

Il senso dei comics per il Vitt

Un breve saggio per fare luce sulle vere origini del fumetto italiano, quale lo conosciamo oggi.

E un interessante giro di boa nella storia del fumetto italiano “moderno”

Gianni Brunoro

Il vero compito dell'arte popolare, vale a dire descrivere i mutamenti della cultura prima che la cultura stessa inizi ad accorgersene, l'estrapolare dalla coscienza collettiva alcune immagini – smisurate, stilizzate, totemiche – da lasciarsi alle spalle a mo' di segnale e testimonianza di chi ha vissuto quell'epoca.

James Sallis

VITE DIFFICILI, L'ANIMA NERA DELL'AMERICA

Ci sono, nella critica fumettistica, varie zone d'ombra costituenti una carenza, a volte disgraziatamente profonda, di conoscenze sulla storia del fumetto, sia in genere sia su quella del fumetto italiano in particolare. È invece opportuno conoscere quanto è venuto «prima», sia perché non fa affatto male sia perché ci sono state in passato cose egregie che è davvero un peccato non conoscere. Una di queste «cose» ignorate o misconosciute è il valore avuto dal settimanale *Il Vittorioso* (presente in edicola dal 9 gennaio 1937 al 29 ottobre 1970, quando sospese le pubblicazioni dopo aver assunto da qualche anno il più guizzante titolo di *Vitt*: ossia il nomignolo confidenziale con cui da sempre lo chiamavano i suoi lettori) nella formazione di una vera e propria «scuola» del fumetto italiano. Dalla quale sono usciti nominativi di grande valore, alcuni tuttora attivi sulla nostra scena fumettistica (come per esempio lo scrittore Claudio Nizzi, subentrato da anni a Gianluigi Bonelli come principale sceneggiatore di Tex Willer, colonna portante del fumetto di casa nostra; o il disegnatore Renato Polese, assiduo collaboratore di più collane dell'editrice Bonelli). Il Vitt è stato importante per aver saputo valorizzare i nuovi talenti che – specie negli anni Quaranta e Cinquanta – si andavano formando nello scenario della nostra, come dire?, creatività fumettistica. Nel cui contesto c'è un autore di livello particolarmente alto, Gianni De Luca, rimasto un po' misconosciuto nonostante tanta gloria attribuitagli. Soltanto di recente si è cominciato a capire quale notevole peso abbia avuto la sua creatività, tanto che a marzo del 2008 l'associazione Hamelin di Bologna ha organizzato su di lui una grande esposizione – centinaia di opere, fra tavole a fumetti e illustrazioni – oltre a un convegno scientifico, ora documentato dal bel volume *De Luca Il disegno pensiero*, edito da Black Velvet e contenente una ventina di interventi critico-esegetici su di lui.

Non tanto, dunque, è o era misconosciuto De Luca, quanto poco nota a livello critico (essendo ormai uscita quasi sessant'anni fa e mai più riproposta) una sua opera specifica, *Gli ultimi sulla Terra*, che può essere assunta a contestuale metafora sia della eccellenza di lui in quanto disegnatore, sia del ruolo di “scuola” sostenuto dal settimanale *Il Vittorioso*. Si tratta di un racconto purtroppo non conosciuto, in specie, proprio dai critici di fumetti: ciò che renderebbe opportuno riproporne una ristampa. Proprio per la sua particolare valenza. È opportuno cominciare alla lontana, affermando che al settimanale *Il Vittorioso* è il caso di attribuire, insieme agli altri meriti, anche un qualche importante ruolo di giornale per ragazzi dal valore unico nel contesto e per il processo evolutivo del fumetto italiano. Ossia una singolare levatura editoriale, al di là ovviamente di quella formativa. Quest'ultima infatti va data per scontata, in quanto il giornale stesso era nato allo scopo di contrastare il dilagante successo di giornali per ragazzi del tempo, come creatura dell'Azione Cattolica. La quale era preoccupata per il fatto che tali “giornaletti” erano di impostazione rigorosamente laica e diffusissimi (si pensi che uno di essi, *L'avventuroso*, raggiunse tirature da capogiro, perfino 300.000 copie settimanali).

Dunque, il ruolo tecnico del *Vittorioso* nei confronti del fumetto va chiarito, perché esso è o ignorato o sottovalutato perfino da conoscitori e appassionati del settore. Come per esempio un acuto critico quale Tomaso Turchi, ottimo conoscitore del *Vittorioso* e dei suoi autori, il quale avanza problematici dubbi, scrivendo [comunicazione personale, non pubblicata]: «...mi pare di poter dire che molti se non tutti coloro che per diletto o per professione si sono cimentati nel compito non agevole

di analizzare ed esprimere un parere critico sui primi anni di lavoro di Gianni De Luca hanno sottolineato – e spesso con enfasi – lo choc subito di fronte alla storia a fumetti *Gli ultimi sulla Terra*, non solo per il fatto che al momento della sua pubblicazione a puntate nel corso del 1951 su *Il Vittorioso* questo comic era apparso singolare perché non di carattere storico, ma anche in ragione della scoperta di un suo uso strutturale del linguaggio visivo e di un montaggio dei singoli quadretti in un contesto figurale – quello della tavola – fortemente innovativo in senso moderno. Io ho la convinzione che nella maggioranza dei casi gli studi su Gianni De Luca siano – a livello di rimembranze storico emotive – piuttosto artefatti e che in effetti chi ha scritto si sia basato non tanto su ricordi genuini di antiche esperienze di lettura visiva, ma piuttosto di una rivisitazione dei fatti eseguita con il senno di poi». Sono considerazioni che stimolano qualche riflessione da parte mia, anche per essere stato in assoluto il primo fra quei critici che hanno... «messo il dito sulla piaga», ossia a parlare di quella storia (sul n.21 della rivista *Sgt. Kirk*, marzo 1969, nel dossier sulla stampa cattolica *Il diavolo e l'acqua santa*: tirando così in ballo anche De Luca, sui cui meriti grafici mi sarei tuttavia dilungato più volte negli anni a venire). Mi sento quindi un po' responsabilizzato da quelle illazioni, sicché vale la pena di approfondire i “ragionamenti” su tale materia. Dove si potrà constatare che ne esce un non effimero... “dialogo sui massimi sistemi” su certi aspetti della storia del fumetto italiano. Dubbi del genere di quelli espressi da Turchi sono comprensibili forse in chi abbia una età tale da non essere stato lettore diretto del *Vittorioso* nel 1951, e quindi da non poter percepire di persona, per *Gli ultimi sulla Terra*, quello shock che ora, a posteriori, può sembrare qualcosa di artefatto a chi ne sente riferire. Ebbene, a costoro si può cercare di far capire come mai i critici che ne hanno parlato con conoscenza di causa si siano espressi con enfasi a proposito di quel racconto. Si può assicurarli che andrebbero fuori strada, pensando che la loro sia un'impressione dovuta a un senno di poi derivante da una rivisitazione.

Personalmente posso testimoniare che, parlandone allora con i coetanei, la loro impressione era analoga alla mia. In quel famoso anno di grazia 1951 ero ormai quindicenne e probabilmente c'era già nella mia struttura mentale e in certe mie propensioni il seme di un atteggiamento “da critico”. In effetti, dai miei più remoti ricordi – diciamo gli anni della guerra, quando ero già un solerte benché non sistematico accumulatore di giornalotti, peraltro ancora molto poveri e assai trascurati e sciatti in senso editoriale – risento nella memoria, chiarissima, la sensazione del piacere di osservare i disegni, di goderne i requisiti tecnici in sé stessi, di essere spontaneamente portato a confrontare i differenti modi della rappresentazione, ciò che poi, “da grande”, avrei chiamato lo stile, e via discorrendo. Insomma, senza che ne avessi allora gli strumenti razionali e le premesse culturali, ma solo la pulsione e la sensibilizzazione: e pertanto anche il gusto della attribuzione alla stessa mano dei disegni di differenti storie, in anni in cui non c'erano quasi mai né firme né indicazioni su chi fossero gli autori. Sicché, mano a mano che diventavo più grandicello, tale mio atteggiamento aveva sempre maggiori soddisfacenti, e proprio in special modo con *Il Vittorioso*, dove gli autori erano sempre espressamente indicati. Per cui, in tale contesto, mi è anche facile dire che bensì De Luca provocò il suo shock, ma nient'affatto soltanto De Luca! In quegli anni, *Il Vittorioso* è stato una fucina di talenti assolutamente unica nella storia del fumetto italiano: tant'è vero che parecchi di quei nomi sono non solo ancora felicemente operanti, ma tuttora “moderni”.

Personalmente ricordo il piacere provato allora nell'assaporare questa “modernità” che sentivo con chiarezza, anche se beninteso non avrei saputo allora razionalizzare. Ma non è certo senno di poi il vivo coinvolgimento emotivo provato – per esempio in quello stesso 1951 o pochissimo prima o dopo – gustando le tavole disegnate [si vedano le immagini a fine articolo] da Gino D'Antonio per *Il trasvolatore delle Alpi*, o il senso di compiacimento letteralmente mozzafiato per i disegni di Giorgio Bellavitis, in particolare per *Acqua cattiva*, o la compiaciuta ammirazione per una tecnica insolita quale quella usata a volte da Arnaldo De Amicis (che era grafica pura, come ci si poteva rendere conto già allora), o l'ammirazione per la guizzante nervosità dei bianco/neri di Renato Polesse (già evidenziata in certi albeti tascabili della serie *Il signore delle Ande*), o la stima per la forza unita alla compostezza espressa dal Carlo Boscarato dei primordi; e un po' più avanti per la vibrante scorrevolezza di Ruggero Giovannini (del resto ammirabile già assai prima, quando col suo Jim Brady sembrava imitare il disegnatore americano Will Gould, mentre in realtà lo ri-creava); e

l'entusiasmo per la totale forza innovativa di Lino Landolfi sul piano caricaturale; e per la precorritrice asciuttezza del segno dell'Alberto Giolitti di *Dick & Martin* (che non a caso l'avrebbe portato ben presto a trovare lavoro in America) e via discorrendo. Ebbene, non ci devono essere remore ad affermare oggi che il fumetto italiano moderno è lì che affonda le sue radici: non, per esempio, nel settimanale *Topolino* – al tempo, del tutto differente da quello di oggi – che ebbe bensì grandissimi collaboratori, quali Rino Albertarelli, Walter Molino, Giovanni Scolari e altri. Tutti bensì dei grandi, ma figurinai (volendo usare l'efficace termine reso quasi un neologismo da Antonio Faeti tramite il suo bel saggio uscito in prima edizione nel 1972 dal titolo *Guardare le figure*). Erano cioè figli, per tecnica e impostazione della tavola, della figuratività derivante dalla tradizione. Mentre invece molti di quelli del *Vittorioso*, tra cui senza dubbio i nomi sopra citati, erano davvero dei disegnatori di nuova generazione: non in senso anagrafico ma tecnico. Erano “figli” di tutt'altre esperienze creative e figurative e davvero formati – per quanto riguarda i loro gusti estetici – sulla struttura dei comics. Questa fu la loro vera innovazione espressiva. E qui è opportuno entrare maggiormente in dettaglio, trattandosi di un punto importante, davvero un po' il nocciolo di tutto il discorso.

I disegnatori come i citati Albertarelli o Molino hanno respirato nella loro cultura iconica, per un puro fatto generazionale, i grandi illustratori: disegno al tratto, eseguito preferibilmente a pennino, minuziosa ombreggiatura spesso a tutto tondo, e così via. E soprattutto, hanno vissuto l'immagine idealmente concepita come l'integrazione di un testo, e quindi anche al suo servizio e non quale entità capace di una sua autonomia. Per cui, quando sono cresciuti, si sono trovati ad affrontare un mezzo espressivo nuovo come il fumetto, che derivava da una cultura figurativa del tutto diversa, che fra l'altro aveva dell'immagine una differente concezione. Anche perché al suo paese d'origine, gli Stati Uniti, il fumetto era cresciuto al fianco e come contralto figurale (perfino in un contrappunto espressivo) con il cinema, del quale sapeva mimare – pur sulla immobilità bidimensionale della pagina – gli stessi ritmi. Affinità peraltro nebulosamente intuita dagli autori di fumetti, tanto da essere “trasfusa” nel vocabolo «cineromanzi», espressione assai spesso usata, al tempo, per definire i fumetti. Neologismo magari naïf finché si vuole, ma espressivo e rivelatore, spia di un concetto, in fondo, non lontano dal vero. Quando, dunque, i nostri disegnatori “tradizionali” si trovarono di fronte a tutto ciò, ed essendo delle personalità graficamente eccellenti, seppero a loro volta farli, i fumetti. Solo che i loro parametri esecutivi rimasero quelli degli illustratori d'antan. E siccome vissero fra l'altro in un tempo in cui sul fumetto esisteva una montagna di equivoci, ebbene, anche per loro, psicologicamente, ***il fumetto rimaneva in sostanza un testo scritto che andava illustrato***, per così dire, per parafrasi.

Tutto ciò si avverte con chiarezza nella loro pur pregevolissima opera, che riflette però, appunto, stilemi da figurinai. Veniamo invece ai disegnatori più giovani di loro, cioè non a caso coloro che, nati durante gli anni Venti, si sono invece maggiormente nutriti sulla espressione e sulla figuratività fumettistica, educando attraverso di essa il proprio gusto estetico in via diretta, e non in maniera mediata e tardiva come gli altri, i loro antecedenti. I quali erano giunti a conoscere il fumetto quando erano ormai già maturati sulla base di differenti parametri. La formazione dei più giovani è stata quindi più sostanzialmente dinamica – ossia più propensa al dinamismo – sul piano narrativo (più immediatamente e spontaneamente riconducibile a parametri cinematografici) e più tendente a una certa quale stilizzazione sul piano estetico. Che oltre tutto fu più puntualmente dominato dalle valenze espressive del bianco-nero, magari addirittura notevolmente accentuato (ne è un probante esempio, nella sua massima intensità espressiva, il caposcuola americano Milton Caniff, maestro di una vera e propria capacità narrativa del bianco-nero). Ecco dunque il senso del lavoro prodotto poi da questi disegnatori di nuova generazione (e insisto: nuova rispetto al retroterra figurativo che li aveva nutriti): vi si sente dietro un'attenzione del tutto nuova a un diverso tipo di tratto (dove acquista sempre maggior valore il pennello, rispetto al pennino). E inoltre evidenziano una capacità narrativa ben diversamente dinamica, tipica di gente che ha “respirato”, assimilandola!, la tecnica narrativa cinematografica: al punto da poter dire che, per impostazione narrativa, questo nuovo fumetto sta a quello vecchio come il cinema sta al teatro.

Ecco dunque, a questo punto, la grande novità di un settimanale come *Il Vittorioso*, che sul piano espressivo andava maturando proprio in quegli ultimi anni Quaranta e primissimi anni Cinquanta. E

con tutta probabilità, la faccenda assumeva concretezza mano a mano che quei disegnatori riuscivano a razionalizzare, chiarendoli a se stessi, tutti i princìpi di cui sopra, dentro i quali in precedenza avevano forse proceduto a tentoni, benché con un istinto sicuro, in quanto guidato dalle giuste “nutrizioni” figurali. Ebbene, di tutto ciò il De Luca de *Gli ultimi sulla Terra* è probabilmente la più coerente espressione, il punto d’arrivo massimo di questa fase iniziale della maturazione del giornale, insomma il giro di boa che segna, e al meglio!, il progresso generale dell’intera “scuola” del *Vittorioso*. E come tale assume il valore e il ruolo di riferimento metaforico di una progressiva evoluzione. Ma al di là di tutto ciò – che è senza dubbio senno di poi, vale a dire comprensione odierna di fenomeni evolutivi realizzatisi in passato – questa sua aria innovativa era avvertibile con estrema chiarezza già allora. Ed è la ragione sostanziale per cui, almeno sul piano tecnico, *Il Vittorioso* va considerato il più bel giornale nella storia della stampa a fumetti per ragazzi in Italia. Perché non a caso tutto quanto si diceva sopra “abitava” nelle SUE pagine e non altrove. Intanto, dunque, in un giornale e non in un albo: perché, tranne rare eccezioni, l’albo fossilizza[va] l’autore, confinandolo in uno stile fisso (eccola appunto, sia detto per inciso, la eccezionalità di pochi albi: come *Asso di Picche*, dei vari Hugo Pratt, Dino Battaglia, Giorgio Bellavitis eccetera: giustamente portato a esempio di “scuola” e di esperimento rivoluzionario, perché non era un albo monocorde, e nemmeno monotematico, ma a più personaggi, proprio come un giornale; e per di più nettamente ispirato dal punto di vista dei suoi stilemi – ancora una volta per ragioni anagrafiche e generazionali – direttamente ai fumetti. Un discorso del genere si attaglia a pochissime altre edizioni in albo, per esempio al geniale *Mani in alto!* di Roy D’Amy). E secondariamente perché, fra i giornali del tempo, *Il Vittorioso* è l’unico (ecco il senso del suo essere “scuola”) che programmaticamente e sistematicamente, e per di più in maniera intensiva, dà spazio ai giovani italiani emergenti, dà fiato ai talenti nuovi. Altri pur pregevoli giornali pubblicano o materiale estero, come ad esempio *Topolino* o *L’Avventura*, oppure racconti di autori italiani magari anche bravissimi ma del tipo dei predetti figurinai, come lo stesso *Topolino*, o il settimanale *Salgari* o ben pochi altri. Insomma, voglio ricorrere a un’ennesima metafora: ossia che, mentre i vari giornali per ragazzi di allora parlavano la nuova lingua del fumetto con le asperità, le durezza e le ruvidità di chi ha imparato una lingua nuova in tarda età, viceversa *Il Vittorioso*, attraverso i suoi disegnatori si esprimeva fumettisticamente con la fluidità, la scorrevolezza e la correttezza di una lingua madre. Anche se, per curiosa incidenza, questo valeva dicotomicamente assai più per il disegno che per le sceneggiature, le quali rimanevano per lo più ancorate a certa legnosità tradizionale.

Con ciò, si può inoltre dunque sottolineare come non è che lo shock di De Luca fosse un caso a sé stante, era al contrario una delle tante punte emergenti di un insieme di fenomeni, una delle tante stelle (magari in qualche misura la più brillante, per un insieme di caratteristiche specifiche del suo disegno) di un contesto pirotecnico in incessante esplosione, e ricchissimo di proposte, di sorprese, di novità, di bellissime cose, quale era appunto in quel periodo la scuola di cui *Il Vittorioso* era brillante portabandiera. Ora, De Luca aveva disegnato a quel tempo molte storie ambientate nell’antichità ed era per esse che, praticamente, era conosciuto dai lettori. Ma non era la attualità in sé stessa di una storia come *Gli ultimi sulla Terra* a essere sconvolgente. No, era quel tema! Si deve ricordare che per un adolescente di allora la fantascienza era davvero qualcosa di scioccante e ludicamente ansiogeno. [Un inciso personale: allorché, qualche anno dopo, sarebbe dovuta nascere la rivista *Urania*, della quale avevo letto da qualche parte l’annuncio pubblicitario, ho tormentato per giorni e giorni il mio povero edicolante per sapere se la nuova rivista era arrivata: e quando finalmente – dopo giorni di estenuanti appostamenti – essa arrivò davvero, pur trattandosi di un giorno di fredda pioggia battente d’autunno, ricordo con quale ansia, tornando dall’edicola, mi sfogliavo la rivista sotto l’ombrello con la netta sensazione – e non è senno di poi... – che era una cosa davvero nuova]. Il racconto *Gli ultimi sulla Terra* era dunque scioccante non perché De Luca disegnasse la realtà attuale contro la suggestione del passato cui ormai aveva assuefatto i lettori, bensì per quella fantascienza del «dopobomba», che era una novità da far restare a bocca aperta.

E da far sognare a occhi aperti. Oltre che – udite, udite! – da far ragionare. A parte l’impostazione un po’ da predicazzo, che caratterizzava Eros Belloni (autore del testo) in quanto scrittore, tuttavia se si legge quel racconto ci si accorge ancora oggi che esso comportava – e induceva – riflessioni

tali da superare abbondantemente le proposte fantasiose di qualunque altro racconto che fosse mai passato fino allora su quelle pagine. Altro che bamboleggiamenti storici, seriosi fin che si vuole, ma giusto alimento solo per la fantasia. Altro che intrattenimenti di varia intelligenza, qualunque fosse il loro sfondo. Infatti, benché affrontate altre volte sul giornale, tuttavia nelle tematiche fantascientifiche si avvertiva nettamente la consistenza di fantasia. Ma qui no, qui il tema era pienamente futuribile [e questo sì, è un vocabolo da senno di poi in quanto, pur risalendo al linguaggio teologico cinquecentesco, ha preso consistenza nuova e nuovo uso solo all'incirca negli anni Sessanta del Novecento] in totale sintonia con le prime vere ansie sociali che cominciavano ad agitare allora la nostra società. La quale, superate le difficoltà e le ristrettezze del dopoguerra, si avviava a diventare la civiltà del benessere ma anche a sentire i primi morsi della paura per un domani foriero di minacce nient'affatto superficiali né effimere. Ecco, appunto, dov'era lo shock. Non nella ambientazione attuale (del tutto nuova per quel disegnatore, nella consapevolezza dei lettori), ma in quella minacciosa prospettiva futura capace di rendere realistico l'attuale. Poneva, in definitiva, dei problemi esistenziali: e questo era una novità assoluta e stupefacente non solo in un giornale per ragazzi del tempo, ma in assoluto nei fumetti, configurando il racconto come qualcosa di assai maturo, decisamente un approccio adulto, in tempi in cui l'idea di fumetto d'autore e di fumetto per adulti (nel senso della maturità) era ancora remotamente al di là da venire. Tanto di là da venire, che una tematica analoga a quella di *Gli ultimi sulla Terra* venne affrontata anche dal cinema, ma solo otto anni più tardi, quando il regista Stanley Kramer portò sullo schermo il romanzo *L'ultima spiaggia* di Nevil Shute, ottenendone un gran successo di pubblico: un po', beninteso, per gli attori che lo interpretavano, divi allora molto amati come Gregory Peck, Ava Gardner, Anthony Perkins, perfino Fred Astaire nel suo primo ruolo drammatico; ma soprattutto per la tematica affrontata, appunto quella della sopravvivenza di pochi individui in un mondo in gran parte devastato da un conflitto atomico, e in attesa della fine in una zona dell'emisfero australe. Ebbene, l'impressione scioccante per chi leggesse allora i fumetti con senso di consapevolezza e non come semplice passatempo, era dovuta proprio a questa sua valenza. In effetti, anche *Il Vittorioso* stesso propose assai di rado un approccio "realistico" nel senso citato, benché non fosse affatto la prima volta: per esempio nel già citato *Acqua cattiva* del 1952 (nn.12-29), disegnato da Bellavitis – ancora su un testo di Eros Belloni – o all'inquietante *Ragazzi nella steppa* di Belloni, guarda caso, sempre lui! – e disegnato da Giulio Ferrari nel 1948. Si potrebbe inoltre aggiungere una cosa in apparenza abbastanza paradossale. Ossia che a suscitare sensazioni del genere era stato in precedenza addirittura Jacovitti. Basterebbe andarsi a rileggere storie come *Mandrigo* o lo stesso *Onorevole Tarzan* e qualcos'altro di suo di quel periodo o un po' prima – *Battista l'ingenuo fascista* o *Pippo e la guerra con Pippo e la pace* – per riscontrare quanto realismo, quanta problematica esistenziale si dibatta in quei racconti. Solo che queste storie, recepite come umoristiche dai lettori (che poi erano, per forza di cose, bambini e non adulti, i quali a loro volta non degnavano i fumetti della minima attenzione...), non potevano provocare quelle "riflessioni" alle quali la storia di De Luca e Belloni violentemente, autoritariamente costringeva. Altri fumetti, anche di quel tempo, suscitavano e dibattevano bensì certi problemi del tempo, ma non quelli – così coinvolgenti per tutti – di natura esistenziale. Si può pensare pertanto che questo, forse casuale!, assortimento/convergenza di un tema estremamente maturo, decisamente da adulti, con un disegno eccezionalmente moderno – e come tale assai maturo a sua volta – abbia creato una combinazione esplosiva, uno dei capolavori più assoluti nella storia di tutto il giornale (e, come succede spesso, un capolavoro non si può programmare a tavolino).

Sta proprio qui il peso di De Luca, inteso come autore di quel disegno: che con la sua improvvisa, scioccante e sorprendente modernità convogliava, con la sua estrema drammaticità, un complesso groviglio di stupori che coinvolgevano – legandoli indissolubilmente insieme – il suo stile e la pertinenza ansiogena di un tema. Come, tanti anni dopo, sarebbero nati i cosiddetti supereroi con superproblemi, così qui c'era – e lo si avvertiva con chiarezza benché a livello subliminale più che razionale – una specie di corrispondenza fra modernità di avanguardia del tema e coerente eccezionalità grafica nella realizzazione della storia. Si aggiunga a ciò "quel" disegno di De Luca, che non deve lasciarci ingannare dalla memoria. Perché si potrebbe obiettare: sì, va bene, ma il lettore – colpito dal fatto che quel "moderno" viene dopo anni di un De Luca "storico" – rimane ancora più

scioccato, anzi tanto scioccato da dimenticare che lui il moderno lo aveva già disegnato. Ma sarebbe un ulteriore inganno della memoria: l'altra roba attuale che De Luca aveva disegnato è – sia pur disegnata con la sua mano sempre insultantemente magistrale – pura accademia, manierismo totale. Se si va a guardare quei suoi fumetti (al tempo, per esempio, gli albi *Anac il distruttore* o *Il regno di Kamrasi* o *Il re della montagna*), essi documentano i suoi anni di formazione. Durante i quali il suo tratto grafico era una specie di mediazione fra l'Alex Raymond, remoto maestro americano inconsapevole, e l'Athos Cozzi, collaboratore del *Vittorioso*, magari più a portata di mano. Erano anni in cui il nostro amatissimo disegnatore si andava facendo la mano, tanto che, mentre attraverso racconti quali *Prora vichinga*, *Il tempio delle genti* e via discorrendo egli si andava sempre più perfezionando, tuttavia, a guardare con attenzione quei disegni, ci si può accorgere di quanto Raymond ci sia ancora dentro e quanto Hal Foster e quanto altro ancora derivato sia da quelli sia da altri stilemi: e benché ovviamente De Luca li andasse sempre più decantando, tuttavia erano pur sempre stilemi mutuati.

Ebbene, con *Gli ultimi sulla Terra* tale decantazione si completa tutt'a un tratto (e non per il viraggio da uno sfondo antico a uno attuale bensì sul piano strettamente tecnico-grafico), la gestione del tratto si fa all'improvviso magistrale, personalissima, unica. E a un tale livello di avanguardia espressiva quale, in quel momento e in quel giornale, non esisteva per nessuno. Questo non è senno di poi. Personalmente, ricordo con chiarezza il consapevole piacere ansiogeno con cui gli occhi mi percorrevano le tavole e il gusto con cui assaporavo quel senso di impalpabile scorrevolezza che le sue immagini, sempre, sanno comunicare. Grazie anche alla superbamente innovativa capacità di tratteggiare le ombreggiature, svariando dal luminosissimo al cupo, con gli effetti tutti di testa di *textures* completamente inedite, che evidentemente uscivano – ma la cosa l'avremmo realizzata appieno solo con il passare degli anni – da quella sua ansia di continuo perfezionamento e di sistematica ricerca per cui, per tutta la vita, egli mai si concesse un momento di tregua.

Sicché, fra *Anac il distruttore* o *Il regno di Kamrasi* da una parte e *Gli ultimi sulla Terra* dall'altra c'è davvero un abisso. E se quest'ultima storia è stata in grado di provocare nel lettore uno shock – già allora, non a posteriori – non si tratta certo né di un caso né di una accentuazione di prospettiva, grazie alla eventuale precedente assuefazione a storie disegnate da De Luca ma ambientate nel mondo antico. O per lo meno perché queste erano le sensazioni che io provavo allora, intuitivamente ma non nebulosamente: in quanto che me ne era chiaro il senso anche se non avevo né «le parole per dirlo» [sì, certo, sto citando il titolo di un famoso romanzo di Marie Cardinal] né la formazione critica idonee a formularle sotto forma espressiva. Che solo molti anni dopo sarei riuscito a esprimere in un discorso minimamente compiuto, appunto un discorso critico. A questo punto credo anche che si possa confermare quanto ipotizzato prima, ossia: perché mai, queste sensazioni provate da me – che, d'accordo, ero forse abbastanza grandicello e di mentalità tendenzialmente “da critico” – non possono essere state comuni anche agli altri? Mi lusingherebbe l'idea che partendo da queste mie considerazioni originarie (quelle dell'articolo in *Sgt. Kirk* accennate sopra) altri abbia potuto riandare alle proprie sensazioni di allora, ma non vedo perché mai dovrei pensare di essere stato solo io, quello capace di esprimerle... È dunque per tutte le predette ragioni che, secondo me, *Gli ultimi sulla Terra* è un così “tanto ricordato e citato racconto”, per usare ancora le parole di Turchi. Dopo aver dunque tanto accennato a questo purtroppo “fantomatico” *Gli ultimi sulla Terra*, e proprio per il fatto che esso non è disponibile sul mercato, è il caso di entrare in proposito in qualche dettaglio.

Innanzitutto, la trama. È circa l'anno 2150: dall'aeroporto di Los Angeles è in partenza verso Singapore un grande “transaereo” [sic!], a bordo del quale viaggia una variegata fauna umana. Ciascun carattere è adeguatamente ascrivito a una netta tipologia, da Rose-Marie, hostess bella, gentile, razionale, ai passeggeri: un tipo losco, dalla faccia patibolare (che si rivelerà poi come Vassili Brindelman, agente di una non meglio identificata potenza straniera); un baritono fanfarone ed egoista; la compita signora Wolf, coi tre figlioletti Berto, Lucio ed Evelina; un pugile negro, lo sbruffoncello Sam; il giovane e aitante prete missionario don Claudio; inoltre, Filippo Ferrà, sedicente banchiere dai modi sospetti, (che confesserà in seguito d'essere un ladro, ben abbarbicato alla valigetta col proprio bottino); il tenente Joe Spring, maturo poliziotto in borghese tutto d'un pezzo; e il coman-

dante Piero, giovane uomo esperto, quadrato, sicuro di sé. Durante il volo, rapidamente gli eventi precipitano. Si individuano, al suolo, strane nubi, subito interpretate come temibili funghi atomici; poi i motori dell'aereo prendono inspiegabilmente fuoco e mentre uno dei co-piloti, nel rischioso tentativo di spegnerli, drammaticamente precipita, ugualmente l'aereo è costretto – grazie a un'isoletta fortunatamente spuntata all'orizzonte – a un atterraggio d'emergenza in cui l'aereo s'incendia, provocando la morte di molti passeggeri. I superstiti si apprestano a una difficile sopravvivenza, rivelatasi meno penosa quando sull'isola viene scoperto un villaggio che, pur disabitato e devastato dall'esplosione atomica, è ben fornito di viveri. Frattanto, nei naufraghi va maturando l'angosciosa convinzione di essere gli unici sopravvissuti a un olocausto nucleare che ha annientato l'intera umanità. Nel gruppo, emerge il forte carattere del prete, che assume subito la leadership, coadiuvato dalla equilibrata fermezza del comandante e della hostess. La tragica situazione svela del resto i caratteri e le eventuali debolezze umane. Poi, in condizioni critiche, Vassili, arrestato dal poliziotto, impazzisce per il proprio senso di colpa e fugge durante un uragano, precipitando nell'oceano dall'alto di una scogliera. In parallelo, le radiazioni portano alla morte anche la figliolletta della signora Wolf, gettando il gruppo nella costernazione; inoltre, esse indeboliscono e rendono febbricitanti sia il comandante sia la hostess, che però continuano a dar prova di grande forza d'animo. A questo punto, il gruppo giudica ormai indispensabile abbandonare l'isola contaminata: ciò che è reso possibile dalla fortunata scoperta di un deposito di tronchi, che permette la costruzione di una grande zattera. Avventuratisi così sull'oceano, compresa l'hostess ormai inferma, essi vengono investiti da un tremendo fortunale, le cui ondate spazzano via tanto i viveri quanto il “banchiere”, in precedenza pentito, che va perso insieme al suo bottino. Alla fine però quando, ormai quasi in preda alla disperazione, essi si credono perduti, vengono avvistati da un aereo, che chiama in loro soccorso un transatlantico, dal quale vengono finalmente tratti in salvo.

Riferimenti e considerazioni. L'idea di fondo del racconto, il modello classico e consapevole della sua struttura, è naturalmente quello dell'Arca di Noè, in cui ci si salva dal diluvio: soltanto però pochi eletti, tanto meglio se sono davvero meritevoli di salvezza. Poi c'è anche l'ovvio modello del naufragio in una terra sconosciuta in cui tutto è da ricominciare, la sindrome di Robinson Crusoe, una condizione sempre ricca di fascino e di spunti capaci di creare via via nuove suggestioni. Né mancano infine anche modelli colti, certamente noti a Eros Belloni che era un fine uomo di cultura: ad esempio, il celebre film *Ombre rosse* (1939) di John Ford, nel quale una situazione di pericolo (i pellerossa Apache Mescaleros di Geronimo), che investe i passeggeri di una diligenza intenta ad attraversare le pianure del Nuovo Messico, fa emergere il vero carattere dei protagonisti, creando inoltre fra loro sentimenti sia di solidarietà sia di forte tensione. Ma l'opera a cui mi piace di più ricondurre *Gli ultimi sulla Terra* è il non meno famoso romanzo *Il ponte di San Luis Rey* (1927) di Thornton Wilder, dal fulminante inizio: “Il venerdì 20 luglio 1714, a mezzogiorno, il più bel ponte di tutto il Perù si spezzò, precipitando cinque viaggiatori nell'abisso sottostante”. Un evento capace di far tremare tutta Lima, che nella catastrofe ravvisò un ammonimento divino di cui, nel romanzo, si fa eco la sottile indagine psicologica di Fra Ginepro, deciso a ricostruire la vita delle cinque vittime per scoprire i legami visibili e invisibili, di rintracciare le cause e le premesse per cui la provvidenza ha portato i destini di tutti costoro a essere riuniti e conclusi in quel tragico evento, che insomma li hanno portati a morire insieme. I personaggi che dopo tante passioni, tante gioie e tante angosce giungono al definitivo, inconsapevole appuntamento, assurgono così a simbolo della vita. In fondo, anche *Gli ultimi sulla Terra* vuole a modo suo costituire una parabola del genere, rifacendosi a modelli, come ben si constata, nobili e non privi di ambizioni: evidenziando proprio anche in ciò la maturità di un racconto senza dubbio anticipatore rispetto ai propri tempi, e ancora più in anticipo se se ne considera la sede di pubblicazione, vale a dire un “povero” giornalino a fumetti, destinato a “poveri” fruitori come dei ragazzetti, che a quel tempo era quasi come dire “bestioline scriteriate”.

Del resto, il discorso dei modelli è innanzitutto interessante anche sul piano dei personaggi, riconducibili essi pure a determinati standard maschili o femminili di quegli anni. Il poliziotto è ad esempio un incrocio fra Spencer Tracy e Gino Cervi, magari con una spruzzata di Jean Pierre Aumont; la hostess “è” un'Esther Williams o una June Allison, ossia dive titolari a quel tempo di

un'ampia popolarità come tipi acqua-e-sapone; e il pilota Pietro è una simpatica canaglia, una fusione tra Cary Grant e Clark Gable. Beninteso, magari i modelli effettivi non saranno stati esattamente loro, ma la tipologia corrispondeva a immagini di quel genere, in quel periodo assai riconoscibili come figure di riferimento.

Va però anche detto che i modelli sconfinano a volte in qualche misura nello stereotipo, magari sono figure stereotipate di una talmente netta connotazione da degenerare in un autentico, esagerato macchiettismo, tale da confinare i personaggi – inficiati talora da un bozzettismo minimalista un po' gratuito – a caratteristi, piuttosto che caratteri. C'è ad esempio tra i passeggeri il giovane pugile Sam, un negro che non si discosta gran che dalla raffigurazione dei negri inconsapevolmente razzista ancora in voga a quel tempo. È cioè ingenuo, sbruffone eppure pusillanime, infantilmente bugiardo, anzi così bambinesco da mettersi a ballare come un incosciente a ogni minimo allentamento della tensione. Mentre il prete è, come da motto del giornale, l'unico personaggio forte lieto leale generoso, e pertanto “vero” uomo. Altre figure positive ci sono; come la hostess e il capitano, hanno essi pure delle virtù, ma nessuno le somma tutte insieme, quanto invece Don Claudio. Si riscontra pertanto un netto manicheismo, conservato perfino sul piano visuale. Per esempio, il convenzionale villain, Vassili, ha un'espressione truce e un volto patibolare, insomma è brutto, mentre i bravi e buoni – come appunto la hostess, il pilota, Don Claudio – sono anche belli. Accanto a ciò, stanno le ingenuità del racconto, dovute un po' alla sua destinazione (essendo indirizzato a fruitori adolescenti, ritenuti a quel tempo mentalmente “implumi”) un po' alla specifica tematica. Che era quella del disastro atomico, di cui in quegli anni si conoscevano ancora in maniera alquanto imprecisa gli aspetti scientifici e i risvolti ambientali, in particolare l'insidioso fall-out. In parallelo alle ingenuità, le inverosimiglianze. Non si vede ad esempio come, nel 2150, un aereo sulla linea Los Angeles-Singapore sia così pieno di italiani, quali sono ad esempio Don Claudio, il baritono Sacconi, il banchiere Ferrau, forse lo stesso pilota, che si chiama Pietro, e il marconista Tonio... Nell'insieme, sono premesse che hanno oggi un sapore decisamente naïf. Tale e quale alle forzature umoristiche, un po' fuori luogo e anche non troppo comiche, intese forse a sdrammatizzare la pesantezza dell'argomento. Ancora più frequenti di quelle umoristiche sono però le battute moraleggianti, anche se il loro tono sconfina spesso in sfumature magari pesanti, talvolta addirittura da predicazzo, ciò che oggi sentiamo come qualcosa di perfino scostante, irritante. E che in definitiva ci risultano ora atteggiamenti didascalici magari un po' patetici, fuori luogo, anacronistici, mentre allora essi erano volti soprattutto a svolgere una funzione catartica. Tant'è vero che poi, alla fine, si avrà una frettolosa conclusione del racconto, senza particolari spiegazioni dell'accaduto, ma in compenso ricca di riflessioni moralistiche: con frasi quali quella di Joe: «Penso che noi poliziotti nella vita almeno una volta dovremmo lasciare alla pietà il posto del dovere», cui fa eco don Claudio: «Avete ragione... Solo alla pietà è concesso di passare attraverso la ferrea armatura della legge...». E poco più avanti tocca a Sam sentenziare: «Io sono un povero negro, ma credo che nella vita esistano cose più belle del denaro, delle banche e anche del ring...»; e ancora un po' dopo, il finto banchiere, poco prima di essere spazzato via da un'ondata, urla in un rigurgito di pentitismo: «Questo denaro non è mio... È denaro maledetto... Sono un miserabile ladro... Signore, perdono!». E nell'apoteosi finale, all'ultima vignetta, è ancora don Claudio a concludere: «Soli non si rimane mai, ricordalo Sam... Noi non lo siamo stati. C'è sempre stato qualcuno a vegliare sulla nostra salvezza».

Tutto ciò sembra evidenziare come all'autore interessasse non tanto – o non solo, almeno – il vero e proprio racconto organico di una storia, eventualmente capace di reggersi sul piano realistico, ma al contrario porre rapide premesse (e poi simmetricamente concludere alla svelta, giusto per non lasciar monca la storia) per giungere a sviluppare delle vicende idonee a permettergli di perpetrare i suoi “affondo” moralistici. Atteggiamento naturalmente condivisibile o meno, magari discutibile, cui però va riconosciuta una sua innegabile efficacia e funzionalità. Sicché in pratica, quasi nulla è detto in concreto, tutto è suggerito a livello di ipotesi: nella fattispecie, quella della catastrofe atomica, e senza l'orpello della preoccupazione di una eventuale verosimiglianza. L'importante è avere in qualche modo un pretesto per dire – come nel romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, ricordate? – “penitenziagite!”, insomma, state attenti, non sfidate la collera divina. Perché in effetti, al di là di tutto, il tono dominante in *Gli ultimi sulla Terra* è la drammaticità. In effetti, già dalla settima

tavola (con il primo vuoto d'aria sull'aereo) la tensione balza tutt'a un tratto alle stelle, con una suspense che fa davvero trattenere il fiato. E all'undicesima tavola, nessun pietismo, il tragico atterraggio di fortuna è a modo suo di un realismo spietato, è un'ecatombe che non concede indulgenza all'eventuale pena inferta al lettore: ci sono molti morti, ciò che conferisce al racconto un senso di tragedia nient'affatto frequente nei cineromanzi del tempo. E così pure nel seguito del racconto: pur nell'incerta paccottiglia delle varie irrealità, incombe però uno spettro concreto, reso assai suggestivamente tangibile, quello della morte atomica, immanente e spietata. Capace, quella sì, di suscitare terrore, grazie alla sua minaccia realmente presente nella quotidianità del lettore, in quegli anni di guerra fredda e di minacce effettive di rappresaglia atomica. È proprio questa componente che mostra un crescendo angoscioso, alimentando la cupa prospettiva, deprimente, dell'impossibile mancanza di un consolatorio happy-end – anche se pure, alla fine, esso ci sarà, perché la conclusione non avrebbe potuto essere disperata – accentuato da un ricorrente ritorno della morte, e niente affatto solo superficialmente “raccontata” ma davvero tangibile in quanto minacciosa, come s'è detto, nella realtà dei lettori.

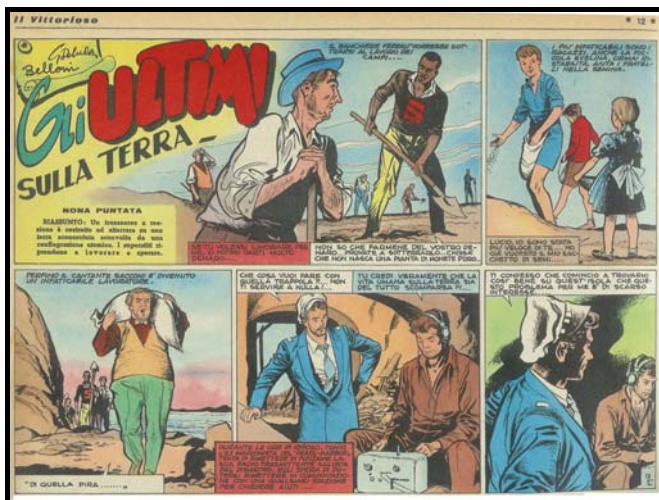
Dunque *Gli ultimi sulla Terra* è anche un racconto – grazie a questa miscela di maturità e ingenuità – non privo di limiti. Eppure si può sensatamente astrarre da questi limiti, che presumibilmente non erano tali per quel lettore. In quanto il lettore-tipo del *Vittorioso* era un ragazzino cattolico educato “a” e “in” quei valori, che pertanto erano per lui naturali e scontati. Non che, con ciò, si voglia ora giustificarli, ma è opportuno sottolineare come da quel lettore – sia per la sua età, sia per la sua specifica formazione – non ci si potesse attendere una lettura critica capace di fargli prendere le distanze da quel racconto. Il quale fu quindi recepito quasi esclusivamente secondo i parametri delle sue suggestioni: che, appunto, erano potenti e fortemente ansiogene, specie proprio per quella presenza immanente, terribile, psicologicamente ricattatoria della morte. In sostanza, se quel racconto si dibatteva in vere e proprie contraddizioni, tuttavia esse non erano percepibili a un lettore adolescente. Specie quello di allora, il quale innanzitutto era abituato ad assumere il fumetto in maniera del tutto acritica, mentre era invece ben più vulnerabile alle minacce di pericolo costituenti la trasparente filigrana attraverso cui si sviluppava quella narrazione.

Alla fine di tutto, l'ultima delle contraddizioni è proprio che, nel contesto di tante palesi ingenuità, c'è invece il disegno di Gianni De Luca, così profondamente maturo da costituire per tutto l'insieme un valido riscatto. Anche perché quel disegno, così dirompentemente moderno, attuale, nuovo, era quanto mai adatto a dare al tutto la massima angosciante credibilità, a costituire la carica di suggestione idonea a sensibilizzare i lettori al ricatto sentimentale contenuto in quelle minacce di morte. La sua novità consiste in ben altro che nella semplice ambientazione in tempi attuali, contro quelli storici o classici cui il disegnatore aveva abituato i lettori negli anni precedenti. In *Gli ultimi sulla Terra* c'è infatti una fluidità del tratto non ancora mai raggiunta prima, un tratto lieve, imprevedibile, sfuggente, veloce, mosso, vaporoso, nel quale si è completamente decantata ogni traccia di quel calligrafismo semmai responsabile di una qualche residua sfumatura di freddezza, nelle storie precedenti. Un segno in cui perfino le ombreggiature sono soffici, effervescenti, mai immobili; e per di più in un contesto cromatico di tinte capaci di esaltare, evidenziare, far emergere il tratto, così nuovo, così innovativamente rivoluzionario: forse proprio perché estremamente preciso pur senza riuscire mai stucchevole, grazie a una levità e una modulazione sempre equilibrate, avvedute, attente, elasticamente plasmate su ogni singola inquadratura; e fotografico senza dar mai l'idea di un'algida riproduzione della realtà, interpretata invece in maniera ora poetica ora funzionale, ora documentaria, a seconda delle esigenze del momento narrato.

Alcuni grandi disegnatori del Vittorioso degli anni Quaranta-Cinquanta



GIORGIO BELLAVITIS



GIANNI DE LUCA



GINO D'ANTONIO



RINO FERRARI



ALBERTO GIOLITTI



CORRADO CAESAR



FRANCO CAPRIOLI