi" di Carroccio*, in Becattini, A., *Disney in Italia. I libri illustrati 1932-1975*, testi di Becattini, A. e catalogo curato da Becattini, A., idea e progetto Becattini, A. e Mencaroni, L., Mencaroni editore, Modugno.
- Bertetti, P., 2020, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma.
- Bisoni, C., Innocenti, V. (a cura di), 2013, *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi, Modena.
- Bono, G. (a cura di), 2002-2003, *Guida al fumetto italiano*, 2 voll., EPIERRE, Milano.
- Bragaglia, C., 1997, *Cineromanzi e novelle film: editoria e cinema*, in Gigli Marchetti, A. - Finocchi, L. (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano.
- Brancato, S., 2008, *Fumetto italiano e trasformazione delle culture seriali*, in Brancato, S. (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana, 1908-2008*, Latina, Tunuè.
- Brancato, S., 2020, *Il cinema*, in Morcellini, M. (a cura di), *Il Medioevo italiano*, Roma, Carocci [ed. or. 2005].
- Ciofalo, G., *Il fumetto*, 2020, in Morcellini, M. (a cura di), *Il Medioevo italiano*, Roma, Carocci [ed. or. 2005].
- Collodi, C., 2012, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di Randaccio, R., ill. di Mazzanti, E., pref. di Vargas Llosa, M., intr. di Marcheschi, D., Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Collodi - Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi – Giunti.
- Curreri, L., 2017, *Play it again. Pinocchio: saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- De Berti, R., 2000, *Dallo schermo alla carta*, Vita e pensiero, Milano.
- De Falco, R., 2019, *Tarzan. Il mito dell'avventura tra giungla, storia e società*, saggio di Castelli, A., NPE, Eboli.
- Di Chio, F., 2021, *Il cinema americano in Italia: industria, società, immaginari, dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale*, Milano, Vita e Pensiero.
- Eugeni, R., 1999, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo*

- cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano.
- Fabbri, P. – Pezzini, I. (a cura di), 2012, *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Mimesis, Milano - Udine.
- Faccioli, A., 2011, *Leggeri come in una gabbia. L'idea comica nel cinema italiano (1930-1944)*, Kaplan, Torino.
- Frezza, G., 2008, *Uno sguardo disincantato, ma non spento*, in Brancato, S. (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana, 1908-2008*, Latina, Tunuè.
- Jenkins, H., 2006, *Convergence culture*, New York University Press, New York.
- Kinder, M., 1991, *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.
- Lacassin, F., 1963, *Tarzan. Mythe triomphant, mythe humilie*, Librairie du Palimugre, Paris.
- Lotti, D., 2018, *Pinocchio - Maciste contro tutti. Film e divismo cinematografico tra le righe di una "pinocchiata" del 1920*, in Curreri, L. – Martelli, M. (a cura di), 2018, *Pinocchio e le "pinocchiate". Nuove misure del ritorno*, Nerosubianco, Cuneo.
- Mazzei, L., 2019, *L'italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra*, in Parigi, S., Uva, C., Zagarrìo, V. (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma Tre-Press, Roma.
- Mazzei, L., 2014, *L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano)*, *Bianco e nero*, n. 579, CSC – Carocci, 121-135.
- McGowan, D., 2019, *Animated Personalities. Cartoon Characters and Stardom in American Theatrical Shorts*, University of Texas Press, Austin.
- Mittell, J., 2015, *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, New York.
- Morin, E., 1957, *Les Stars*, Le Seuil, Paris.
- Sironi, M., 2009, *Dal Pallone di Tespi ... A quel paese due serie di Walter Molino sul Bertoldo 1936-38*, *Ridicolosa*, n. 16 – *Caricature et littérature*, a cura di Délepine, M., Potocki, M., Deligne, A., EIRIS-UBO, 129 – 140.
- Trobia, A., 2008, *Ombre e nebbie. La difficile vicenda della sociologia del cinema e il posto del fantastico*, in Trobia, A. (a cura di), *Sociologia del cinema fantastico. Il Signore degli Anelli in Italia: audience, media, mercato*, Kaplan, Torino.
- Turzio, S., 2019, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano.
- Zecca, F., 2013, *Cinema e intermedialità: modelli di traduzione*, Forum, Udine.