

COMPRA TI IN EDICOLA
Alan Ford
contro Kriminal
di Giuliano Genati

Diffuso in edicola da oltre trentacinque anni, «Alan Ford» costituisce un caso esemplare di longevità fumettistica. Il disegno grottesco di Magnus e le spigliate sceneggiature di Max Bunker sono all'origine di un successo che ha avviato i comics italiani verso la stagione della piena maturità espressiva. Dopo gli eroi solitari delle strisce «nere» di «Kriminal» e «Satanik», tocca ai paradossali personaggi del gruppo TNT catalizzare il consenso del grande pubblico con le loro tragicomiche indagini, capaci di coniugare moduli rappresentativi antitetici come lo spionistico-poliziesco e il grottesco-demenziale.

La floridezza pluridecennale di «Alan Ford» sembra dovuta alla duttile originalità della sua formula compositiva: in buona sostanza, un giallo a fumetti d'impianto spiccatamente comico. Se l'antirealismo è caratteristica di fondo dell'espressione mista iconico-verbale, nelle sue varietà più enfatiche come in quelle più fantasiose, ecco che «Alan Ford» assume con piena consapevolezza tale vocazione antirealistica: coniugando moduli rappresentativi antitetici come lo spionistico-poliziesco e il grottesco-demenziale. La tensione all'aggressività violenta del filone giallistico appare sdrammatizzata dalla deformazione satirica delle situazioni, esorcizzata dall'atteggiamento ironico e autoironico dei personaggi; viceversa, i cortocircuiti puntuali dell'umorismo acquistano rinvigorismento narrativo proprio dal dispiegarsi dell'intrigo avventuroso. La vena rocambolesca è sfacciatamente rinnovata dalle strette dell'azione e insieme è sbugiardata per mezzo della ridicolizzazione antierica. Quest'inesausta dialettica tragicomica rende «Alan Ford» accessibile a un pubblico anagraficamente promiscuo. Non solo gli ha guadagnato la fedeltà della prima generazione di lettori, ma ha consentito che a questa si aggregassero nel corso degli anni le generazioni più giovani. Nel volgere ogni brutalità in farsa, la comicità cordiale e contundente del gruppo

TNT risulta godibile tanto ai lettori adulti che ne sono stati accalappiati a suo tempo, quanto ai lettori adolescenti che ne hanno beneficiato soltanto attraverso le ristampe. C'è da dire però che dopo i primi 75 numeri, con il venir meno della collaborazione di Magnus (Roberto Raviola, sostituito da Paolo Piffarerio, Dario Perucca e altri), la serie non solo perde mordente nella realizzazione grafica, ma risente anche un calo di verve buffonesca: a indicare come l'apporto del disegnatore bolognese andasse al di là della mera traduzione in immagini dei soggetti bunkeriani. La differenza tra le personalità artistiche dei coautori, del resto, si può misurare considerando i percorsi che essi hanno intrapreso dopo la loro separazione. Mentre Bunker (il milanese Luciano Secchi) ha messo a frutto le sue doti di sagace organizzatore editoriale conferendo durevole vitalità ai suoi personaggi maggiori, Magnus ha approfondito la sua ricerca fumettistica con creazioni di notevolissima levatura, nella scia di alcuni esperimenti occasionali già tentati assieme al collega (quali la tetra fiaba *Il piccolo fiammiferato* e il western *Lurid Scorpion*). Ne sortiranno opere del calibro di *Lo Sconosciuto* o *Le femmine incantate*: in forme sottratte ai vincoli della serialità più cadenzata, ma aliene dalle angustie elitarie di certo fumetto d'autore.

Non che ammantati del superomismo di un James Bond, gli agenti del gruppo TNT si presentano con la marchiana identità di sottoproletari smandrappati, letteralmente morti di fame. Le loro vicende sono condizionate dal precario bilanciamento tra vocazione investigativa e necessità materiali di sopravvivenza: inutile darsi tanto l'aria di spie, se poi si finisce per rimanere con le pezze al culo. L'orizzonte deontologico della missione non prevede compenso né gratificazione di sorta: l'impegno professionale, seppure assolto con qualche solerzia, non mette al riparo dalle esigenze biologiche elementari. A beneficio di Alan e compagni non vige alcuna legge di equa retribuzione del lavoro: ciò se per un verso dà adito a dubbi più che legittimi circa i meriti degli agenti, peraltro verso induce il sospetto che le stesse trame spionistiche siano destituite, entro la cornice della finzione, di qualunque legittimità sociale. L'ordine collettivo che l'azione d'*intelligence* bene o male interviene a custodire non contempla neppure la sussistenza dei suoi stessi paladini: si rivela dunque un ordine quanto mai vacuo e arbitrario. Il ruolo di emissari polizieschi assunto dai protagonisti stride con la loro condizione di marginalità. Non si può nemmeno sostenere che Alan

Ford e compagni si adattano alla loro missione al solo scopo di sbarcare il lunario, dal momento che non sono in grado solitamente di sbarcare alcunché: no, essi possiedono davvero un'attitudine all'impegno investigativo, per quanto equivoco sia stato il loro arruolamento. Ma è che proprio non ce la fanno; e se mai riescono ad avere la meglio, ci riescono in maniera fortunosa, più per la balordaggine degli antagonisti che per avvedutezza propria. Certo le esigenze di riserbo del servizio prestato li destinano a una situazione di clandestinità ambigua; eppure il loro situarsi dalla parte della ragione non viene mai davvero messo in dubbio. È chiaro a ogni modo che si tratta di una «ragione» intimamente contraddittoria, minata non solo dai vizi e dalle paturnie degli agenti TNT – di natura tutto sommato benigna –, ma soprattutto dalla propria inconcludenza sistematica: dal non saper fornire adeguato sostentamento ai suoi stessi campioni. La corruzione e l'avidità diffuse presso ogni ceto – attributi antropologici, più che magagne acquisite – non lasciano supporre che i modi di vita consociata possano incanalarsi secondo direttrici di autenticità fattiva. Nondimeno, a tutela del compiacimento di sopravvivere in compagnia, pur tra mille buffe incoerenze, restano Alan e i suoi colleghi: maestri nell'arte di tirare a campare e insieme, paradossalmente, coadiutori di un civismo disincantato.

I protagonisti dell'antefatto «fumetto nero» si presentavano in veste di eroi solitari, alieni se non ferocemente ostili a ogni orizzonte di convivenza sociale, affatto dediti alle proprie imprese di autoaffermazione individualistica e spietata. Al contrario «Alan Ford» mette in campo le vicende corali del gruppo TNT, ispirate a uno spirito di collaborazione tutto sommato solidale, seppure un po' rudemente cameratesco e vagamente misogino. L'intestataro della serie si distingue come personaggio positivo e finanche ingenuo, benché non proprio eroico; ma la sua personalità non oblitera quella dei compagni, tutti un po' più scafati o grintosi di lui. La dignità dell'intestazione conferita ad Alan Ford ha una valenza quasi compensatoria e provocatoria insieme, a paragone della sua timidezza discreta e della sua goffa bonarietà. La tipizzazione caratteriale è marcata, in lui come in ciascuno dei coprotagonisti: se il bel biondo Alan è l'ultimo agente reclutato, capo del gruppo è Sua Eccellenza il Numero Uno, un vecchio paralitico dall'ingegno rapace; in qualità di suo braccio destro figura Cariatide, fulmine di guerra dal piglio risoluto; il Conte Oliver, bombetta in testa e caramella nell'orbita, si rivela un

cleptomane incallito di fanfaronesca signorilità; il pelato e sdentato Geremia, immigrato italiano, soffre di un'ipocondria inguaribile; di origini tedesche è invece il mustacchiuto Grunf, pilota-inventore non sempre disastroso; mentre Bob Rock, naso ingombrante e statura modesta, è reso alquanto irascibile dai propri complessi d'inferiorità fisica, malgrado la *mise* da provetto Sherlock Holmes.

Se ognuno degli agenti TNT è dotato di fisionomia marcata e univoca, è proprio la loro alterna compresenza sulla scena che conferisce alla serie un dinamismo inedito: con la combinatoria ciclicamente variegata dei caratteri e delle fisime, in un contorno d'internazionalismo pseudo-americanizzante.

«Alan Ford» rappresenta un'inversione frontale, oltre che un ribaltamento parodico, rispetto al fumetto nero degli anni sessanta, condotto ai fasti più sanguinari dagli stessi Magnus e Bunker. Questo filone era stato sì inaugurato da «Diabolik» (1962), ma aveva intrapreso la via della truculenza a sfondo erotico proprio con due altre creazioni dei padri del gruppo TNT, «Kriminal» e «Satanik» (1964), dando poi la stura a una nutrita sequela di emuli – «Sadik», «Zakimort», «Demoniak», «Fantax», «Spettrus». Si tratta di personaggi dalle tendenze irresistibilmente antisociali, avvolti da un'aura d'incolumità portentosa, che perseguono obiettivi di edonismo vitalistico a scapito di ogni norma morale o giuridica costituita. L'oltranzismo granguignolesco del fumetto nero aggiorna in strisce cupe e sincopate, di taglio cinematografico, i motivi del neoromanticismo paraletterario *à la* Fantômas. Con la sua carica di destabilizzazione degli equilibri comunitari, esso risulta tanto più liberatorio quanto più asfittici apparivano ormai i modelli trasmessi dal fumetto rosa del dopoguerra, d'impronta familistica e veteroborghese: le trasformazioni della struttura socioeconomica in senso neocapitalistico importavano anche sul piano del costume stringenti istanze di ammodernamento, come pure alimentavano ossessioni di disordine nichilistico. Di qui dunque non solo la cupidigia vendicativa di Kriminal, palesata dal costume scheletrico, ma anche la sua propensione allo stupro e all'asservimento dell'oggetto femminile, secondo modi di detestabile virilismo. Di qui, pure, il rovescio di procacità stregonesca della stessa Satanik, sorta di ninfomane scellerata pronta ad abbindolare e sterminare l'intero universo maschile purché siano realizzati i propri deliri di rivalsa. Il che non giustifica né la contestazione di stampo cattolico-

integralista né gli interventi pesantemente censori della magistratura, che hanno determinato l'evoluzione così di Kriminal come di Satanik facendone dei giustizieri sommari impegnati a estirpare organizzazioni malavitose con una foga altrettanto delinquenziale. Lo spirito più genuino degli eroi neri di Magnus e Bunker si manifesta, in effetti, nei primi numeri delle serie, quando lo scatenamento pulsionale non è vincolato ad alcun moralismo posticcio e funge anzi da cartina di tornasole per verificare la depravazione irredimibile dell'intero corpo sociale.

L'analogia con «Alan Ford» si riscontra negli assetti visuali. Entro il formato tascabile degli albi, ogni tavola incolonna due vignette, ma può frazionarsi in ulteriori partizioni nelle sequenze di maggior travaglio emotivo, ovvero privilegiare la dimensione verticale dei riquadri affiancati quando occorre illustrare a figura intera le sode curve dei personaggi femminili. E mai quanto in queste prime opere di Magnus le trasparenze della *lingerie* erano state profferte al pubblico: è il trionfo feticistico del baby-doll e della giarrettiera, ma è anche l'ingresso esplicito della sessualità nella rappresentazione fumettistica. Il segno netto, chiuso, robustamente delineato intesse ferme contrapposizioni chiaroscurali; la densità tenebrosa dell'atmosfera morale si proietta nelle ombre dentellate dei volti. L'azione grafica consegue all'occorrenza una forte scorciatoia, drammaticizzante e allusiva, nel contrasto tra il nero compatto delle figure ritagliate di profilo e il bianco indeterminato degli sfondi. Il ritmo del racconto procede incalzante tra svolte ellittiche e rilievi espressionistici, alimentando la tensione vorace della lettura con una congerie mirabolante di trovate a effetto. La continuità epica della serie convive con l'autonomia episodica di ciascun albo: la sfida protratta con l'antagonista legalitario – il commissario Milton per Kriminal e il tenente Trent per Satanik – si arricchisce di improbabili dilemmi psicologici e si intreccia allo scontro con avversari occasionali.

Rispetto a «Kriminal», «Satanik» è avvivato da una trama magico-soprannaturale che gli conferisce un più solido spessore da saga e al contempo una più scombinata inventività di svolgimenti. Il protagonismo femminile vi appare necessariamente dominato da una connotazione malefica: ciò sorregge il fascino sensuale esercitato sulla componente maschile del pubblico e al tempo stesso blandisce il rivendicazionismo di matrice profemminista. Il siero dell'eterna giovinezza che la fascinosa Satanik deve assumere regolar-

mente per non tornare a essere la frustrata e deforme Marny Bannister, richiama la coeva diffusione degli anticoncezionali femminili, amplificandone la portata in una luce di emancipazione faustiana. La centralità del soggetto muliebre ritorna, con minore successo, nell'epopea spaziale di «Gesebel» (1966-1967), che Magnus e Bunker abbandonano dopo solo sei albi. Su Virgin Planet, regno di quest'eroina corsara, vige un lussuoso matriarcato, mentre i portatori del cromosoma XY sono oggetto di mercanteggiamento schiavistico. Ma nonostante il respiro distesamente avventuroso che gli autori tentano di imprimervi, anche sulle sorti di «Gesebel» pesano le difficoltà patite in Italia dalla fantascienza letteraria.

A seguito di una prolifica stagione trascorsa a coltivare la retorica antiautoritaria della violenza sadica, i due coautori passano a modulazioni apertamente farsesche, che ridimensionano gli abbandoni all'immaginario più efferato in favore di un certo distacco critico d'indole ridanciana. «Kriminal» e «Satanik» hanno termine nel 1974, dopo che Magnus e Bunker vi si sono applicati con sempre maggior discontinuità, ormai impegnati dalle crescenti fortune del gruppo TNT. Un'influenza alanfordiana, comunque, si risente anche nel cuore degli albi «neri» con una progressiva incursione dell'elemento caricaturale, che diventa così assiduo da intaccare quel *pathos* dell'onnipotenza immoralistica su cui essi hanno prosperato. D'altra parte il percorso verso «Alan Ford» era stato ulteriormente mediato da «Dennis Cobb Agente ss 018» (1965-1968): dove il disegno volge ancora alla sublimazione standardizzata propria delle opere antecedenti, ma la temerità intrigante del protagonista è stemperata dalla sua propensione incorreggibile all'ironia spaccona. Nel segno grottesco del gruppo TNT s'iscrive poi «Maxmagnus» (1968-1970): ossia la messa in burla dell'autoritarismo politico attraverso la sua trasposizione in un Medioevo fiabesco. Magnus e Bunker si cimentano qui in una sorta di estensione della striscia satirica, concatenando rapidi apologhi sull'irreversibilità dialettica del rapporto tra oppressi e oppressori. L'Amministratore Fiduciario del tiranno Maxmagnus, dapprima bifido lacchè della corona, in seguito si affilia a un moto rivoluzionario: ma solo per meglio restaurare, stavolta a proprio diretto vantaggio, i tradizionali meccanismi di sfruttamento del popolo. Il pessimismo metastorico, nota di fondo della produzione di Magnus e Bunker, trova un acre risarcimento nella consapevolezza dell'umorismo nero.