

Il cinema nel periodico a fumetti *Topolino* (Nerbini, 1932-1935)*

Massimo Bonura**
Ricercatore indipendente

This essay analyzes the cinematographic references of the Italian publication *Topolino*, published by Nerbini (1932-1935). The article uses an historical methodology, capable of describing objects that are slippery and hard to define, attempting to evaluate their impact on cinema as well as on the Italian economy and cultural industry. The article proposes a map of the film references present in *Topolino* (Nerbini). These references are found in the columns and in the short comics of this magazine. Under Nerbini's publication, *Topolino*, has a lot of transmedial mechanisms – likewise featured in other periodicals published by Nerbini (for example *Il piccolo cinematografo presenta*, 1923). This case study is very relevant as *Topolino* is an important illustrated magazine within the context of Italian publishing. The interconnection between cinema and comics here is predominant because the Disney character Mickey Mouse is perceived first and foremost as a film star, only secondarily a hero of the comic-book. This essay begins with a methodological introduction. This is followed by a section that analyzes the intermediality of Mickey Mouse and his connections with the eponymous magazine and subsequently two further sections concerning the metatextual and cinematographic references present in the columns and comics, before the essay's conclusion.

Keywords: Popular Culture; Comics; Cinema; Periodical Studies; Film Studies.

*Articolo proposto il 19/06/2024. Articolo accettato il 15/11/2024.

**massio.bonura@gmail.com

Introduzione

La seguente ricerca si pone l'obiettivo di mappare e delineare le principali relazioni tra cinema e fumetto che intercorrono nella collana formato giornale *Topolino*, edita dalla fiorentina Nerbini nei primissimi anni Trenta¹. Questo saggio, in particolare, prende in considerazione due aspetti del periodico *Topolino* negli anni di gestione Nerbini (1932-1935): in primo luogo i modelli socioculturali a cavallo tra l'editoria popolare e il cinema con particolare attenzione alla figura di Mickey Mouse; in secondo luogo, i riferimenti che i fumetti non disneyani (come quelli di Gaetano Vitelli) o le rubriche presenti nel periodico hanno con il cinema coevo. Il periodico *Topolino* (Nerbini) è la prima serie editoriale italiana in assoluto dedicata al personaggio disneyano, pertanto assume un caso di studio rilevante per le tematiche connesse al cinema e al fumetto. L'idea di fondo, a tal proposito, è che le primissime storie italiane a fumetti di Topolino presenti nella collana nerbiniana fossero maggiormente influenzate dai prodotti cinematografici rispetto ai coevi fumetti americani del personaggio. D'altronde, "Nerbini è stato evidentemente colpito dal grande successo dei disegni animati, che a Firenze sono lanciati dalle 'Mattinate Topolino' al centrale cinema Savoia" (Gadducci, Gori e Lama, 2011, pp. 29-30).

In merito all'arrivo cinematografico di Topolino in Italia, Nicola Stefani (2017, pp. 123-142), in particolare, ha già cercato di riflettere su quali fossero "le strategie promozionali e distributive della Pittaluga per l'animazione Disney" (p. 123), analizzando la diffusione già alla fine degli anni Venti dei corti animati disneyani tramite la Società Stefano Pittaluga e i diversi bollettini dell'ufficio stampa. D'altronde, lo stesso termine "Topolino" (come traduzione italiana di Mickey Mouse), ripreso da Nerbini per il titolo del proprio periodico, era stato utilizzato proprio in funzione cinematografica: ciò è testimoniato dalle prime pubblicità dei cortometraggi animati distribuiti dalla Pittaluga che riportano tale nome (come ne *L'eco del cinema* n. 77, 1930; cfr. Gadducci et al., 2011, p. 30; Stefani, 2017, p. 126). Pertanto, anche se non sembra risultare immediato, è presente un filo conduttore che lega il prodotto del Topolino cinematografico della Pittaluga all'idea di Nerbini, tanto che lo stesso Stefani parla di "circuito intermediale".

Il presente studio intende rafforzare l'idea che questa casa editrice sia stata protagonista in Italia nel riportare riferimenti cinematografici nei propri periodici a fumetti, divenendo così testimone di un rapporto fortemente attivo tra i due media negli anni Trenta. Per perseguire questo obiettivo verranno esaminati, attraverso uno sguardo analitico e storiografico, gli esempi più rilevanti presenti nei riferimenti cinematografici di uno dei periodici di punta dell'editoria fumettistica italiana. Nell'orizzonte editoriale italiano dell'anteguerra, infatti, spicca *Topolino*, pubblicato in formato giornale dalla fiorentina Nerbini a partire dal dicembre 1932 fino al numero 136 dell'agosto 1935, quando la pubblicazione di questo periodico viene effettuata dalla Walt Disney-Mondadori. Come sottolinea Fausto Colombo (1998, p. 175; Stefani, 2017, p. 130), il *Topolino* di Nerbini assume la valenza della "logica del topo", a differenza della "logica del gatto" della gestione del *Topolino* mondadoriano; entrambi pertanto si pongono come esempi

spartiacque dei cambiamenti editoriali legati all'industria dell'intrattenimento. Le due "logiche" riguardano, infatti, una differenza che Colombo scrive essere di "strategia dell'intrattenimento". Quella "del topo" è di tipo "artigianal-industriale" e ha in sé la "capacità di integrare i debiti provenienti dall'estero e di articularli secondo gusti e tecniche tipicamente nostrani" (Colombo, 1998, pp. 19-20). Quella del "gatto" è invece "costituita dalla serializzazione, fondata su autentiche 'catene di consumo', in cui il fenomeno promozionale prende del tutto il sopravvento sulla logica interna della produzione" (p. 20).

Questo periodico nerbiniano funge dunque da propulsore dell'identità fumettistica nazionale (in dialogo con quella americana),² insieme a poche altre riviste a fumetti formato giornale come *Il Corriere dei Piccoli* (suppl. del *Corriere della Sera*) e *L'Avventuroso*.³ È proprio con il primo (1908), infatti, che

comincia l'avventura del fumetto italiano, costantemente giocata sull'interpretazione creativa dei modelli internazionali (soprattutto americani) e su una peculiare capacità di tessere narrazioni originali, in grado di restituire in filigrana la consistenza più intima delle identità nazionali e delle loro trasformazioni [...] (Brancato, 2008, pp. 3-4).⁴

I modelli americani pertanto sembrano giocare un ruolo particolarmente rilevante, poiché di diretta influenza nell'affermazione di un "nuovo" modello nazionale italiano. Il periodico *Topolino* edito da Nerbini svolge una funzione da funambolo attraverso l'italianizzazione di un personaggio americano come Mickey Mouse. Un ruolo chiave, a tal proposito, è da attribuirsi al fumettista Giove Toppi (1888-1942), che disegna una storia originale (e italiana) proprio con il personaggio apocrifo di Topolino nella primissima pagina del periodico nerbiniano (n. 1, 31 dicembre 1932).

Il *Topolino* di Nerbini e alcune influenze cinematografiche

Se *Il Corriere dei Piccoli* funge da motore per l'inizio del successo legato all'editoria del fumetto italiano, il suo consolidamento e la sua relativa evoluzione si sono potuti ottenere proprio attraverso la pubblicazione della prima rivista italiana dedicata al personaggio, innanzitutto cinematografico, di Mickey Mouse. D'altronde, ciò è valido sia per gli Stati Uniti sia per l'Italia, la stessa "macchina produttiva disneyana negli anni Trenta divenne agli occhi del pubblico generico la norma di riferimento sull'idea/ideale di animazione" (Pellitteri, 2008, p. 87). Per quanto concerne l'aspetto storico-editoriale, bisogna premettere che la casa editrice fiorentina Nerbini, fondata a fine Ottocento da Giuseppe Nerbini (1867-1934) e portata avanti dal figlio Mario (1899-1974), non era nuova a pubblicazioni fumettistiche (cfr. Becattini-Tesauro, 2021) specificamente inerenti al mondo cinematografico, avendo già pubblicato nel 1923 la breve collana *Il piccolo cinematografo presenta* (cfr. Bonura, 2023, pp. 97-112).⁵ Le storie di due numeri di quest'ultima serie, ovvero quella del n. 6, *Ploum fra i cannibali*, e quella del n. 8, *Robinson Crusuè (Universal Location)*, vengono ripubblicate a puntate proprio sul *Topolino* del 1933.⁶ In ogni caso, la

collana del 1923 non aveva avuto un forte successo, portando così l'editore a proseguire la sua attività con ulteriori pubblicazioni, come per l'appunto *Topolino*, di tenore differente dalle altre per il numero di fumetti e di rubriche presenti.⁷ Tuttavia, l'esordio di questa testata formato giornale, il cui primo numero è datato 31 dicembre 1932, non fu affatto semplice in quanto vi furono delle difficoltà in merito ai diritti d'autore dell'opera che riguardavano innanzitutto l'utilizzo del nome del personaggio e la relativa pubblicazione di storie. Tutto sembra nascere da un disguido che potremmo definire "cinematografico" e che sottolinea ancora una volta il forte legame di continuità tra i due media cinema e fumetto e tra le corrispondenti industrie culturali. Infatti, l'editore Giuseppe Nerbini, nell'intento di avere un'autorizzazione che permettesse la creazione di una testata dedicata al personaggio disneyano⁸ e di storie italiane con quest'ultimo, si era rivolto al Consorzio Cinematografico Edizioni Artistiche Internazionale di Roma (EIA; Stefani, 2017, p. 127),⁹ che distribuiva i vari cortometraggi per l'Italia. Tuttavia, la EIA non aveva il potere di concedere nuove autorizzazioni editoriali sull'uso del personaggio, come invece si riteneva. A lamentarsi delle violazioni del diritto d'autore presenti nel primo numero di *Topolino* furono in particolare l'editore Carlo Frassinelli¹⁰ e soprattutto l'agente dei fumetti del King Features Syndicate Guglielmo Emanuel (cfr. ad es. Colombo, 1998, p. 176; Gadducci et al., 2011, pp. 31-33). Tali rimostranze furono talmente forti da far rinominare temporaneamente la testata *Il giornale di Topo Lino* (dal n. 3¹¹ al n. 4), con un nuovo personaggio disegnato da Giove Toppi. Successivamente Nerbini riuscì a risolvere la questione relativa ai diritti d'autore, contattando proprio chi si occupava di questi: con il n. 7 di *Topolino* (11 febbraio 1933) vengono ripubblicate le storie di Mickey Mouse sia italiane sia, questa volta, americane.

In ogni caso, circa i rapporti tra i prodotti filmici e il mondo editoriale, va premesso che ancora prima della creazione del periodico nerbiniano *Topolino*, la società Pittaluga aveva provato a trasporre al cinema una sorta di versione di "Mickey Mouse" attraverso il film *La notte insonne di Topolino* (1931), diretto da Goffredo Alessandrini e musicato con il sistema Photophone.¹² Questo prodotto cinematografico è composto da una parte in live-action (con attori mascherati) che unisce alcuni cortometraggi animati americani del personaggio (come *The Picnic* e *The Gorilla Mystery*, 1930). Il film ha pertanto carattere sperimentale, anticipando in qualche modo il filone disneyano dei *package films* che avrà successo negli Stati Uniti negli anni Quaranta.

Tale rimando al prodotto cinematografico di Alessandrini ci appare necessario, poiché il film sembra aver influenzato la storia a fumetti di "Topolino" (disegnato da Giove Toppi) apparsa nel primo numero del periodico edito da Nerbini (1932). Il disegno apocrifo di Toppi del personaggio disneyano, infatti, è più simile alle fattezze dell'attore mascherato da "Topolino" nel film di Alessandrini, piuttosto che alla grafica dei disegni animati o dei fumetti americani (cfr. Stefani, 2017, pp. 127-129). Tuttavia, la visione del mediometraggio da parte della redazione nerbiniana e la distribuzione di questo non risultano del tutto chiare. In ogni caso, *La notte insonne di Topolino* sembra essere scervo da diretti condizionamenti fumettistici e anzi sembra influenzare il successivo fumetto di Toppi, ma

appare dipendente dagli *shorts* animati americani che lo compongono. L'idea di questo film sembrerebbe essere, quindi, quella di ragionare su come sfruttare un prodotto animato (americano), plasmandolo in un prodotto non animato (ma in *live-action* tramite l'utilizzo di attori travestiti dalle figure disneyane) italiano. Al contempo, sembrerebbe che il film voglia in qualche modo tentare un equilibrio tra la nazionalizzazione di un personaggio "straniero" (Mickey Mouse) e i corti animati americani. In ogni caso, un'altra analogia tra le prime storie nerbiniane di Topolino e il film di Alessandrini si riscontra nella presenza di più "cloni" del personaggio principale:¹³ questi appaiono sia ne *La notte insonne di Topolino* sia in alcune tavole autoconclusive, come *La redazione di Topolino* (*Topolino* n. 1, 1932) e *La partita di calcio* (*Topolino* n. 2, 1933), entrambe firmate Buriko (A. Burattini). Questo fenomeno andrebbe forse ricondotto alla mancanza (con poche eccezioni) di precedenti storie italiane con Topolino e, dunque, alla carenza di esempi nostrani dai quali attingere, oltre che alla possibile mancanza di informazioni approfondite in merito alle caratteristiche psicologiche e morali del personaggio. D'altronde, è probabile che sia Toppi che Buriko conoscessero il personaggio disneyano almeno principalmente tramite gli *shorts* animati americani distribuiti in Italia dalla Pittaluga, piuttosto che attraverso i fumetti americani di Topolino, usciti in precedenza solo sporadicamente nelle edicole italiane. Nella storia disegnata da Toppi pubblicata in prima pagina su *Topolino* n. 1 (1932), si nota subito il topo che colpisce in maniera allegra un elefante: questo tipo di gag è più in linea con il Mickey Mouse scanzonato apparso nei primi cortometraggi, rispetto a quello delle prime lunghe storie americane coeve.¹⁴ In queste, ad esempio, manca la caratteristica dei cloni e le storie hanno un soggetto avventuroso, non solo comico. Tuttavia, il modello fondativo di questo immaginario comico e transmediale è quello dell'ottocentesco Yellow Kid di Richard F. Outcault, personaggio americano che consolida le istanze del fumetto moderno. D'altronde, Christina Meyer (2019) ha ben definito le novità e le influenze di un'industria dell'intrattenimento e plurimediale scaturita dalla serializzazione di Yellow Kid.

Poste queste premesse, appare chiaro come la produzione fumettistica di Topolino nel primo numero del periodico nerbiniano (1932) debba essere vista come un tentativo italiano di "completare" e di trasformare in maniera originale il personaggio cinematografico di Mickey Mouse dal cinema alla carta (cfr. ad es. Gaspa, 2020, pp. 76-77). D'altro canto,

Il progetto di Nerbini aveva alcune caratteristiche tipicamente nazionali: si ispirava a un prodotto straniero (americano in questo caso); sfruttava la popolarità cinematografica del personaggio (l'intermedialità dava i suoi frutti); si inseriva in un filone consolidato (il modello "Corriere dei Piccoli"), ottimizzava le risorse "interne" alla casa editrice (Colombo, 1997, p. 93).

L'impronta nazionale di Nerbini per il periodico *Topolino* è sottolineata anche visivamente dall'uso di originali didascalie (sotto ogni vignetta) per narrare la storia, piuttosto che dalla presenza di nuvolette (*balloons*). Questa caratteristica, presente anche in periodici esteri, era già stata messa in atto da pubblicazioni come il *Novellino* (fondato nel 1899 ed edito dalla Calzone-Villa) e il *Corriere dei Piccoli*. Non è un caso, infatti, che *Topolino* inizi a

pubblicare in modo massiccio le nuvolette (accompagnate comunque dalle didascalie) solo a partire dal n. 7 (febbraio 1933), ovvero quando esordiscono nel periodico anche le storie americane di Mickey Mouse.

Con *Topolino* (Nerbini) si parla di cinema! Raccontini e rubriche a tema cinematografico nel periodico (1932-1935)

In Italia, gli anni Trenta sono un periodo di particolare interesse per il rapporto tra cinema e fumetto, poiché hanno permesso un maggiore consolidamento dei riferimenti-ponte tra i due media (rubriche, personaggi cinematografici, personaggi fumettistici nelle vesti di attori o registi) tra i due media (cfr. Bonura, 2022a, p. 265). Come sottolineato da David Forgacs,

la diffusione di prodotti Disney (film, periodici, libri, gadget *made in Italy* su licenza della casa americana), che ebbe inizio in Europa alla fine degli anni Venti, costituisce un capitolo importante e spesso trascurato della storia dei rapporti culturali tra gli Stati Uniti e il Vecchio continente (1991, p. 172).

In questo rapporto gli attori comici americani hanno un'influenza rilevante sul pubblico italiano: tra le parodie maggiormente presenti nei fumetti italiani a tema cinematografico, infatti, vi erano proprio le maschere comiche come Chaplin, i cui corti sono protagonisti di una diffusione di massa in Italia tra il 1916 e il 1920 (Di Chio, 2021, pp. 41-48). Fin dagli albori del periodico *Topolino*, infatti, sono presenti diversi riferimenti al cinema: ad esempio, proprio nel primo numero (1932) vi è un articolo di due pagine firmato *Il cinematografaro* ed intitolato *Come si fabbricano i cartoni animati di Topolino*.¹⁵ In alcuni brani di questo scritto vi è tutto il senso di un (iniziale) collegamento tra il periodico a fumetti e il cinema animato di Mickey Mouse, poiché si identifica quest'ultimo non come personaggio a fumetti (e se ciò avviene lo è solo in subordine), bensì come *character* cinematografico. All'inizio del testo, infatti, l'autore chiede in maniera retorica ai lettori (identificati come "ragazzi") se questi fossero incuriositi dal processo di fabbricazione dei cortometraggi animati di Topolino. Lo stesso testo, inoltre, fa una presentazione di Walt Disney, definendolo come creatore del personaggio e come "il capostipite dei suoi papà".

In un altro breve brano, uscito due anni prima per il periodico formato giornale *Illustrazione del popolo* (8 giugno 1930, suppl. della *Gazzetta del popolo*), dal titolo *Il creatore di "Topolino"*, viene presentato come co-creatore dei corti animati del personaggio Ub Iwerks, insieme allo stesso Disney. In ogni caso, la stessa firma del *Cinematografaro* è inserita nel numero successivo del periodico con la rubrica *Il cinematografo per voi*, inerente a fatti e notizie dell'industria cinematografica italiana e a curiosità varie.¹⁶ Il personaggio di Topolino, comunque, viene presentato come star cinematografica di successo, similmente a quanto avveniva in America (cfr. McGowan, 2019): ad esempio nel n. 93 (1934) del periodico, nella didascalia, firmata *Topolino*, dal titolo *Lettera aperta di "Topolino" a tutti i bambini d'Italia*, l'indirizzo indicato del

personaggio è quello delle stelle cinematografiche, ovvero Hollywood. Ancora, nel n. 101 (1934, p. 7)¹⁷ del periodico, vi è l'annuncio di "un avvenimento fantastico!" perché, dal 13 dicembre 1934 a Milano, nei locali della Rinascente e del Cinema Odeon (con proiezione dei cartoni animati), fa la sua apparizione proprio Topolino, definito come "il maggior divo di Hollywood", insieme al "suo papà Walt Disney" e ad altri personaggi dell'universo disneyano.

Il periodico *Topolino* di Nerbini, comunque, era indirizzato principalmente ai più piccoli e ai preadolescenti, e ciò possiamo dedurlo, oltre che dalla ricca presenza di storielle e fiabe, anche dai contenuti delle rubriche, quali la *Piccola posta* (firmata *Topolino*) e l'*Angolo del Cinematografo*. Proprio in uno di questi *Angoli*, più precisamente in quello del periodico n. 33 (1933), con sottotitolo *Una novità dei cartoni animati* (firmato *Giangi*), vengono date delle indicazioni sulla proiezione di *Canzone di Primavera* (*Springtime*, 1929, regia di W. Disney con U. Iwerks; *Silly Symphony*). Questo stesso breve brano, inoltre, sottolinea implicitamente il dibattito su quale fosse il pubblico dell'animazione americana e italiana, ovvero se questo mercato fosse principalmente destinato all'infanzia o alle famiglie. Nel n. 33 (p. 7), infatti, con la firma di *Giangi*, si scrive che "Mentre per noi, grandi, il cinematografo va facendosi sempre più atrocemente monotono per voi, bambini, crea invece maggiori soddisfazioni: appunto per le continue creazioni di nuovi cartoni animati". Del resto, anche nell'articolo *Come si fabbricano i cartoni animati di Topolino*, apparso nel primo numero del periodico (1932, p. 7), si parla d'animazione, ma in questi termini:

In un primo tempo pareva che questi spettacoli a corto metraggio dovessero incontrare il loro successo soltanto presso il mondo piccino [...]. Oggi invece è tutto un pubblico che adora Topolino e ne segue le avventure mirabolanti, ed oseremmo dire che a queste si dilettono assai più i grandi che i piccini.

D'altronde, in merito al pubblico americano del cinema animato degli anni Trenta, va notato ciò che Giaime Alonge e Giulia Carluccio sottolineano:

Certamente, già nell'epoca classica i bambini avevano rappresentato una componente essenziale del pubblico dei *cartoons*. La Disney, almeno a partire dalla fine degli anni Trenta, con titoli quali *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1938) e *Pinocchio* (*id.*, 1940), aveva puntato con decisione sugli spettatori più piccoli. Ma il grosso dell'animazione americana dello *studio system* – così come del cinema hollywoodiano classico nel suo insieme – era rivolto a un pubblico indifferenziato (2015, p. 188).

Proprio questa annata del periodico, 1932-1933, poi, è ricca di riferimenti cinematografici che possono pure essere raggruppati in alcuni nuclei tematici: i fumetti con rimandi alla fotografia o al cinema stesso, i raccontini o le barzellette¹⁸ riferiti al cinema e, infine, le rubriche. Per quanto concerne quest'ultima categoria, quella più longeva e rilevante è la già nominata rubrica *Angolo del Cinematografo*,¹⁹ presente in diversi fascicoli, come²⁰ ad esempio nel n. 42. Qui si dà notizia del corto *Mickey's Gala Premier* e di alcuni film animati italiani con soggetto di Trilussa.²¹ Molti elementi paratestuali sottolineano particolarmente

l'interesse cinematografico della rubrica, che verte su due argomenti principali. Il primo è il cinema americano di tipo comico (*Our Gang* e Stanlio e Ollio); il secondo riguarda il cinema nazionale. In ogni caso, entrambi gli aspetti sono caratterizzati da un'attenzione verso gli attori più giovani (*Our Gang*, Baby LeRoy, Alessandra De Stefani), ad indicare ancora una volta il pubblico di maggiore fruizione del periodico nerbiniano. Questa rubrica di notizie cinematografiche, tuttavia, non sembra essere presente nelle altre annate (1934-1935): forse ciò andrebbe visto come uno degli effetti del *restyling* editoriale a favore del fumetto che Nerbini²² sembra voler dare al proprio periodico. Nel già nominato n. 53 (dicembre 1933), infatti, l'allora direttore di *Topolino*, Collodi nipote, nell'avviso *Ai lettori* (p. 2) si lamenta del fatto che il giornale sia eccessivamente ricolmo di fumetti piuttosto che di spazi letterari²³ e annuncia il suo ritiro. Questo voler aumentare i prodotti fumettistici ha comportato indirettamente anche una diminuzione di possibili rubriche o di altri scritti.

Tuttavia, nel periodico sono presenti anche alcuni racconti in prosa che contengono riferimenti cinematografici: in particolare ci si riferisce ai brevi *L'omino di gomma* di Collodi nipote (*Topolino* n. 31, 1933; tratto da *Voce amica*) e *Mickey ingoiato* di Emilia Morandi (n. 43). Nel primo, il rimando al cinema è solo fugace: il protagonista (Puff) ha infatti tra le sue aspirazioni quella di divenire attore. Il secondo brano, invece, racconta dell'incontro tra un bambino disordinato e i due topi Mickey e Minnie Mouse. Questo testo è particolarmente rilevante poiché mette in luce ancora una volta il "bisogno" di utilizzare Topolino in un contesto nazionale, nonostante si continui ad utilizzare il nome americano del personaggio. Il protagonista del racconto è un giovane italiano di nome Stefanino, "figlio del portiere del cinematografo", che impara ad essere ordinato grazie ad un incontro con Mickey Mouse. Il fugace riferimento iniziale al "cinematografo" non è casuale poiché sottolinea ancora una volta come Topolino sia innanzitutto un personaggio animato ancora prima che fumettistico, e che, come tale, fosse radicato nell'immaginario popolare ed editoriale dei lettori italiani di questi primissimi anni Trenta. In merito ai personaggi (Mickey Mouse compreso), d'altronde, va notato come esista una "complessa relazione che si istituisce tra lo spettatore e le immagini in movimento. Una relazione, che prima della proiezione in sala, si nutre di incontri con i protagonisti" (Faccioli, 2011). Il periodico *Topolino* attua tutto questo, non solo tramite i fumetti, ma anche attraverso le rubriche italiane che si riferiscono sia a prodotti nazionali sia a quelli americani (proprio come la rubrica nerbiniana *Angolo del cinematografo*). L'intermedialità tra cinema e periodici pertanto non si esaurisce attraverso le narrazioni fumettistiche, ma continua e si corrobora anche tramite l'utilizzo di riferimenti di un dato personaggio-icona (come Topolino) in testi semplici come rubriche o messaggi pubblicitari.

I riferimenti metatestuali al cinema nelle storie a fumetti del periodico *Topolino* (1932-1935)

Per quanto concerne i titoli di fumetti in cui vi è un esplicito tema cinematografico, nel *Topolino* nerbiniano va sicuramente citata la tavola autoconclusiva disegnata e firmata da Buriko dal titolo *Un operatore troppo esigente* (*Topolino* n. 7, febbraio 1933). In questa storiella, tutta italiana e autorizzata questa volta dalla Disney, Topolino è ripreso vicino al mare da un regista-cineoperatore (definito “fotografo”): quest’ultimo ad un certo punto cade in acqua, venendo sostituito dallo stesso protagonista che filma così la scena. In questa primissima fase del *Topolino* “italiano” le brevi gag nei fumetti volevano in qualche modo emulare (e forse parodiare) gli sketch comici presenti nei cortometraggi americani del personaggio, piuttosto che i suoi fumetti d’oltreoceano presenti nei giornali (*newspapers*) principalmente in forma di strisce e, di conseguenza, fruiti principalmente da giovani adulti. Gli *shorts*, invece, sembrano essere più funzionali alla visione familiare e quindi anche di un pubblico preadolescenziale o infantile, proprio come quello della pubblicazione nerbiniana. Questa annata del periodico *Topolino* (1932-1933), in ogni caso, è ricca di riferimenti cinematografici che possono essere raggruppati secondo alcuni nuclei tematici: i fumetti con personaggi perlopiù nelle vesti di attori, fotografi²⁴ o registi (come *Un operatore troppo esigente*), i fumetti con riferimenti extra-narrativi al cinema (ovvero *Il cinema dei piccoli* di Gaetano Vitelli) e i fumetti con riferimenti generici al cinema (come quelli derivanti da traduzioni mediali).²⁵ Con riguardo al primo tema bisogna premettere che sul *Topolino* di Nerbini non vi sono fumetti lunghi, a puntate, con riferimenti cinematografici, ma tavole autoconclusive di una pagina. Questo è un aspetto da tenere in considerazione, poiché, nell’Italia degli anni Trenta il passaggio a storie lunghe a fumetti (di almeno cinque pagine) con protagonisti registi o attori cinematografici (con albi a fumetti specificamente dedicati) è un rilevante segno di almeno un iniziale *exploit* che testimonia maggiormente un interesse culturale e narrativo del fumetto verso il mondo cinematografico. Oltre che su *Topolino* n. 7 (*Un operatore troppo esigente*) vi sono anche altri brevi esempi con riferimenti al cinema nel fumetto. Tra questi, nel n. 43 (1933, p. 3), vi è l’undicesimo episodio (composto da una sola tavola) della storia, firmata da Filiberto Scarpelli, dal titolo *Le avventurose gesta di Stangone e Barilotto*, in cui il primo personaggio (Stangone) funge da operatore cinematografico mentre il secondo da guardasala. Nel n. 61 (1934, p. 1) c’è *Pisellino al cinematografo*²⁶ di Buriko in cui il protagonista, personaggio comico tutto verde, vede al cinema “Topolino di Walt Disney”. Mentre nel n. 65 (1934, p. 8) vi è *Tartufino operatore* di Gaetano Vitelli, in cui il protagonista, in maniera parodistica, rinuncia a produrre “cartoni” animati (“Ai cartoni – questa è grossa – vuol le bestie in carne ed ossa.”), preferendo il *live-action* e il documentario (riprende una scena di combattimento tra galli). Un altro esempio è presente nel n. 83 (1934, p. 3) con *L’orsacchiotto maligno e il leone vendicativo* di Giove Toppi.²⁷ Nel n. 85 (1934, p. 8), invece, l’ultima pagina è interamente dedicata alla storia a fumetti americana *Il cinematografo di Topolino*²⁸ e al relativo giochino che serve a produrre “I

cartoni animati di Topolino”. Tale gioco assurge quasi alla funzione di *flipbook*: per ottenere la sequenzialità e imitare i fotogrammi disegnati bisognava ritagliare l’illustrazione stampata sul periodico e, con l’ausilio di uno specchio, far girare la ruota per avere un effetto di cinema. Dagli esempi nominati è possibile notare come i fumetti a tema cinematografico presentati siano (quasi) tutti caratterizzati da una natura comica, come di uso in quegli anni (cfr. Faccioli, 2011).

Per quanto riguarda i riferimenti extra-narrativi al cinema, l’esempio più importante è quello relativo alla serie a fumetti *Il cinema dei piccoli* di Gaetano Vitelli (cfr. Becattini, 2021, pp. 39-40). Si tratta di fumetti autoconclusivi di una sola striscia presenti, senza titolo, in diversi numeri del *Topolino* nerbiniano: nn. 12, 16, 38, 43, 44 (1933), nn. 72 (1934), 116, 122 (1935). Il personaggio protagonista non è quasi mai fisso e nessuna di queste storie ha nella propria narrazione ulteriori riferimenti cinematografici (nell’ultima storiella il personaggio è un fotografo). La particolarità di questa serie all’interno del periodico nerbiniano è data dalla sua volontà di ibridazione (semiotica ed estetica) di tipo intermediale tra fumetto e cinema. Ciò lo si deduce agevolmente dal titolo della serie (*Il cinema dei piccoli*) e dai riferimenti alle pellicole che fungono da cornice delle vignette. L’intera striscia, infatti, è disegnata in forma di pellicola, ad indicare come questi fumetti siano agli occhi dell’autore una tipologia di cinema (cfr. Bonura, 2022b, pp. 21-22).

Conclusioni

Il caso del periodico *Topolino*²⁹ durante la gestione Nerbini (1932-1935), dunque, è esemplare per la storia editoriale e culturale di cui il giornale è risultato essere assoluto protagonista. Nerbini, in un certo qual modo, sembra “tradurre” a fumetti il disegno di diffusione di Mickey Mouse portato avanti dalla società cinematografica Pittaluga. Il cambio editoriale del periodico successivo alla gestione Nerbini, ovvero quello della casa editrice Mondadori (1935-1949),³⁰ promuove indirettamente un’indipendenza del fumetto dal cinema. Questo consegue anche dal fatto che i fumetti pubblicati con il personaggio disneyano sono quasi tutti americani, soprattutto di autori come Ted Osborne e Floyd Gottfredson.³¹ Negli Stati Uniti, infatti, il fumetto come medium e come linguaggio si era già gradualmente distaccato da quello cinematografico: Mickey Mouse pertanto non era più solo un eroe del cinema come nella visione di Nerbini, ma anche e soprattutto del fumetto. Il cambio di gestione del periodico *Topolino* sembra procedere in questa direzione. Infatti, la casa editrice Mondadori quasi azzerava le storie italiane del personaggio: una delle molteplici cause³² ci sembra doversi rinvenire nell’ormai mancanza di quel collegamento “diretto” con il divismo hollywoodiano di Topolino. Tuttavia, non viene meno la pubblicazione di storie nazionali di altri personaggi, che però non sono nati cinematograficamente come Mickey Mouse. Questo cambio editoriale e di visione non più fortemente plurimediale, come quella nerbiniana, ha come effetto indiretto la diminuzione delle influenze cinematografiche che avevano caratterizzato gli inizi del periodico.

Topolino (Nerbini), soprattutto attraverso la rubrica *Angolo del cinematografo*, è stato tra le prime pubblicazioni a fumetti di successo a raccontare di fatti cinematografici e a progettare un'intermedialità tra questi due linguaggi. Uno degli scopi della casa editrice inerenti al cinema sembra essere stato quello di ampliarsi in una visione esplicitamente di tipo transmediale e di "ecosistema dei media" (sui termini cfr. Bertetti 2021; Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013, 11-26): ciò si nota, tra le altre cose, da una didascalia pubblicitaria presente nel *Topolino* n. 57 (1934) in merito a *Lord Lister (Raffles)*,³³ ladro e protagonista di diversi adattamenti cinematografici³⁴ e di una serie omonima (con testo e illustrazioni) edita da Nerbini nel 1933 (che già lo aveva pubblicato negli anni Venti). È tramite i fascicoli editi da Nerbini, infatti, che vengono pubblicate le "sue avventure complete", dopo che il lettore ha conosciuto quelle proiettate al cinema (p. 6): "Alcuni episodi delle sue gesta sono stati proiettati nei principali cinema [...]. Ma le avventure complete vengono ora pubblicate a fascicoli settimanali dalla Casa Editrice Nerbini". Infatti, è proprio negli anni Trenta che in Italia fumetto e cinema si intersecano come prodotti di massa di un'industria culturale e popolare. D'altronde,

La nozione popolare ha indubbiamente subito a che fare con l'imporsi a partire dagli anni Trenta in Italia della società di massa e di un'industria culturale che determina nuove forme di consumo appunto popolare. Il cinema non si sottrae a questo destino [...], si trova con il nuovo secolo a misurarsi con gli altri mezzi di comunicazione [...]. (Valentini, 2002, p. 11).

Topolino dunque si pone come un periodico capace di pubblicare traduzioni medialità, come quelle relative alle *Silly Symphonies*, fungendo da apripista alla successiva editoria mondadoriana sia in formato giornale (lo stesso *Topolino*, ma anche *I tre porcellini*, *Paperino*) sia in formato albo.³⁵ Come già accennato, se la prima annata del periodico (1932-1933) è quella con maggiori riferimenti al cinema, ciò è dovuto, oltre che alla direzione attenta di Collodi nipote e all'idea di Nerbini, anche al fatto che il personaggio Topolino era innanzitutto il cinematografico Mickey Mouse. Nelle restanti annate nerbiniane (1934 e parte del 1935) questa riduzione ai riferimenti cinematografici va imputata, oltre al *restyling* editoriale di cui si è accennato, al fatto che il fumetto italiano stava passando gradualmente da un contesto spesso di ibridazione mediale a uno di, almeno parziale, indipendenza³⁶ di linguaggio. A tal proposito, un aspetto non secondario riguarda la presenza costante, sul periodico *Topolino* (1932-1935), di didascalie atte a descrivere le vignette dei fumetti. Questo da un lato ha lo scopo di sottolineare una nazionalizzazione del prodotto, in quanto le didascalie erano sempre o perlomeno create dalla redazione del periodico, e dall'altro segna un'idea di fondo del fumetto come subalterno al cinema. Questa subordinazione nel periodico nerbiniano è suggerita dal trattamento della vignetta come una sorta di "fotogramma illustrato", con le didascalie che sembrano svolgere la parte degli intertitoli cinematografici.³⁷ Successivamente, durante la cessione di Nerbini a Mondadori, verranno inserite massicciamente le nuvolette, uno dei segni distintivi del fumetto come linguaggio autonomo.³⁸ Questo medium infatti si contraddistingue, scriverà poi il primo direttore mondadoriano di *Topolino* Antonio Rubino

(1938, p. 1), proprio per la presenza dei *balloons*, i quali sono quasi del tutto mancanti nelle annate pubblicate da Nerbini (almeno all'interno delle storie a fumetti italiane).³⁹

L'idea del periodico *Topolino*, durante la gestione nerbiniana (soprattutto relativa al primo anno), sembra essere quella di un prodotto cartaceo innanzitutto cinematografico e solo secondariamente fumettistico,⁴⁰ quasi una sorta di "cinema" non sonoro che tenta di mascherare i fotogrammi filmici con la fissità delle vignette. Quanto descritto è inoltre evidenziato dalle influenze cinematografiche delle storie di Topolino presenti nel periodico, nonché dai riferimenti paratestuali, a cominciare dalle varie rubriche e dai fumetti della serie *Cinema dei piccoli* di Gaetano Vitelli, i cui contorni rimandano alla pellicola dei film. L'avvento editoriale di Mondadori (dal 1935), anche attraverso la continua minore presenza delle didascalie nelle storie e la definitiva sostituzione di queste con le nuvolette, separerà gradualmente in tale periodico il fumetto (e le sue vignette) dal cinema (e i suoi fotogrammi). Pertanto, se è corretto parlare di "logica del topo" per indicare il progetto editoriale nerbiniano e di "logica del gatto" per quello mondadoriano (Colombo, 1998) è altrettanto valido poter definire, per ciò che concerne il periodico *Topolino*, il primo come una "logica del cinema" e il secondo come "logica del fumetto".

Nota biografica

Massimo Bonura (Palermo, 1994) è dottore di ricerca in "Medium e Medialità" (Università Telematica eCampus). Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Cinema, vignette e baionette* (Palermo University Press, 2020), *Verga e i mass media* (Palermo University Press, 2021), *Dimensioni cinefumettistiche* (Edizioni Ex Libris-Nova Media Comunicazione, 2022; contrib. di F.F. Montalbano) e *Avventurieri e donzelle coraggiose* (Palermo University Press, 2024).

Bibliografia

- Alonge, G. e Carluccio, G. (2015). *Il cinema americano contemporaneo*. Bari-Roma: Editori Laterza.
- Becattini, A. (a cura di). (2021). Fumettografia di Gaetano Vitelli. *Fumetto*, 119, 39-44.
- Becattini, A. e Tesauro, A. (2021). *Storia di Nerbini avventuroso editore*, 2 voll. Giffoni Valle Piana (Salerno): Alessandro Tesauro editore-Ripostes.
- Bertetti, P. (2021). *Che cos'è la transmedialità*. Roma: Carocci.
- Bisoni, C., Innocenti, V. e Pescatore, G. (2013). Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione. In C. Bisoni e V. Innocenti (a cura di), *Media Mutations – Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo, spazi, modelli, usi sociali* (pp. 11-26). Modena: Mucchi.
- Bonura, M. (2022a). *Cultural turn* tra fumetto e cinema. Alcuni casi di fumetti italiani anteguerra con rimandi cinematografici. *H-ermes. Journal of Communication*, 21, 253-267. doi:10.1285/i22840753n21p253

- Bonura, M. (2022b). *Dimensioni cinefumettistiche*. Palermo: Edizioni Ex Libris-Nova Media Comunicazione.
- Bonura, M. (2023). Tra cinema, periodici e fumetti: il caso Nerbini (1915-1923). *Cabiria. Studi di cinema*, 205, 97-112.
- Brancato, S. (2008). Introduzione. Un secolo di fumetto da *lì a qui*. In S. Brancato (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana 1908-2008* (pp. 3-9). Latina: Tunué.
- Cavallini, E. (2015). Pavese e Topolino. In A. Catalfamo (a cura di), *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti. Quindicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana* (pp. 89-99). Catania: I quaderni del CE.PA.M.-A & G.
- Colombo, F. (1997). *L'industria culturale italiana dal 1900 alla Seconda Guerra Mondiale. Tendenze della produzione e del consumo*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
- Colombo, F. (1998). *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Milano: Bompiani.
- Chiurato, A. (2022). *Transmedialità e crossmedialità. Nuove prospettive*. Milano-Udine: Mimesis.
- De Berti, R. (2000). *Dallo schermo alla carta*. Milano: Vita e Pensiero.
- Di Chio, F. (2021). *Il cinema americano in Italia*. Milano: Vita e Pensiero.
- Faccioli, A. (2011). *Leggeri come in una gabbia. L'idea comica nel cinema italiano (1930-1944)*. Torino: Kaplan.
- Felisini, D., Mazzei, L. e Orecchia, D. (a cura di). (2022). *La Cines Pittaluga e le altre. Modelli di produzione cinematografica tra le due guerre*. Torino: Accademia University Press.
- Forgacs, D. (1991). Uomini e topi: la connessione Disney-Mondadori nella ricostruzione. In D.W. Ellwood e G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960* (pp. 172-185). Firenze: La casa Usher.
- Gaspa, P.L. (2020). *Dal signor Bonaventura a Saturno contro la Terra. Agli albori del fumetto in Italia (1908-1945)*. Roma: Carocci.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gadducci, F., Gori, L. Lama, S. (2011). *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Eboli: NPE, 2020.
- Higgins, D. (1966). Intermedia. *Something Else Newsletter*, 1, 1-6.
- Horkheimer, M. e Adorno T.W. (1947). *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag; trad. it. (2010) *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di R. Solmi, Torino: Einaudi.
- Lama, S. (2000). *I periodici per l'infanzia (1812-1932)*. Firenze: Alberti.
- Mazzei, L. (2014). L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano). *Bianco e nero*, 579, 121-135. doi:10.7371/78010
- McGowan, D. (2019). *Animated Personalities: Cartoon Characters and Stardom in American Theatrical Shorts*. Austin: University of Texas Press. doi:10.7560/317433.

- Meyer, C. (2019). *Producing Mass Entertainment: The Serial Life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Merritt, R. e Kaufman, J.B. (2016). *Walt Disney's Silly Symphonies. A Companion to The Classic Cartoon Series*. Glendale: Disney Editions.
- Pagello, F. (2013). A.J. Raffles and Arsène Lupin in Literature, Theatre, and Film: on the Transnational Adaptations of Popular Fiction (1905-1930). *Adaption*, 6(3), 268-282. doi:10.1093/adaption/apt002
- Pellitteri, M. (2008). *Il Drago e la Saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*. Latina: Tunuè.
- Rubino, A. (1938). Che cosa sono i "Fumetti". *Bollettino mensile di Topolino e Paperino*, 1, allegato a *Paperino*, A.P.I., 1.
- Scrimatore, R. (2013). *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*. Latina: Tunuè.
- Stefani, N. (2017). Da Mickey Mouse a Topolino. Le strategie promozionali e distributive della Pittaluga per l'animazione Disney. *Immagine. Note di storia del cinema*, 16, 123-142.
- Valentini, P. (2002). *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*. Milano: Vita e Pensiero.

Note

¹ Il primo numero del periodico *Topolino* (Nerbini, 1932) esordisce con una storia a fumetti di Giove Toppi con il personaggi di Mickey Mouse. Alcune storie italiane a fumetti con Topolino, tuttavia, vennero pubblicate già in precedenza nel giornale *Il popolo di Roma* (1931). Queste ultime presentano il personaggio disneyano come un divo cinematografico. Inoltre, in questo stesso periodico sono presenti diverse pubblicità riguardanti i cortometraggi con Topolino, a volte illustrato insieme al disneyano Rorò (Oswald), altro personaggio dei disegni animati americani. In ogni caso, i fumetti del personaggio Topolino usciti in Italia prima delle pubblicazioni Nerbini erano pochissimi. Tra questi si segnalano le diverse puntate della storia americana *Lost on a Desert Island* (di W. Disney, con i disegni di U. Iwerks e W. Smith, 1930), uscite a partire dal marzo del 1930 nel supplemento del giornale torinese *Gazzetta del Popolo*, dal titolo *l'Illustrazione del Popolo*, Tip. Società Editrice Torinese, con direttore responsabile Lorenzo Gigli.

² Negli anni Venti e Trenta questo tipo di periodici italiani, quando di matrice cinematografica, erano in una sorta di equilibrio tra l'identità nazionale italiana e i prodotti culturali internazionali, americani soprattutto. Per un approfondimento su questo tema si veda De Berti, 2000, p. 4 e *passim*. Per il significato di industria culturale utilizzato si veda Horkheimer e Adorno, 1947. Più avanti, invece, sono presenti anche concetti relativi al paratestuale: per questi innanzitutto si cfr. Genette, 1987; per quelli circa l'intermedialità si vedano Higgins, 1966 e Chiurato, 2022.

³ La collana nasce nel 1934 e prosegue fino al 1943; anche questa è edita prima da Nerbini e successivamente da Mondadori.

⁴ Con questa frase l'autore rimanda alle parole di esordio dei fumetti del personaggio del Signor Bonaventura di Sergio Tofano (Sto), che veniva pubblicato proprio ne *Il corriere dei piccoli* a partire dal 1917.

⁵ La collana consta di 10 numeri formato giornale, aveva come responsabile editoriale Arturo Riconda e presentava riduzioni a fumetti di alcuni titoli cinematografici stranieri. La serie era la versione italiana di quella francese/belga *Le Petit Cinéma présente* delle Edizioni "Prima" di Parigi (gerente della collana era stato Marcel Mizéry). Almeno nel n. 10 della serie italiana la firma che vi compare è di "Tezier" (cfr. Lama, 2000, p. 51 e Bonura, 2023, p. 108).

⁶ Il primo, della Erka Film, è tratto da *F.O.B. Africa* diretto da J.L. Warner e viene ristampato dal n. 43 al n. 46 di *Topolino*; il secondo è tratto quasi certamente dal film *Robinson Crusoe* (1913, regia di O. Turner) e viene ripubblicato dal n. 47 fino al n. 50. Queste riproposizioni sottolineano ancora una volta il valore transmediale del periodico.

⁷ In quella del 1923 vi era esclusivamente il fumetto autoconclusivo della collana, ovvero una traduzione di uno specifico film. Il periodico *Topolino*, invece, funge da contenitore per fumetti diversi (anche di produzione nazionale), rubriche, barzellette.

⁸ Il personaggio di Topolino esordisce nel 1928 con *Plane Crazy* e *Steamboat Willie*, cortometraggi animati diretti da Walt Disney con Ub Iwerks.

⁹ Lo si esplicita nel primo numero nella sezione *Ringraziamento* firmata dall'editore. Nel 1929 la società cinematografica di Stefano Pittaluga aveva diffuso i cortometraggi di Topolino (cfr. Stefani, 2017, pp. 123-142). Per una storia di questa casa di produzione italiana cfr. Felisini, Mazzei e Orecchia, 2022.

¹⁰ L'editore Frassinelli aveva diversi interessi che riguardavano il personaggio: nel 1933, infatti, pubblica due volumi "cinematografici" dal titolo *Le avventure di Topolino*, a cura di Antony [Franco Antonicelli], con la traduzione di Cesare Pavese (cfr. Cavallini, 2015, pp. 89-99). I volumi sono l'edizione italiana di *Mickey Mouse Movie Stories* dello staff disneyano ed edito dalla casa editrice David McKay nel 1931. In tutti questi libri sono presenti diversi fotogrammi di *shorts* del personaggio come *Pioneer Days* o *The Gorilla Mystery*, entrambi del 1930 e diretti da Burt Gillett.

¹¹ In questo terzo numero è presente una *Dichiarazione* (p. 2) in merito alla questione.

¹² Il film presenta scene italiane in costume e altre tratte da quattro *shorts* animati americani (tre diretti da Burt Gillett, tra cui i due nominati nel testo, e uno da Walt Disney; nel film vengono invece attribuiti a "Ub Iwerks", sic). *La notte insonne di Topolino* è stato rinvenuto presso la Cineteca Nazionale.

¹³ Questa molteplicità del personaggio si riscontra eccezionalmente anche in uno dei primi *shorts* con Topolino, ovvero *When the Cat's Away* (1929, regia di W. Disney con U. Iwerks).

¹⁴ Già a partire dalla sua seconda storia, pubblicata nei giornali americani, *Mickey Mouse in Death Valley* (1930; testi di W. Disney e F. Gottfredson e disegni oltre che dello stesso Gottfredson anche di W. Smith e J. King), Topolino assume un contorno più avventuroso. Le storie comiche, invece, sono perlopiù relegate a tavole brevi ma in queste, a differenza del personaggio disegnato da Toppi, Mickey Mouse solitamente è agente passivo (e non attivo) di situazioni paradossali. Giove Toppi (conosciuto anche come Stop!) è stato un fumettista particolarmente versatile nel disegnare storie comiche e avventurose.

¹⁵ Stefani (2017, p. 132) scrive che si tratterebbe di "un documento proveniente dal materiale ufficiale della Disney" e già pubblicato ne *La rivista cinematografica* n. 4, 28 febbraio 1930 (diretta da A. De Marco) e nel *Bollettino Staffetta dall'Ufficio Stampa dell'Anonima Pittaluga* n. 5, febbraio 1930 (Stefani, 2017, p. 142), con il titolo non firmato *I creatori di Mickey Mouse. Come si fabbricano i cartoni sonori*. In ogni caso, la firma *Il cinematografaro* compare anche nel secondo numero del *Topolino* Nerbini con una rubrica dedicata a fatti cinematografici italiani (*Il cinematografo per voi*).

¹⁶ Dopo aver descritto alcuni film usciti o in uscita della Caesar Film, ad esempio, la rubrica discute della visita dell'attore Harold Lloyd e della moglie Mildred David in Italia. Questa rubrica così nominata è presente solo nel secondo numero del periodico.

¹⁷ La stessa didascalia è presente nel numero successivo.

¹⁸ Come quella sul colmo di un'attrice del cinema muto apparsa su *Topolino* n. 22 del 1933 (p. 7); una battuta disegnata (A. Brunor[i]) su un bambino che vuole andare al cinema (*Topolino* n. 29 del 1933, p. 7); riferita alla fotografia si segnala la barzelletta con illustrazione *Nel deserto* (n. 76, 1934, p. 6). Nel n. 9 (1933, p. 3) vi è una didascalia con la foto di Jackie Cooper, tratta dal film *Il campione* (*The Champ*, 1931, regia di K. Vidor; MGM).

¹⁹ La rubrica, nei vari numeri, è firmata *Gi.* (nn. 27, 28, 31, 34, 39), *Giangi* (nn. 32, 33, 48), *G.* (n. 35), *Gizn.* (n. 37) o *Gian.* (nn. 41, 42, 52).

²⁰ Per non appesantire eccessivamente il testo si scrivono qui in maniera compilativa i restanti esempi e relativi titoli della rubrica: n. 27 *Il cantuccio del cinematografo – I bimbi attori*, sui personaggi della Our Gang; n. 28 *Stan Laurel e Oliver Hardy*; n. 31 *Gli orologi di Babi*, in merito all'attore bambino Baby LeRoy, in riferimento anche all'uscita italiana del film *A Bedtime Story* (1933, regia di N. Taurog); n. 32 *I cani...attori*, in cui si riprende il discorso relativo alla Our Gang e si riporta anche parte di un'intervista all'ammaestratore di cani Bernie Renfro; n. 33 *Una novità dei cartoni animati*; n. 34 *Gli "Archivi"*; n. 35 *Vedrete Totuzzo nel film "1860"*, in merito all'omonimo film di Blasetti; n. 37 *Alessandrina in "Piccola mia" – Topolino e i transvolatori*, in cui si pubblicizza il film *Piccola mia* (1933, regia di E. De Liguoro) e l'attrice bambina Alessandra De

Stefani (nello stesso brano si dà, inoltre, notizia di una donazione di alcuni disegni di Topolino ad Italo Balbo ed altri); n. 39 *Quel simpaticone di Charlot*; n. 41 *Mussolini parla*, su un film americano dal titolo omonimo; n. 42 *Concorrenza a "Topolino"!*?; n. 48 *I giovani hitleriani e "L'ebreo errante" – il ritorno di Zorro*; n. 52 con il solo titolo *L'angolo del cinematografo*, in cui si pubblicizza il film di animazione *Marionette (I Am Suzanne, 1933, regia di Rowland V. Lee)* con il *Teatro dei piccoli* di Vittorio Podrecca (vi è pure la firma "Gian", oltre che per il testo, per una illustrazione italiana di Mickey Mouse).

²¹ I cortometraggi con il soggetto di Trilussa e animati tramite tecnica del disegno animato sono del 1928-1931 e diretti da Luigi L. Pensuti (cfr. Scrimatore, 2013, p. 134): *La morte del gatto, Er porco e er somaro, Le rane e le spighe, La bisbetica domata*. Il disneyano *Mickey's Gala Premier* invece è diretto da Burt Gillett (1933).

²² Alla fine del gennaio del 1934 muore Giuseppe Nerbini e il figlio Mario assume un ruolo sempre più rilevante all'interno della casa editrice diventando, a partire dal n. 54 di inizio gennaio 1934 fino al n. 130 del periodico, anche il direttore di *Topolino*; in precedenza (ma ancora dal n. 131 al n. 136) il ruolo era stato assunto da Collodi nipote (Paolo Lorenzini; nipote, per l'appunto, di Carlo Collodi [C. Lorenzini], autore di *Pinocchio*). Il primo direttore della edizione mondadoriana (n. 137, 1935), invece, è Antonio Rubino.

²³ Lo stesso Collodi nipote era un romanziere, autore, ad esempio, di *Sussi e Biribissi. Storia di un viaggio al centro della Terra* (Salani, Firenze 1902; disegni di C. Chiostrì). Paolo Lorenzini, in ogni caso, è stato anche uno sceneggiatore di fumetti di successo, come quelli del periodico formato giornale *Pinocchio* (Nerbini, 1938) disegnati da Giorgio Scudellari (cfr. Mazzei, 2014). Il film di *Pinocchio* (1940), nominato nel testo, è supervisionato da H. Luske e B. Sharpsteen, con le sequenze dirette da B. Roberts, J. Kinney, W. Jackson, T. Hee e N. Ferguson; mentre *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) è supervisionato da D. Hand (con la regia delle sequenze di P. Pearce, W. Cottrell, L. Morey, W. Jackson e B. Sharpsteen).

²⁴ Come esempi, per ciò che concerne la fotografia, si citano i fumetti disneyani di produzione americana *Il ritratto di Minnie* di F. Gottfredson, apparso su *Topolino* n. 7 del 1933 (p. 1 e p. 4), e *Mickey fotografo* (sceneggiato da T. Osborne e disegnato da F. Gottfredson) apparso su *Topolino* n. 49 del 1933 o i fumetti italiani *Fotografia a... sorpresa*, con la firma di Orfeo, del *Topolino* n. 18 (1933, p. 4) e *Incidenti fotografici* di Giorgio Scudellari, apparso nel n. 53 del 1933 (p. 6).

²⁵ Come ad esempio le già nominate traduzioni a fumetti (*Ploum fra i cannibali e Robinson Crusòè*) di alcuni film, presenti nel periodico. Un altro caso è il fumetto a puntate (a partire da *Topolino* n. 45, 1933) *La guerra fra le mosche e gli altri insetti* (storia americana sceneggiata da E. Duvall e T. Osborne con i disegni di A. Taliaferro), indicata come "Sinfonia di Walt Disney", ma che non trova un corrispondente nelle filmiche *Silly Symphonies*. Invece, due *Silly* tradotte a fumetti nel periodico sono *Birds in the Spring* (1933, regia di D. Hand), pubblicata in Italia a partire da *Topolino* n. 85 (*Uccellini di nido*) e *L'isola dei pinguini* (tratta dallo *short Peculiar Penguins*, 1934, regia di W. Jackson), pubblicata a partire da *Topolino* n. 93 (1934); entrambe con i testi di T. Osborne e i disegni di A. Taliaferro. Di tutti questi fumetti disneyani gli originali sono pubblicati nei giornali americani.

²⁶ Qui non vi sono personaggi nelle vesti di attore, regista o operatore, ma si è voluto raggruppare questo esempio nella tipologia indicata poiché il riferimento al cinema è esplicito, rendendo di fatto il luogo delle proiezioni come un vero e proprio protagonista. Un altro fumetto di Buriko in cui vi è un piccolo riferimento al cinema e al teatro è *Un cane prodigioso*, apparso su *Topolino* n. 129 (1935). Il personaggio Pisellino di Buriko è inoltre protagonista di una serie omonima edita da Nerbini in formato giornale a partire dal 1939 (diretta da Collodi nipote; nel 1938 la Nerbini pubblica le storie del personaggio in formato albo) che ripropone anche diverse tavole a fumetti già pubblicate sul *Topolino* nerbiniano.

²⁷ Ancora una volta qui l'operatore-regista è chiamato "fotografo".

²⁸ Il fumetto è originariamente presente nei giornali americani. Il titolo è *Introducing Mickey Mouse Movies*, 1934 e ha la sceneggiatura di T. Osborne e i disegni di A. Taliaferro.

²⁹ Sia per Nerbini che per Walt Disney-Mondadori escono dei *Supplementi* al periodico che però sembrano non presentare riferimenti cinematografici particolarmente rilevanti se non le riduzioni americane a fumetti di parte delle *Silly Symphonies* *The Wise Little Hen* (1934, regia di W. Jackson) e *The Robber Kitten* (1935, regia di D. Hand), entrambi dello sceneggiatore T. Osborne e del disegnatore A. Taliaferro. Il primo fumetto nominato compare con il titolo *I due fannulloni* a partire dal supplemento al n. 115 (1935), e il secondo (*Presentiamo le avventure di Ambrogio il gatto malandrino*) a partire dal supplemento al n. 117 (1935). Per un approfondimento sulle *Silly Symphonies* si confronti ad esempio con Merritt e Kaufman, 2016.

³⁰ L'editore passa ad essere prima Walt Disney-Mondadori, poi A.P.I. (Anonima Periodici Italiani), quindi Helicon e infine la stessa Mondadori. Anche queste altre case editrici nominate erano collegate alla

Mondadori. L'ultimo numero del periodico *Topolino* in formato giornale è il 738 (aprile 1949), successivamente la Mondadori pubblica il primo numero di *Topolino* in formato libretto.

³¹ L'unica eccezione degna di rilievo è la storia italiana *Topolino e il cobra bianco* (testi di G. Martina e disegni di A. Bioletto) apparsa a puntate nel mondadoriano *Topolino* giornale n. 713 (1948) al *Topolino* libretto n. 1 (1949, Mondadori; l'ultimo numero del giornale è il 738). Tuttavia, va almeno sottolineato che subito dopo la gestione Nerbini, nel n. 140 di *Topolino* (settembre 1935) delle edizioni Walt Disney-Mondadori, con direttore Antonio Rubino, nel breve racconto illustrato italiano *I tigrotti dell'aria*, Topolino (che si firma anche come autore del brano) viene definito come "il celebre attore cinematografico".

³² Molte di queste cause andrebbero riscontrate sia nel nuovo profilo editoriale della gestione mondadoriana (ad esempio come "logica del gatto") sia nel contesto storico. Sul passaggio da Nerbini a Mondadori si approfondisca con Colombo, 1998 e Gadducci et al., 2011.

³³ Si tratta di un personaggio protagonista di una serie di avventure del ladro A.J. Raffles di E.W. Hornung; gli scrittori tedeschi K. Matull e T. von Blankensee (dal 1908) ne traggono ispirazione per il loro Raffles "Lord Lister". In Italia sembra esserci confusione nei nomi perché con il soprannome "Lord Lister" si indica anche il personaggio di Hornung.

³⁴ Ovvero i film ispirati al personaggio di Hornung. Tra questi vi sono *Raffles, the Amateur Cracksman* (1905, regia di G.M. Anderson), il film omonimo del 1917 (regia di G. Irving) con John Barrymore nei panni del protagonista e il corto italiano *Raffles, gentiluomo ladro* (1911) con e di Ubaldo Maria Del Colle per la Pasquali & C. Su Raffles e l'intermedialità si veda Pagello, 2013.

³⁵ Ad esempio la Walt Disney-Mondadori ristamperà nel 1937, nella serie ad albo *Nel regno di Topolino*, parte della storia *Peculiar Penguins (Silly Symphony)*, già inserito nel periodico nerbiniano *Topolino*. Il periodico *I tre porcellini*, inoltre, esordisce nel 1935 per Walt Disney-Mondadori, mentre *Paperino e altre avventure* esordisce nel 1937 per la mondadoriana A.P.I.

³⁶ Sebbene il fumetto italiano acquisisca una certa indipendenza dal linguaggio cinematografico, ancora una volta occorre sottolineare che negli anni Trenta tra i due media, in maniera parallela tra loro, vi è una forte influenza culturale ed editoriale.

³⁷ Le didascalie sembrano essere influenzate inoltre dalle novelle o da brevi poesie. Alcune di queste didascalie sono in versi.

³⁸ Le nuvolette caratterizzano il fumetto su carta: uno dei primi esempi di fumetto moderno (Yellow Kid) ha questi segni grafici. In ogni caso, questi anche senza nuvolette vanno ritenuti per l'appunto fumetti. Inoltre, va notato, soprattutto nell'animazione americana, in un'ottica di ibridazione dei media, che già negli anni Dieci sono presenti dei cortometraggi animati che hanno i *balloons*.

³⁹ Come si è accennato, durante la gestione nerbiniana del periodico *Topolino* (dalla fine del 1932 fino a parte del 1935) le poco comuni nuvolette sono principalmente inserite nei prodotti americani di importazione (accompagnati dalle didascalie di autori italiani), piuttosto che nelle storie prodotte in Italia.

⁴⁰ Va comunque detto che se l'idea di un cinema cartaceo ne *Il piccolo cinematografo presenta* (1923) è quasi totale, nel periodico nerbiniano *Topolino* questo è meno evidente.