

Texiani



in libera uscita

N. 22 - Agosto 2023

In questo numero

- Baracca, Tex e il cavallino** di Francesco Bosco pag. 2
- Fuori pista** di Mauro Scremin pag. 7
- Death in the snow**
di Tiziano Agnelli & Mauro Scremin pag. 10
- AutografoMondo** di Piero Caniparoli pag. 22
- Restaurare, rappezzare, rinfrescare è tutto un
lavorare** di Giuseppe Vannini pag. 26
- Un bicchiere di vino con Mario Uggeri**
di Francesco Bosco pag. 44

Inserto speciale a pag. 53

Texiani in libera uscita®
è un prodotto



Baracca, Tex e il cavallino



Francesco Baracca, da Lugo, è stato uno dei più celebri aviatori italiani, nonché uno dei massimi miti militari del ventesimo secolo. Combatté sempre nel rispetto dell'avversario tanto che lo stemma del cavallino rampante dipinto sulla fiancata del suo aereo è dovuto al fatto che, dopo aver abbattuto un Aviatik pilotato da un aviatore

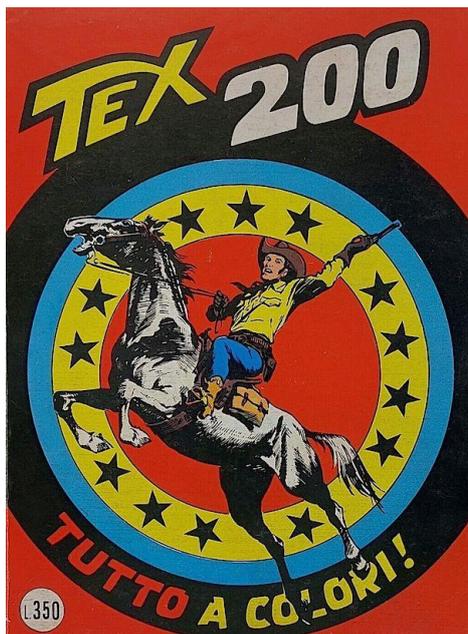
tedesco di Stoccarda, onorò il contendente con il simbolo della sua città: un cavallo nero in campo giallo. Uomo leale, Francesco Baracca, non certo controverso, e per certi aspetti ambiguo, come un'altra celebrità di Romagna: Stefano Pelloni, detto il Passatore, a cui Magnus dedica nella seconda metà degli anni '70 un progetto per la collana "Un uomo un'avventura", di Sergio Bonelli, mai però andato in porto. Di quell'idea di Magnus, "L'uomo di Lugo", oggi rimangono la bozza della copertina e la sceneggiatura scritta dallo stesso Magnus.



In questo curioso intreccio abbiamo in comune la Lugo di Baracca e quella di Magnus, ma anche un cavallino rampante, visto che, nel settembre del 1948, le edizioni Audace tengono a battesimo le pubblicazioni a striscia di un personaggio, tale Tex Willer, di professione "fuorilegge", che al margine sinistro della copertina viene

Texiani in libera uscita

ritratto su un cavallo rampante. Per sette anni quel logo rimane ben saldo sulla cover, poi si tenta il cambio con una serie di altre immagini al suo posto (tigri di pietra, forzieri, Tex appiedati e Tex perfino incappucciati) ma la cosa non dura, infatti nel marzo del 1956 Tex ritorna in groppa al suo cavallo anche se stavolta il logo non è più quello dell'esordio ma uno nuovo che Aurelio Galleppini ha realizzato ispirandosi alla locandina di Enrico De Seta per la pellicola "Frontiere selvagge". "Frontiere selvagge" è la versione italiana di "Trail street", un film uscito negli Stati Uniti nel 1947 ma pubblicato in Italia probabilmente solo a partire dai primi anni '50. L'immagine dipinta a tempera da Enrico De Seta è formidabile e buon per Tex e i suoi lettori che Galep ne usi il modello per la creazione del logo.



Il 5 giugno del 1967, con la chiusura delle pubblicazioni a striscia di Tex, va in pensione anche il legendario logo De Seta/Galep, ed esattamente 10 anni più tardi, il 15 giugno 1977 - è un mercoledì come trovo segnato nel mio infallibile diario - esce nelle edicole il n. 200 a colori e sulla sua copertina campeggia l'immagine forse più iconica di Tex, immagine già 1951/1952.

Un passo indietro: 1923. Su suggerimento della contessa Paolina, anch'essa di Lugo di

Romagna e mamma di Francesco Baracca, la Ferrari, anzi la scuderia Ferrari, adotta lo stemma sulle sue auto da corsa dal 1929: "Ferrari, metta sulle sue macchine il cavallino rampante del mio figliolo. Le porterà fortuna". Il cavallino di Baracca porta così fortuna alla Ferrari che la casa automobilistica di Modena è ancora oggi uno dei brand più affermati al mondo. E dunque quella del cavallino rampante pare essere sempre una carta vincente, come nel caso di Giorgio De Chirico che, sfruttando appieno i



Texiani in libera uscita

cavalli rampanti di “Types Militaires du Troupier Français” (Paris 1870), di François Hippolyte Lalaisse, vedrà poi schizzare al cielo le quotazioni delle sue opere. A seguire ne riproduco una, ma consultando il catalogo, peraltro pubblicato in rete e segnalatomi dall’amico Piero Parodi che qui ringrazio, si può ammirare un florilegio di immagini impunemente usate da De Chirico.



Sono andato a cercare “De Chirico cavalli” e ho trovato questa disamina critica che qui riporto integralmente: “I cavalli di De Chirico barocchi e metafisici. I cavalli divennero protagonisti dell’opere di De Chirico, che li riteneva gli animali maggiormente pittorici. Nelle sue opere, difatti, vibrano, sono pieni di vita. Questo tema è presente sin dai suoi primi dipinti. Negli anni che precedono il viaggio a New York e in particolar modo a Parigi, De Chirico dipinge una serie di tele con soggetto dei cavalli in riva al mare o i Dioscuri” (da “Il Chaos, la bellezza nasce dal disordine”). Qualcuno potrebbe ora obiettare che me la sto prendendo con De Chirico, che peraltro ha apertamente dichiarato di copiare da Rubens, Velasquez, Rembrandt e Tintoretto, quando la stessa pratica di copiatura era svolta dai “pittori” di fumetto che il sottoscritto ha invece sempre strenuamente difeso. Beh, per dirla tutta, trovo che tra fumetto e arte pittorica non vi sia nessuna correlazione, e infatti non ho mai capito come in tutti questi decenni si sia potuto considerare arte il fumetto. A parte il fatto che la parola “fumetto” comprende vari generi, con innumerevoli finalità e molteplici stili interpretativi, rimarco che neanche mi imbarazza più sentirmi dire che leggendo Tex o Zagor sono di fronte all’arte. Davvero Tex è arte? Zagor è arte? Accidenti, non me ne ero mai accorto. Quindi anche il Camionista è arte?

“... lasciami lo spazio qui, che ci incollo la testa del Galleppini” diceva Cormio a Muzzi. Questa è arte!

Leggo i fumetti da sempre e francamente non mi sono mai chiesto se fossero arte o cos'altro, li ho sempre vissuti come un divertimento, tanto che quelli che non mi sembravano divertenti li ho garbatamente scansati, come i licenziosi e deprimenti lavori ospitati su alcune prestigiose riviste degli anni '80 e '90 che sapevano tanto di porno ma che per volere dei benamati baroni oggi passano come arte sopraffina.

Col porno poi è sempre la solita storia: prescindendo dal fatto che il genere annovera tra le sue fila fans e detrattori, ci sono uccelli penetranti di serie A e uccelli penetranti di serie B. Le chiappe della signorina Druuna e quelle di Jacula la vampira (naturalmente A e B). Le fellatio di Suor Dentona e quelle de “Il tromba” (naturalmente A e B). E lasciamo stare i cattedratici giudizi di quando scopiazzano Manara e Moebius o Bignotti e Galep (A+++ e Z).

Quindi, spacchettando pure i filoni e intendendo come arte solo un certo tipo di fumetto (che per alcuni già immagino essere l'opera di Magnus su Tex e non quella di Nicolò), possiamo dividere quest'ultimo in: fasce circoscritte ed esclusive, tipo ZTL, e fasce aperte, molto poco esclusive, dove ci parcheggiano camionisti, montatori, strambi pistolieri e derelitti vari. Questo è. Poi, per quanto possa avere amato Frigidaire, una delle riviste più geniali e divertenti di sempre, arriva proprio da uno dei suoi autori la frase più scema che abbia mai sentito nei miei cinquant'anni di disonorevole militanza nei comics... “Noi ci siamo fatti un culo così per farvi leggere un fumetto serio e di cultura e voi state ancora dietro a questa roba qui?”. Questa roba qui era un albo di Martin Mystère. Ora la domanda è: dovremmo stare a spiegare a questo ammazzasette che il fumetto serio, di cultura, impegnato (chiamatelo come desiderate, tanto ci siamo capiti), c'era già prima (e c'era anche nel popolare, mi riferisco a quello prodotto da autori come D'Antonio, Pratt, Milazzo e Berardi, De Luca, Albertarelli, per non citare assi del genere comico come Jacovitti, Bonvi e lo stesso Magnus) oppure mollare la sagola che lo tiene attaccato alla poppa della barca e lasciarlo al suo tragico destino? La seconda, direi. Magari spiegandogli nel frattempo che La Storia del West, Ken Parker, I Protagonisti, Un uomo un'avventura e tante altre testate, hanno sofferto pesantemente (chissà perché) a livello di vendite, salvate come fanno ormai anche cani e porci solo dal disimpegno Tex. Tex, il salvatore della cultura, altro che re del rodeo, non solo non ha la pretesa di essere serio o impegnato, ma nemmeno

l'aspirazione di raccontare la sua epoca attraverso eventi storicamente accaduti. Per certa roba ci sono i libri di storia e il fumetto impegnato, che però non vende.

Insomma sarebbe bene che i nostri benamati baroni s'accorgessero, e in fretta, che le mummie e la plebe sono l'ancora di salvezza (per non dire la falce e il martello), dei suddetti alienati baroni. In fretta, dico, prima che perdano definitivamente il senno.

Ma ritorniamo al cavallino rampante, perché questo articolo nasce per parlare di un ritrovamento avvenuto qualche mese addietro da parte del mio amico Piero, che riguarda il manifesto che avete visto sopra e in cui è raffigurato Tex a cavallo del suo Dinamite. Senza tirare in ballo altri celeberrimi cavalli rampanti, come Pegaso, il cavallo alato di Zeus, Bucefalo, il destriero di Alessandro Magno, Marengo, il cavallo di Napoleone o Tony, il purosangue di Tom Mix che nel 1927 addirittura impresse le impronte dei suoi zoccoli nel cemento della Hollywood Walk of Fame, che oggi possiamo ancora ammirare fuori dal "Grauman's Chinese Theatre", la storia del manifesto di Piero è per me coinvolgente, visto che già ne avevo parlato con un articolo sul sito Baci&Spari ma soprattutto perché ho avuto modo di tenere l'originale tra le mani e ammirarne il fascino. Non ho mai avuto dubbi sull'originalità del foglio, nemmeno quando l'ho visto per la prima volta in foto, ma sapevo, anzi sapevamo con Piero, che qualcuno avrebbe insinuato qualche sospetto. Il problema è che sospettare è lecito: e se il pezzo non fosse vero? Ci sta. Quello che non ci sta è usare il sospetto per convincere il possessore ad abbassare le pretese economiche. E che volete farci, il mondo del fumetto d'antiquariato è pieno di geniali strateghi, saltimbanchi da circo, ed esperti YouTuber che fino a qualche mese fa vendevano patate al mercato. Un tempo queste categorie non esistevano, il fumetto era un settore dove forse si era più gentiluomini ed anche la preparazione, sia dei collezionisti che dei venditori, era di certo superiore rispetto a quella odierna. Non dico che di fronte ad un manifesto del genere nessuno avrebbe dovuto avere dei dubbi, ma non sarebbe nemmeno servita un'indagine come quella che Piero ha affidato ad un noto esperto, in virtù della quale egli stabilisce quanto segue "Il disegno dell'opera in esame presenta analogie con la stampa pubblicitaria presente sulla quarta di copertina dell'album Audace n. 2 del 1950" e ancora "A seguito dell'analisi sul materiale cartaceo e sulla tecnica di realizzazione l'opera risulta assimilabile a una stampa offset in quadricromia, ampiamente utilizzata tra gli anni '50 e '60".

Che mi risulti, nel mondo del fumetto non esistono indagini del genere. Se ne potrebbe approfittare per riscrivere la cronologia della seconda serie gigante di Tex, visto che: “L’individuazione poco netta del retino di stampa può essere imputabile alla tipologia di carta utilizzata la quale, priva di una adeguata patinatura superficiale utilizzata generalmente per rendere il foglio idoneo a ricevere l’inchiostro, ha favorito la penetrazione dell’inchiostro tra le fibre che, una volta assorbito, ha reso meno evidente la forma dei puntini”. Altro che edizioni, testatine, leggete, purtroppo, RdFW e menate varie. Carte, inchiostri e stampate, stampate, stampate!

Due ultime cose, altrimenti gli illustri sostenitori del fumetto “culturale” mi si adombrano. La prima è che un cavallo si impenna generalmente per paura, per ribellione o anche per dolore. E quindi, vergogna. 'Sto Tex su Dinamite è una distorsione della realtà! La seconda è che la vera democrazia è avere Nicolò su Alan Ford... senza che voi fiatiare.

Francesco Bosco

Fuori pista

Capitolo XVI – XX secolo

Dal labirinto della geografia a quello della storia, nella saga del Tex il passo è breve. I dati sono inequivocabili. L’avventura con la Mano Rossa ha un preciso esordio temporale visto che lo sfortunato Joe Scott viene ucciso “nel pomeriggio infuocato di un giorno di luglio del 1898”. E come non ricordare la lettera di Don Felipe a Carlo Ermana datata 18 aprile 1902 (Tex. n. 1, pag. 113)? L’autore aveva forse deciso che le prime storie dovessero svolgersi tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento? Evidentemente l’intenzione era questa. Salvo, poi, rimescolare le carte. Nell’albo n. 103 il giornale che il nostro tiene in mano è “El diario de Isleta” del 14 luglio 1901. Una svista? Per non parlare di quella lunga, e sconfessata, sequenza di avventure che si snodano durante gli anni della Guerra di Secessione (albi dal n. 17 al n. 31). E nel n. 38 (“Sabbie mobili”) quanti anni aveva la bella e ancor giovane Lily Dorsey, alias Lilian Hollister, dal momento che era nata a Cleveland il 22 ottobre 1832? E ancora, nel Tex n. 41, che ci facevano

due uomini sui Monti Navajos tra l'Arizona e l'Utah "in un giorno d'autunno del 1897"?

Pur nell'originale elaborazione narrativa Bonelli rimane ancorato al West e alla sua storia. Da questo non può prescindere. Nomi di personaggi celebri risuonano spesso tra le nuvolette dei dialoghi. A cominciare da un certo "Bill il selvaggio", la cui fama Tex è in grado di oscurare, e che è impossibile non collegare con il ben noto Wild Bill Hickok (albo gigante n. 4). Nome che riapparirà più avanti, nell'albo n. 36, nelle parole di uno stupefatto Slim che ha appena constatato l'abilità del nostro con le pistole: "Ho visto tiratori come Wild Bill, e Pat Garret, e Billy Boney [Billy Bonney alias Billy the Kid] ma che mi venga un accidente se ho mai visto uno di loro sparare così svelto e preciso come te". Come non bastasse, nello stesso albo troviamo citata anche Calamity Jane, così soprannominata a partire dal 1872 o 1873. E poi c'è la clamorosa sfida tra Tex e Buffalo Bill che nell'immaginario bonelliano si svolge nel 1868 dal momento che abbiamo un preciso riferimento all'altra sfida, questa sì storica, tra il giovane William Cody e Billy Comstock avvenuta l'anno precedente (Tex n. 82, pag. 87). Ma ce n'è per tutti. Anche per il generale Custer, caduto a Little Big Horn nel 1876 e dileggiato da Kit Carson in un biglietto dal tono inequivocabile al colonnello Emery di Forte Defiance: "Di Custer ce n'è stato uno solo, e a parer mio basta e cresce" (Tex n. 71). Risulta evidente, in questi casi come la cronologia vada beatamente a farsi benedire.

E visto che parliamo di pellerossa, il nome di Geronimo appare una prima volta nel n. 13 quando Tex e company erano alle prese con la banda apache di Natanis, per poi riapparire nel n. 27 nella drammatica vicenda che ebbe come protagonisti i terribili Rayakura e Nokal. E più avanti sarà la volta di Wovoka, Toro Seduto, Plenty Horse, Kicking Bear e del tenente Casey nel celebre episodio narrato negli albi nn. 88 e 89 (chiaro riferimento a fatti accaduti negli anni 1890-1891).

Ultimi, ma non meno importanti, i fuorilegge. Un nutrito elenco di brutti ceffi ci viene propinato dall'astuto Mac Parland in quel passaggio (Tex. n. 31) nel quale riuscì a convincere i pards a lavorare per Pinkerton: "Ci sono i Clanton, la banda di Belle Star [La regina dei fuorilegge], i Crittenden, la banda di Cherokee Bill, i fratelli Santag [Sontag], la banda di Bill Doolin, la banda dei Logans, Kid Curry, e molti, molti altri ancora". Già, molti altri: come i fratelli Burrow usciti di scena tra il 1888 e il 1890 (ma liquidati dal nostro negli albi nn. 31-32) nonché la famigerata banda dei Dalton della quale viene rievocata la rapina al treno presso Red Rock avvenuta nel 1892 (Tex nn. 8 e 9).

Episodi e personaggi storici realmente esistiti compaiono qua e là senza un preciso ordine, diciamo pure alla rinfusa. San Francisco, ad esempio, è teatro delle gesta del nostro una prima volta nei nn. 61-63 dove a un certo punto spuntano i vigilantes, una seconda volta negli albi nn. 85-86 dove viene debellata la banda di Shanghai Kelly e Johnny Devine. Entrambi gli episodi si riferiscono a fatti e figure storiche ma appartenenti a periodi lontani tra loro, agli anni '50 dell'Ottocento il primo, il secondo agli anni '70. Detto per inciso, si annovera un certo Sam Brannan quale capo del primo Comitato di Vigilanza istituito nel 1851 nonché fondatore del California Star, il primo giornale della città. All'appello non manca neppure la banda di Rufus Buck e Lucky Davis che nel 1895 si resero protagonisti di imprese sanguinose e con i quali Tex e Carson, con buona pace di ogni ordine cronologico, ebbero a che fare nell'albo n. 33 ("La valle tragica").



Il caso del Mucchio Selvaggio merita, però, particolare considerazione. Come ogni buon lettore sa, nell'albo intitolato "Una audace rapina" (n. 44) Tex, Carson e il giovane Kit sono alle prese con i tre rapinatori della banca di Yucca Flat in Colorado (?) i quali rispondono ai nomi di

Bill Cassidy, Sam Tracy e Red Curry. E già l'uso di questi cognomi costituirebbe un sufficiente richiamo ad alcuni famosi componenti della storica banda di fuorilegge che terrorizzò il West negli ultimi anni dell'Ottocento. Ma non basta. "I tre più pericolosi uomini della banda di Frankie Dimayo", li definisce lo sceriffo di Yucca Flat. Al che Tex aggiunge anche altre informazioni: "Dopo la cattura e l'impiccagione di Frankie Dimayo e del suo luogotenente Harry Butch a Fort Worth, il resto della banda si era disperso...". Strano incrocio di nomi che non sembra casuale ("Dimayo", "Harry", "Butch") e dietro il quale traspare il tentativo di confondere le acque: è noto infatti che Frank Dimaio era l'agente di Pinkerton che dava la caccia a Butch Cassidy ed Harry era il nome di Sundance Kid. Ma che c'entra Fort Worth? Niente. Capì che nel dicembre del 1900 vi si trovassero i pezzi grossi della banda (Bill Carver, Kid Curry, Sundance Kid, Ben Kilpatrick e Butch Cassidy) per farsi immortalare in una foto divenuta giustamente celebre.

Trattamento completamente diverso viene riservato al Mucchio Selvaggio negli albi nn. 60-61. Storia e geografia vengono qui rispettate quasi alla lettera, i fatti e i luoghi sono quelli tramandati dalle cronache e che possono essere riscontrati facilmente. Giorno e mese dei fatti vengono riportati in modo corretto e preciso. L'anno, invece, viene sempre omesso. E il motivo è evidente: perché altrimenti l'entrata in scena di Tex andrebbe giocoforza situata nel luglio 1899 e per braccare e liquidare gli uomini del Mucchio Selvaggio il nostro eroe avrebbe quindi impiegato la bellezza di nove anni.

Insomma, siamo di fronte a una montagna di errori, più o meno voluti, di contraddizioni, di incongruenze. Ma rimane il fatto, certo e indubitabile, che sul giovane lettore degli anni Sessanta tutto questo non aveva alcuna influenza. E non per ingenuità o ignoranza o mancanza di informazioni (che circolavano anche allora) ma per il semplice motivo che l'importante era leggere, collezionare, divertirsi, immaginare, sognare, imparare.

Mauro Scremin

Death in the snow

Un Fuori pista speciale

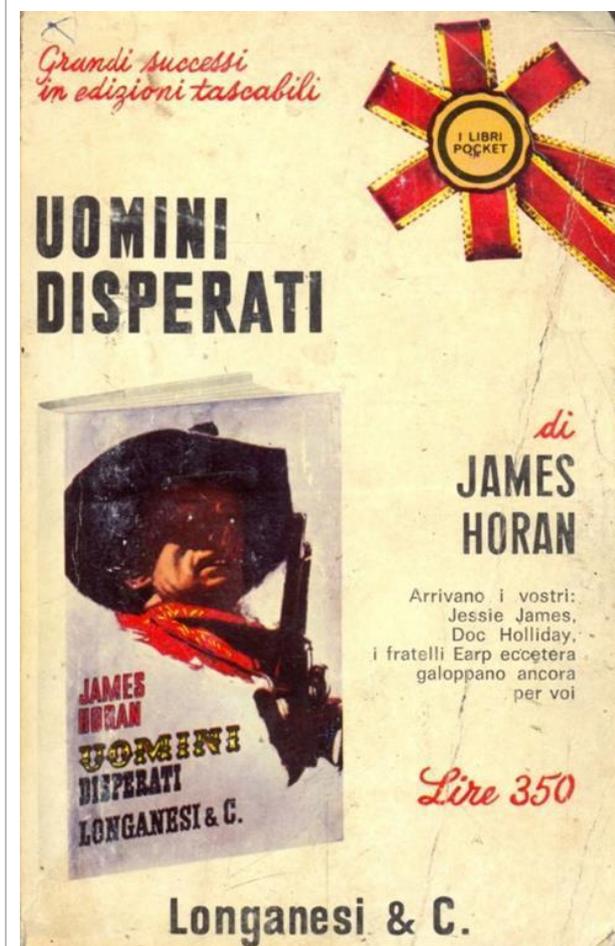
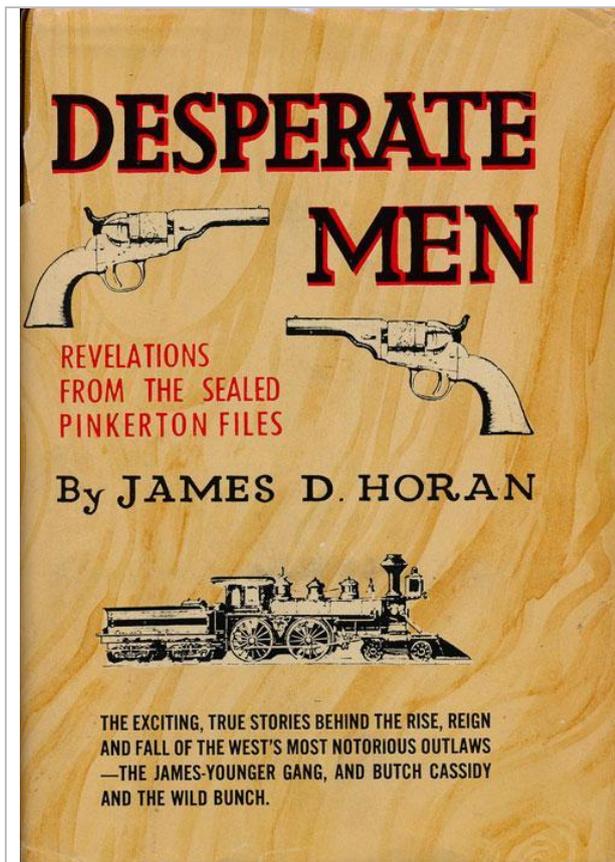
Con la proverbiale acribia che ci contraddistingue, potevamo noi esimerci dall'affrontare la madre (e anche il padre) di tutti i *Fuori pista* texiani? C'è nella saga del nostro un'avventura dai riferimenti più precisi e circostanziati di questa e nello stesso tempo più improbabile? Francamente ne dubitiamo. Ma per render le cose facili al fedele e paziente lettore abbiamo voluto lavorare schematicamente in modo da far procedere in parallelo la finzione narrativa con i fatti storici accertati: da una parte l'elenco texiano dei luoghi e dei fatti con la pagina di riferimento dove, oltre al giorno e al mese è stato aggiunto tra parentesi quadre anche l'anno (che nei due albi, guarda caso, non è mai riportato), dall'altra gli avvenimenti storicamente accaduti. I riferimenti, e la scelta non è casuale, sono tratti dall'opera di James D. Horan: "Desperate Men" uscita nel 1949 e tradotta nello stesso anno dalla Longanesi & C. di Milano con il titolo di "Uomini disperati". L'autore fu il primo studioso cui venne concesso di accedere agli archivi a lungo secretati della Pinkerton National Detective Agency.

| <p>“L’orda selvaggia” Tex gigante nn. 60-61</p> | <p>LEGENDA Traduzione italiana della Longanesi Commenti e precisazioni Traduzione dal testo originale</p> |
|--|---|
| <p>TEX N. 60 – EL REY</p> | <p>UOMINI DISPERATI</p> |
| <p>“Kid Curry... percorse duecento miglia a cavallo, solo per uccidere un suo nemico”. Riferimento, forse, all’uccisione dello sceriffo Tyler a Hill Creek nell’Utah il 26 maggio 1900. Quest’ultimo era ritenuto responsabile della morte di “Flat-Nose” George Curry avvenuta il 17 aprile precedente. Pag. 125, striscia 2</p> | <p>Episodio non riportato nel testo di Horan. Informazioni in merito si trovano qua e là in rete. V. ad esempio https://win.farwest.it/storia/storia_del_west/wild_bunch/kid_curry.htm</p> |
| <p>Hole in the wall: “Piccola selvaggia valle nel nord del Wyoming”. Pag. 126, striscia 3</p> | <p>Una valle brulla e deserta situata nella parte settentrionale del Wyoming. Pag. 278</p> |
| <p>Brown’s Hole: “Stretta valle presso il confine fra l’Utah e il Colorado, attraverso cui il Green River scorre veloce per sparire poi nel Lodore Canyon”. Pag. 126, striscia 4</p> | <p>Si trova pressappoco nel punto in cui il confine orientale dello Utah e il confine occidentale del Colorado si saldano col confine meridionale del Wyoming. Il Buco di Brown allunga le sue pendici in tutti e tre gli stati. Il fiume Verde, percorrendo un canyon profondo e inaccessibile, penetra da ovest nella valle fertile e opulenta, per poi seguire le falde delle Diamond Mountains. Dopo cinquanta chilometri irrompe mugghiando nel canyon Lodore, angusto pertugio nelle muraglie di arenaria. Pag. 279-280</p> |
| <p>Robber’s Roost: “Un sicuro fortino nella contea di Wayne” Pag. 126, striscia 4</p> | <p>A sud del Buco di Brown, dopo circa cinquecento chilometri, si trova la più meridionale delle “stazioni” dei fuorilegge, Il Nido del Brigante, situato nell’estremo lembo della Wayne County, nello Utah sud orientale. Pag. 280</p> |
| <p>Butch Cassidy: “... nacque a Circle Valley, nell’Utah [in realtà era nato a Beaver e crebbe in un ranch vicino a Circleville]”. Pag. 126, striscia 5</p> | <p>Si chiamava George Leroy Parker ed era nipote di un santo vescovo mormone. Nato nel 1867 nella Circle Valley, nello Utah, era il maggiore di sette fratelli. Trascorse quasi tutta l’infanzia nel ranch paterno, a una ventina di chilometri a sud di Circleville. Pag. 298</p> |
| <p>Butch Cassidy: “... si unì quindi alla banda dei fratelli Mac Carty. Il 3 novembre [1887] questa banda fermò nottetempo l’espresso a Grand Junction”. Pag. 126, striscia 5</p> | <p>Butch fece poi un’apparizione nel Colorado, dove lavorò per qualche tempo nel fiorente distretto minerario di Telluride. Là fece conoscenza con la banda McCarty, alla quale si aggregò per partecipare al suo primo assalto al treno. [Qui nella traduzione è stato omesso “... <i>as a minor rider</i>” vale a dire membro di scarsa importanza, probabilmente perché vi era appena</p> |

| | |
|---|--|
| | <p>entrato]. Il primo colpo avvenne la sera del 3 novembre 1887, sulla ferrovia Denver-Rio Grande, otto chilometri a est di Grand Junction. Pag. 300</p> |
| <p>La banda Mac Carty: "... poi, più tardi, depredò di 25.000 dollari la First National Bank di Denver [30 marzo 1889]". Pag. 127, striscia 6</p> | <p>Ma il 30 marzo 1889 Tom McCarty e un altro membro della banda, probabilmente Cassidy, svalgiarono la First National Bank di Denver. Pag. 301 Qui però c'è una discrepanza nell'ammontare del bottino: Bonelli parla di 25.000 \$ mentre nel libro si legge che furono ventunomila.</p> |
| <p>La banda Mac Carty: "Nel giugno dello stesso anno, la banda attaccò la San Miguel Bank di Telluride portandone via 10.000 dollari [24 giugno 1889]". Pag. 127, striscia 6</p> | <p>Poi il 24 giugno 1889 i fuorilegge partirono per svaligiare la San Miguel Valley Bank di Telluride. Immobilizzato il contabile prelevarono diecimilacinquecento dollari. Pag. 302</p> |
| <p>"Ma le iniziali fortune del giovane Cassidy subirono un brusco arresto allorché sorpreso e condotto alle prigioni di Lander, venne condannato a cinque anni di penitenziario, da scontare nelle prigioni di Laramie [1894]. Rilasciato sul finire dell'inverno [19 gennaio 1896]. Dopo aver promesso al governatore che non avrebbe mai più commesso crimini nello stato del Wyoming, egli si diresse verso Brown's Hole" e da quel momento iniziò l'organizzazione di quella che doveva poi passare alla storia come la più grossa e temibile banda di tutto il West: The Wild Bunch!... L'Orda Selvaggia!" Pag. 127, strisce 7-8</p> | <p>Nella primavera del 1894 Cassidy e il suo sodale Al Rainer tornarono nella valle della Stella con trenta cavalli rubati. Lo sceriffo John Ward scoprì il rifugio dei due ladri e prima arrestò Rainer. Cassidy fu colto di sorpresa e mentre si gettava sulle pistole che aveva lasciato su una sedia, l'aiutante di Ward fece fuoco e il proiettile lasciò un solco superficiale sulla testa del fuorilegge che cadde svenuto. Il processo si svolse a Lander e fu condannato a due anni di carcere. Ne uscì il 19 gennaio del 1896 [aveva scontato solo 18 mesi perché il governatore del Wyoming gli aveva concesso il perdono a patto che non operasse più nello stato] e si diresse al Buco di Brown. Pag. 304-305</p> |
| <p>"Il 21 aprile [1897], con l'appoggio di due soli dei suoi uomini rapinò 16.000 dollari alla Pleasant Valley Coal Company" a Castle Gate nell'Utah Pag. 127, striscia 8</p> | <p>Il 21 aprile 1897 Cassidy e la sua nuova recluta Elza Lay s'impadronirono degli stipendi dei minatori di Castle Gate, nello Utah, rubando ottomila dollari. Pag. 311 Nel libro non viene citato il nome della compagnia, che però Bonelli riporta correttamente, quindi potrebbe avere avuto anche un'altra fonte. Inoltre parla di un bottino di sedicimila dollari, mentre in realtà sono solo ottomila. Bonelli parla anche di due accoliti, e altre fonti segnalano in effetti Elza Lay e Joe Walker, mentre Horan a quest'ultimo non accenna mai.</p> |
| <p>"... Ma fu solo nel giugno seguente [2 giugno 1899] che Cassidy e la sua banda sferrarono il colpo che doveva scuotere l'intero West:</p> | <p>La prima rapina ebbe luogo alle due e mezzo della notte del 2 giugno 1899. I banditi si appostarono nei pressi di Wilcox, Wyoming, in</p> |

| | |
|---|---|
| <p>l'assalto dell'espresso della Union Pacific alla stazione di Wilcox [Wyoming]". Pag. 128, striscia 9</p> | <p>attesa del treno numero uno della linea <i>Overland Flyer</i>*. Pag. 342 [*È il nome del treno, come fosse Freccia Rossa, ma la compagnia è la Union Pacific, che viene citata da Horan qualche riga prima] Qui Bonelli pur non citando le date sbaglia la cronologia perché parla di anno seguente mentre invece la finestra temporale è di due anni.</p> |
| <p>"... l'otto di luglio [1899], all'ufficio di Denver dell'agenzia [Pinkerton]" entra in scena Tex raggiunto a Castle Rock (qualche decina di km. a sud di Denver) da un dispaccio di Stevenson. Pag. 128, strisce 10-11</p> | <p>La banda commise un errore tattico quando scelse la sua vittima prediletta nella Union Pacific Railroad. L'agenzia Pinkerton, che proteggeva questa compagnia, raccolse subito la sfida e William Pinkerton si precipitò a Denver per tenervi un consiglio di guerra. Pag. 322</p> |
| <p>Tex accetta l'incarico di dare la caccia agli uomini dell'Orda con la seguente motivazione: "Kid Curry, uno della banda, ha ucciso nei pressi di Castle Creek [Wyoming] lo sceriffo Hazen [4 giugno 1899]" Pag. 129, striscia 14</p> | <p>Curry, Logan e Lay, raggiunto il fiume Platte, nei pressi di Casper, l'avevano attraversato nella prime ore della domenica. Una squadra di agenti e cittadini della Converse County li sorprese a Teapot Creek, circa cinquanta chilometri a nord di Casper. Dopo quindici chilometri di ritirata i banditi decisero di attestarsi dietro un gruppo di rocce. Quando lo sceriffo Joseph Hazen, che capeggiava gli inseguitori, cadde sotto i colpi dei banditi... Pag. 344 Bonelli fa dire a Tex che è stato Kid Curry a ucciderlo, per giustificare la missione del ranger, ma in realtà non è mai stato precisato e probabilmente sarebbe stato impossibile determinare chi avesse ucciso l'uomo di legge.</p> |
| <p>"Quel Kid Curry è un pistolero freddo e spietato. Lo dimostrò a suo tempo uccidendo Pike Landusky [27 dicembre 1894]" Pag. 130, striscia 15</p> | <p>Nel passare davanti al bancone, Harvey sferrò un pugno in pieno viso al vecchio minatore. Pike andò al tappeto ma si rialzò furibondo. Riassunto: cominciarono a lottare e Harvey ebbe la meglio, ma non smise di colpirlo perché preda di una furia omicida. Landusky riuscì a liberarsi del mantello ed estrasse una "sei colpi". Ma la rivoltella aveva un meccanismo nuovo e prima che Pike potesse usarla, Harvey gli fece saltare le cervella. Pag. 306</p> |
| <p>Oltre a Butch Cassidy e Kid Curry, fra i duri della banda vengono riportati i nomi di "Sundance Kid, Harry Tracy, Ben Kilpatrick, Deal Charley... Elza Lay, Tom O' Day, Lonny Logan e Bob Lee". Pag. 130, strisce 15-16</p> | <p>C'erano fra loro Jack Ketchum, detto il nero, Bill Carver, Elza Lay, i fratelli Logan (Lonny, Johnny e Harvey), George Curry detto "Naso piatto", Bob Lee, Camilla Hanks, Charley il sordo, Ben Kilpatrick detto il "Gigante del Texas", Harry Longabaugh detto il "Bambino di</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Sundance”, Harry Tracy e David Lant, e c’era il nipote di un maggiorenne mormone, un certo George Leroy Parker, che sotto il nome di Butch Cassidy doveva diventare il più grande fuorilegge d’America.</p> <p>Pag. 282</p> <p>Qui il traduttore, seguendo pedissequamente quanto scritto dall’autore, che tra i nomi mette sempre la virgola, non può cogliere il fatto che George Curry è Flat-Nose e Camilla Hanks è Deaf Charley. Bonelli invece non ci segnala che Kid Curry, alias Harvey Logan, è il fratello di Lonny.</p> |
| TEX N. 61 - MORTE NELLA NEVE | <p>A proposito di questo titolo, abbiamo la prova incontrovertibile che GLB ha utilizzato il testo originale. Infatti nella traduzione hanno raggruppato alcuni capitoli in uno solo e tra quelli omessi ce n’è uno che è: “Death in the Snow” (che tradotto letteralmente dà il titolo all’albo).</p> |
| <p>Scontro a fuoco avvenuto a Trinidad tra Tex e Sam Ketchum due giorni prima della rapina al treno nei pressi di Folsom.</p> <p>Pag. 7-20</p> | <p>In questa avventura, mutuata da fatti realmente avvenuti, è gioco forza che Tex non sia così centrale come in altre occasioni. Per cui riteniamo che questo accadimento sia stato inserito da GLB per dare un po’ più di spazio al Ranger. Non c’è alcun riferimento nel libro di Horan.</p> |
| <p>Rapina al treno “nei pressi di Folsom [New Mexico], verso le dieci di sera dell’undici luglio” [1899]</p> <p>Pag. 29 striscia 25</p> | <p>Non si è potuto stabilire se Cassidy partecipò al colpo dell’11 luglio 1899, quando un convoglio della <i>Colorado and Southern Railroad</i> venne assalito a Folsom, Nuovo Messico, centotrenta chilometri a sud di Trinidad. È certo però che Elza Lay, Harvey Logan e Sam Ketchum furono tra gli autori della rapina, alla quale Cassidy mise il suo marchio di fabbrica ormai inconfondibile: anche questa volta la cassaforte venne fatta saltare con una carica di dinamite.</p> <p>Quando il treno arrivò al punto convenuto due banditi, che si erano fatti passare per viaggiatori, si arrampicarono sul tender, raggiunsero la locomotiva e piantarono una pistola tra le spalle del macchinista. Il treno si fermò, e gli altri banditi, appostati lungo i binari, entrarono in azione. L’impiegato che viaggiava nel vagone postale tentò di resistere, ma quando le pallottole cominciarono a scheggiare il legno dello sportello, fu costretto ad aprire. Tuttavia egli trovò il tempo per togliere i valori dalla cassaforte e nasconderli. I fuorilegge fecero</p> |



saltare il forziere con la dinamite, ma non vi trovarono il becco d'un quattrino. Ormai era troppo tardi per rapinare i passeggeri, quindi se la svignarono nella notte maledicendo l'avarizia della compagnia.

Quando il treno arrivò a Trinidad, un gruppo di agenti si riunì in fretta per dare inizio alla caccia. L'inseguimento durò fino al Turkey Canyon, sedici chilometri oltre Cimarron, [nell'originale è citato come Turkey Creek Canyon] dove i fuorilegge caddero in una trappola tesa dagli agenti. Nella sparatoria che seguì Elza Lay fu colpito ad un braccio e alla schiena. L'assedio durò l'intera giornata, soprattutto per la tenacia e la temerarietà di Harvey Logan che non si stancò di rispondere ai colpi degli agenti. Ketchum si buscò una pallottola nel braccio destro e, al pari di Lay, fu messo fuori combattimento.

Pag. 351-352-353

Qui crediamo che nella traduzione siano stati omessi dei pezzi. Infatti nell'originale si legge: *Era tardi quella notte quando gli inseguitori usando le lanterne raggiunsero il Turkey Canyon, zona selvaggia e rocciosa vicino al Cimarron. Vicino all'imboccatura del canyon, un giovane cow boy di Trinidad, Tom Smith, smontò e cominciò a esplorare il terreno alla luce della lanterna.*

"Ecco le loro tracce" disse, "loro..."

Crepidò un fucile e Smith, lanciato un grido, crollò al suolo.

"Al riparo" gridò qualcuno.

Come si vede GLB è stato preciso nel far ricreare la scena a Galep. Però questo particolare l'ha preso da qualche altra pubblicazione perché né nell'originale né in "Uomini disperati" versione italiana se ne parla.

Logan tenne duro tutto il giorno, scivolando di roccia in roccia e rispondendo con il suo Winchester ai proiettili che i poliziotti mandavano a finire contro le pareti della montagna. Al tramonto, quando le vampe dei fucili avrebbero offerto un facile bersaglio a quel provetto tiratore, gli agenti decisero di ritirarsi. Ma intanto il Mazzo Selvaggio aveva subito la prima batosta.

Cinque giorni dopo, fatto prigioniero dalla polizia, Sam Ketchum raccontò quanto era avvenuto tra le rocce di Turkey Canyon: "Per due volte i miei compagni tentarono di mettermi

| | |
|--|---|
| | <p>in sella, ma io non ci resistevo. Fui il primo a essere colpito. Quando capii che non ce la facevo a cavalcare, dissi a Logan di farmi scendere e di lasciarmi dov'ero. Se volete le mie armi e le munizioni, sono ancora nascoste tra i monti. Tenetele pure, se riuscite a trovarle. Quando gli agenti cominciarono a sparare, io alzai le mani, e così fui colpito. Se ci avessero detto di alzare le mani, non lo avremmo fatto”.</p> |
| <p>“Sam Ketchum morì infatti dieci giorni dopo nella prigione di Santa Fé. Era il 24 luglio [1899]”.</p> <p>Pag. 50, striscia 25</p> | <p>Sam sorrise di scherno quando i dottori mostrarono qualche preoccupazione per la sua ferita, trascurata per molte ore. Il fuorilegge venne trasferito al carcere di Santa Fé, dove morì il 24 luglio per avvelenamento del sangue.</p> <p>Pag. 353</p> |
| <p>Cattura di Elza Lay in un ranch “a cinque miglia” da Carlsbad [16 agosto 1899]</p> <p>Pag. 50, striscia 25 e pag. 53-63</p> | <p>Dieci giorni dopo Elza Lay fu arrestato a Carlsbad, nel Nuovo Mexico, al termine di una battaglia descritta negli archivi dei Pinkerton come “...breve ma violenta”.</p> <p>Pag. 354</p> <p>In questo caso la citazione non è corretta. Infatti nel libro si legge: “Il 16 agosto Jack il nero, fratello di Sam, tentò un'impresa temeraria, attaccando da solo un treno che transitava presso Folsom, forse per vendicare la morte del fratello”.</p> <p>Quindi l'arresto di Lay, avvenuto 10 giorni dopo, non può avere quella data.</p> |
| <p>Assalto nei pressi di un ponte sul Wolf Creek (non riscontrato sulle carte) nel tentativo di liberare Elza Lay. Non sembra esserci traccia neppure del Powder Creek (pag. 57 – l'informatore dice: “Deaf Charlie si allontanò verso il Powder Creek”)</p> | <p>Episodio mai avvenuto. Questo è un altro degli inserti di GLB per giustificare la presenza di Tex. Quindi tutta la scena del falso messaggio e della trappola sul ponte è farina del suo sacco.</p> |
| <p>“E il mattino del 27 di febbraio [1900] ... in una fattoria nelle vicinanze” di Dodson nel Missouri, Lonnie Logan cadeva nella neve sotto i colpi degli agenti di Pinkerton [28 febbraio 1900]</p> <p>Pag. 72, strisce 25-27</p> | <p>Il giorno di capodanno del 1900 Lonny ritornò alla vecchia fattoria a pochi passi da Dodson, Missouri, dove viveva sua zia, la Signora Lee.</p> <p>Poi all'inizio di febbraio, venne l'annuncio decisivo. L'ufficio di Kansas City (dei Pinkerton) trasmise a Denver un telegramma così concepito: Banconote di Wilcox trovate nei pressi di Dodson, residenza dei Logan.</p> <p>Alle otto del mattino del 28 febbraio 1900 i poliziotti partirono per la fattoria a bordo di quattro carrozze. Giunti nei pressi, la squadra si divise in due gruppi: uno doveva sorvegliare l'ingresso principale, l'altro attaccare la posizione da tergo. Logan doveva aver seguito dalla finestra i movimenti dei poliziotti, perché</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>prima che il secondo gruppo avesse chiuso l'anello intorno alla casa, egli spalancò la porta della cucina e si lanciò all'aperto.</p> <p>Qualcuno gridò: "Ecco il nostro uomo!" E un Winchester fece fuoco. Lonny si buttò a terra dietro un cumulo di neve. La battaglia durò venticinque minuti. Profittando di una breve pausa gli intimarono di arrendersi. Ma l'avventuriero del Buco nel Muro non ne aveva alcuna intenzione. Scattò in piedi e avanzò verso gli agenti inginocchiati, correndo tra la neve e brandendo una "sei colpi" per ogni mano.</p> <p>I poliziotti aprirono il fuoco contro quel bersaglio mobile. Quasi spezzato in due da una grandine di proiettili, il bandito si ripiegò lentamente sulle ginocchia e cadde su un fianco. Mentre il suo sangue andava ad arrossare la neve.</p> <p>Pag. 355-356-357</p> <p>Anche in questo caso la partecipazione attiva di Tex e Carson è propedeutica, ancorché fittizia, alla centralità dei personaggi. Ma la citazione di come si siano svolti i fatti, compresa l'intimazione ad arrendersi, è corretta. Bonelli scrive che in casa della zia di Lonny viene rinvenuto un bigliettino dove il cugino Bob Lee gli dà appuntamento presso l'Antler's Gambling House di Cripple Creek nel Colorado. Questo particolare non c'è nel libro di Horan. Però su questo sito c'è un articolo in cui si dice: ... <i>gli uomini di legge rinvennero un importante indizio: il rapinatore era stato di recente a Cripple Creek, Colorado, con un uomo identificato come Bob Curry, meglio conosciuto come Robert Lee.</i></p> <p>https://www.grunge.com/183695/the-mysterious-lives-of-butch-cassidy-and-the-sundance-kid/</p> |
| <p>"... pochi giorni dopo, a Cripple Creek, nel Colorado" viene catturato Bob Lee all'interno della Antler's Gambling House [28 febbraio 1900] Pag. 80, striscia 19</p> | <p>Quasi alla stessa ora in cui Lonny moriva tra la neve, suo cugino Bob Lee, che nel 1885 aveva abbandonato Dodson con i fratelli Logan, veniva arrestato da un agente di Pinkerton a Cripple Creek nel Wyoming [traduzione errata: nell'originale è scritto Colorado]. Pag. 358</p> <p>Anche in questo caso la citazione di GLB per la data non è corretta. Nella traduzione si dice quasi alla stessa ora, mentre l'originale riporta testualmente: "<i>La zia Lee stava accompagnando il feretro [di Lonnie] alla tomba, quando suo</i></p> |

| | |
|---|--|
| | <p><i>figlio, Bob Lee, che tanto tempo prima aveva abbandonato la fattoria in compagnia dei quattro cugini su di un cavallo rubato per fare il cow boy, venne arrestato all'Antler's Gambling House a Cripple Creek, Colorado.</i></p> <p>GLB invece riporta, sbagliando: "E infatti, pochi giorni dopo, a Cripple Creek nel Colorado..."</p> <p>Comunque anche tutta la scena nell'Antler's con il proprietario che vende Bob Lee e fa avere a Tex il bigliettino di denuncia è invenzione di Bonelli per far agire Tex tenendolo così al centro degli avvenimenti.</p> |
| <p>"... Kid Curry non rivedrà mai più Flat-Nose George. Il 17 aprile [1900], infatti, lo sceriffo Peerce di Thompson [Spring] circonda coi suoi uomini il rifugio del bandito"</p> <p>Pag. 91, striscia 18</p> | <p>Due mesi dopo il funerale di Lonny, fu la volta di George Curry detto "Naso piatto", che prima di unirsi al Mazzo Selvaggio era stato il comandante in seconda della banda del Buco del Muro. Mentre stava contrattando in un negozio di ferramenta, fu riconosciuto dal direttore di una società di allevamento. Lo sceriffo di Vernal venne avvisato e la battaglia cominciò. Il fuorilegge passò a nuoto il Fiume Verde, ma venne preso in trappola nei pressi di Castle Dale, nell'Utah, e colpito mortalmente al capo. L'uccisore incassò i tremila dollari di taglia offerta dalla <i>Union Pacific Railroad</i>.</p> <p>Pag. 358</p> <p>Ma nell'originale, a quanto pare, l'affare è descritto diversamente: "Il 17 aprile 1900, il proprietario di un saloon spifferò allo sceriffo Peerce di Thompson, Utah, che Flat-Nose George si nascondeva in un rifugio a circa diciassette miglia da Thompson Springs. Peerce radunò una posse e ne seguì un violento scontro a fuoco.</p> <p>Il fuorilegge cercò di raggiungere i cavalli ma fu inchiodato a terra dalla fucileria. Ferì due degli assalitori ma fu colpito tre volte"</p> <p>Naturalmente il particolare che Kid Curry osserva la scena dall'alto è del tutto inventato da Bonelli.</p> |
| <p>"... poco tempo dopo, anche Blackjack Ketchum, un altro membro della banda, finisce sulla forca di Clayton, nel New Mexico..." [26 aprile 1901]</p> <p>Pag. 93, striscia 26</p> | <p>All'una del pomeriggio del 28 aprile 1901 Jack Ketchum il nero, calmo e sorridente, salì i tredici gradini del patibolo nel cortile del penitenziario di Clayton.</p> <p>Pag. 395</p> |
| <p>"... e lo stesso Kid Curry, dopo un inutile assalto a un treno, nei pressi di Parachute [7 luglio 1903], viene messo per sempre fuori combattimento in un canyon a poche miglia</p> | <p>Logan fermò un treno presso Parachute, nel Colorado, nel pomeriggio del 7 luglio 1903. La cassaforte venne fatta saltare con la dinamite, ma era vuota. Logan e i suoi uomini si diedero alla</p> |

| | |
|--|---|
| <p>da Glendale [Glenwood] Springs” [9 luglio 1903] Ibidem</p> | <p>fuga, inseguiti da presso. La caccia durò due giorni. La sera del secondo giorno gli svaligiatori furono costretti a rifugiarsi in una gola montana. Ne seguì una furiosa battaglia a colpi di pistola e fucile. Durante una pausa gli agenti udirono un uomo gridare: “Sei ferito?”. La risposta fu: “Sì, e la farò finita subito”. Si sentì una detonazione isolata. La battaglia poi riprese, ma gli altri svaligiatori riuscirono a mettersi in salvo. I poliziotti rinvennero il corpo di un fuorilegge ucciso: si era sparato un colpo di pistola alla tempia destra. A Glenwood Springs alcuni cittadini identificarono il morto come Tap Duncan, un cow boy che per qualche tempo aveva lavorato nei dintorni. James McPharland, ricevuta una fotografia del morto, dichiarò che il defunto era Harvey Logan. Pag. 420</p> <p>Bonelli sbaglia nel citare il luogo, perché lo chiama Glendale Springs anziché Glenwood Springs. Quando Bonelli cita Mac Parland (La Mesa Verde) lo scrive senza acca e sembra, stando a quanto si trova in rete, che sia la dizione corretta. Però nella traduzione (e nell’originale) sta scritto McPharland con la H.</p> |
| <p>Il 6 agosto 1902 fu la volta di Harry Tracy. Il bandito rimase ucciso in uno scontro a fuoco con gli uomini della legge in un ranch (“Eddy Ranch”) nei pressi di Creston (Washington) Pag. 94</p> | <p>... Quando gli inseguitori iniziarono una manovra avvolgente, Tracy fu costretto a fuggire verso un vicino campo di grano. Parecchi fucili spararono quasi all’unisono. Il fuorilegge incespicò e cadde, ma riuscì a trascinarsi fino al campo di grano, mentre le pallottole facevano schizzare la terra da tutte le parti. Arrivò in silenzio una squadra di agenti, e il campo venne circondato. Nel silenzio si udì una detonazione improvvisa. Quando finalmente spuntò il sole, cittadini e agenti iniziarono la battuta finale. Tracy fu rinvenuto con un foro alla tempia destra, le dita ancora serrate intorno alla rivoltella. Pag. 409</p> <p>Anche qui la partecipazione di Tex e Carson è solo marginale, infatti la loro presenza è limitata all’inizio della sparatoria, poi una volta intrappolato il fuorilegge, si chiamano fuori. Tex dice: “Sparare su un uomo intrappolato a quel modo mi sembrerebbe quasi un assassinio!” In realtà la loro osservazione è giustificata dal fatto che Tracy si suicidò, quindi la presenza dei due sulla scena non aveva più ragion d’essere.</p> |
| <p>Una settimana dopo in una solitaria cabina</p> | <p>“Altri giovani ladri si unirono e Butch fondò la</p> |

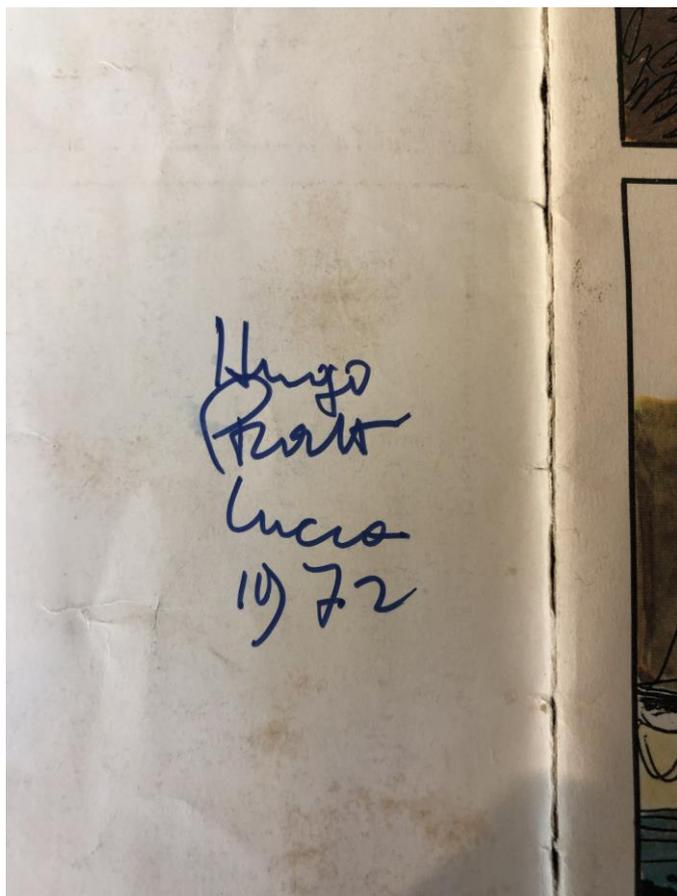
| | |
|--|--|
| <p>sulle “Diamond Mountain” arriva a Cassidy la notizia della fine di Harry Tracy Pag. 101, striscia 18</p> | <p><i>propria banda. Un rifugio, in alto sulla Diamond Mountain, protetto da tre parti da scogliere, fu costruito”</i> Qui ho dovuto tradurre un trafiletto dell’originale, perché nella versione italiana non sono riuscito a trovare il paragrafo corrispondente.</p> |
| <p>Butch Cassidy e Sundance Kid “dopo alterne vicende, giungono in Argentina” [la loro fuga è datata 6 o 20 febbraio 1901] Pag. 103, striscia 23</p> | <p>Mentre gli agenti di Pinkerton e la polizia di quasi tutti gli stati del West li ricercavano affannosamente, Cassidy e Longbaugh arrivarono a New York con Etta Place la mattina del 1° febbraio 1901. Il 20 febbraio 1901 Cassidy, Longbaugh ed Etta Place salparono per Buenos Aires sul piroscalo <i>S.S. Soldier Prince</i>, sotto i nomi di James Ryan e dei coniugi Place. Pag. 390</p> |
| <p>“La loro prima rapina viene effettuata ai danni della Banca Nazionale di Villa Mercedes, a circa 500 miglia da Buenos Aires” [19 dicembre 1905] Ibidem</p> | <p>In una mattina del marzo 1906 Butch arrivo a Mercedes, città dell’Argentina centrale, nella provincia di San Luis, a ottocento chilometri da Buenos Aires. Erano con lui Longbaugh e Etta Place e un certo Dey, giovane fuorilegge fuggito dagli Stati Uniti. La comitiva smontò davanti al Banco de la Nacion, di fronte a Villa Mercedes. Pag. 427-428 Però nell’originale Villa Mercedes è la cittadina, non una casa del paese di Mercedes come detto nella traduzione. Infatti l’originale recita così: “Qualunque fossero i motivi, si misero in sella e cavalcarono diretti a Villa Mercedes, San Luis, Argentina, circa cinquecento miglia da Buenos Aires, per rapinare The Bank of Nacion. La rapina ebbe luogo nel marzo del 1906”</p> |
| <p>“Pochi mesi dopo, Cassidy sferra un altro colpo, questa volta contro la succursale della Banca Nazionale di Bahia Blanca” [1906] Pag. 103, striscia 24</p> | <p>Trascorsi alcuni mesi, Cassidy chiamò a raccolta i suoi fidi per fare un secondo colpo. Questa volta la meta dei fuorilegge era Bahia Blanca, una città portuale sull’atlantico, distante ottocento chilometri da Mercedes e altrettanti da Buenos Aires. Anche questa volta la vittima dove essere il <i>Banco de la Nacion</i>. Pag. 429</p> |
| <p>“... e a breve distanza di tempo a Eucaliptus [a sud di La Paz in Bolivia], Cassidy e Sundance Kid, svaligiano un vagone postale” [aprile 1908] Ibidem</p> | <p>Partendo da Bahia Blanca, dovettero percorrere quasi duecento chilometri per raggiungere il confine boliviano. La località di Eucalyptus, dove fecero un altro colpo, dista più di centocinquanta chilometri dalla frontiera. In questa impresa Cassidy ritornò ai vecchi metodi che aveva sperimentato proficuamente negli Stati Uniti: minacciando con le armi il</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>macchinista, lo costrinse a condurre il vagone postale ad una certa distanza dal resto del convoglio, poi intimò al custode di aprire la cassaforte e di consegnargli il contenuto. Pag. 429</p> |
| <p>A Rio Marquez in Bolivia, Cassidy e Sundance vengono informati dell'arrivo di Tex e Carson alle miniere di Concordia. Pag. 106</p> | <p>Purtroppo sia nella traduzione che nell'originale non c'è questo riferimento, anche se la località esiste.</p> |
| <p>Morte dei due banditi nel barrio di San Vicente in Bolivia [7 novembre 1908] Pag. 116</p> | <p>Uno dei muli, tormentato da una piaga, si mise a rotolarsi nella polvere, attirando così l'attenzione del capo delle Guardie di San Vicente. Aveva già visto da qualche parte il marchio sul fianco del mulo. Frugò nella memoria e finalmente trovò. Un gruppo di ignoti aveva saccheggiato di recente la miniera boliviana di Aramyo [Aramayo]. Ad ogni buon conto il poliziotto inviò un messaggio al capitano di una vicina compagnia della cavalleria boliviana. I cavalleggeri accorsero a San Vicente e circondarono il posto di polizia. Il capitano entrò nel cortile con la pistola in pugno. "Arrendetevi, seniores" cominciò a dire. Furono le sue ultime parole. Cassidy, estratta fulmineamente la pistola lo uccise. Poi iniziò la battaglia che durò tutto il pomeriggio. A sera si trasformò in un assedio. Poi, verso le dieci, i soldati appostati udirono due detonazioni. Aspettarono tutta la notte, temendo un tranello. Allo spuntar dell'alba trovarono Cassidy morto con la rivoltella ancora in pugno. Prima aveva ucciso il Bambino di Sundance, ormai morente, poi aveva rivolto l'arma contro sé stesso. Pag. 436-437</p> <p>Questa è la prima versione della fine dei due fuorilegge, poi ne riporta un'altra. Ma sembra che Bonelli si sia attenuto a questa. Comunque mi pare che la traduzione abbia dei buchi rispetto all'originale. Per esempio non ho trovato accenno a Percy Seibert, che invece è più volte citato nell'originale. Le miniere non sono di Alpoca, ma di Aploca.</p> <p>Nella traduzione italiana non è riportato, però nell'originale, a proposito di San Vicente, si legge: "Era un piccolo barrio, circondato da un muro di adobe alto dieci piedi" [E questo spiegherebbe la nota numerata che si vede quando entrano nel villaggio].</p> <p>Comunque di Stevenson come reggente della sezione di Denver dell'agenzia Pinkerton non</p> |

v'è traccia. Si parla sempre di McPharland, con la H. Chissà perché GLB, che l'aveva già presentato in passato (La Mesa Verde), ha deciso di non citarlo?

Tiziano Agnelli & Mauro Scremin

AutografoMondo



Un mondo vasto, complesso eppure semplice nella sua sostanza. Una firma.

Molti sono gli appassionati, di ogni genere, che ambiscono ad avere un autografo sui loro oggetti: dai dischi alle foto, cartoline, abbigliamento sportivo e molto altro; e allora firme di cantanti, attori, sportivi, artisti e via scorrendo.

Ci sono anche collezionisti di autografi, dove il supporto su cui è apposta la firma diventa funzionale a seconda dell'importanza del periodo, di un fatto ben preciso o alla parabola del determinato personaggio. Pensiamo ad alcuni artisti dove la loro carriera può

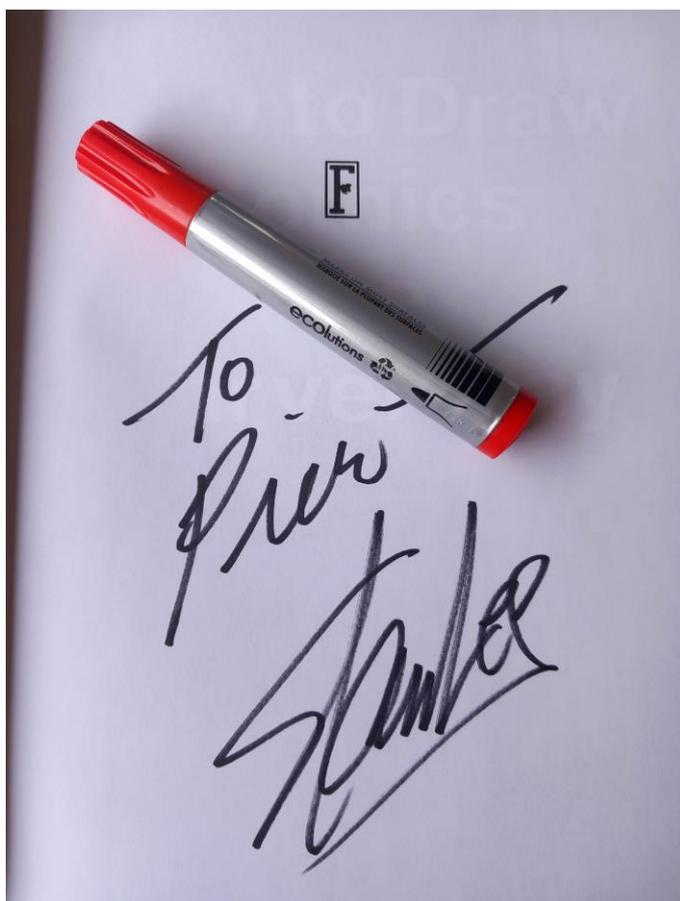
segnare momenti particolari, oppure il vasto ambito storico con i suoi percorsi che diventano patrimonio di tutti e quindi più importanti.

Credo che da sempre, noi amanti e collezionisti di fumetti, si dia un valore aggiunto all'albo posseduto firmato, magari con dedica personalizzata, dall'autore. Qui posso dare il mio contributo in base alla mia ormai - ahimè - lunga esperienza.

Era il 1972, io allora ragazzino imberbe andavo nella magica Lucca Comics con mio cugino più grande, che da bravo mentore aveva preso sul serio il compito di allargare le mie vedute sulle letture fumettistiche: "Non puoi leggere solo Topolino", mi diceva con tono

severo. In realtà leggevo Diabolik (collezionato da mia sorella più grande), Pecos Bill, Zagor Tex e altro.

1972, il primo anno del pallone pressostatico, dove si entrava dalle porte girevoli che io avevo visto solo in film americani. L'impatto, non solo per me, fu enorme, tutto assumeva un'aria quasi fantascientifica. All'epoca avevo divorato quelle che erano le avventure classiche: da Verne a Salgari, Dumas e Stevenson passando da Collodi con l'amato evergreen Pinocchio, insomma il mio piccolo background formativo si completava in quello strano mondo dall'odore di plastica scaldata, che sembrava però l'odore del propellente atto a far partire una navicella spaziale verso il futuro. Fumetti, adesivi - veicolo pubblicitario d'eccellenza anni '70 - e naturalmente piccoli disegni e autografi sugli albi. Il tutto elargito con semplicità, con grande piacere degli appassionati che, come me, si ritrovavano un tesoretto inestimabile.

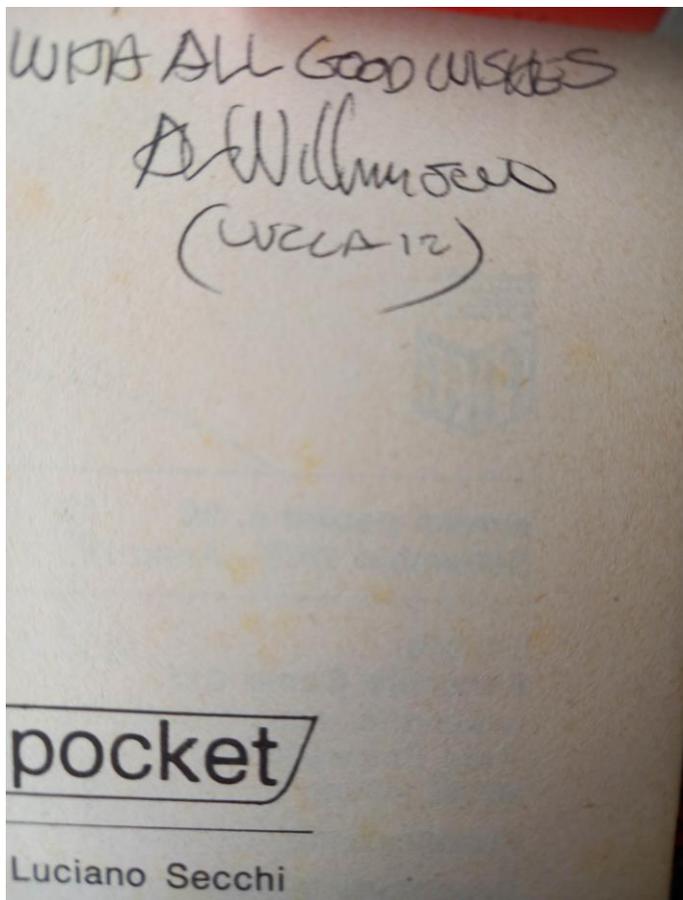
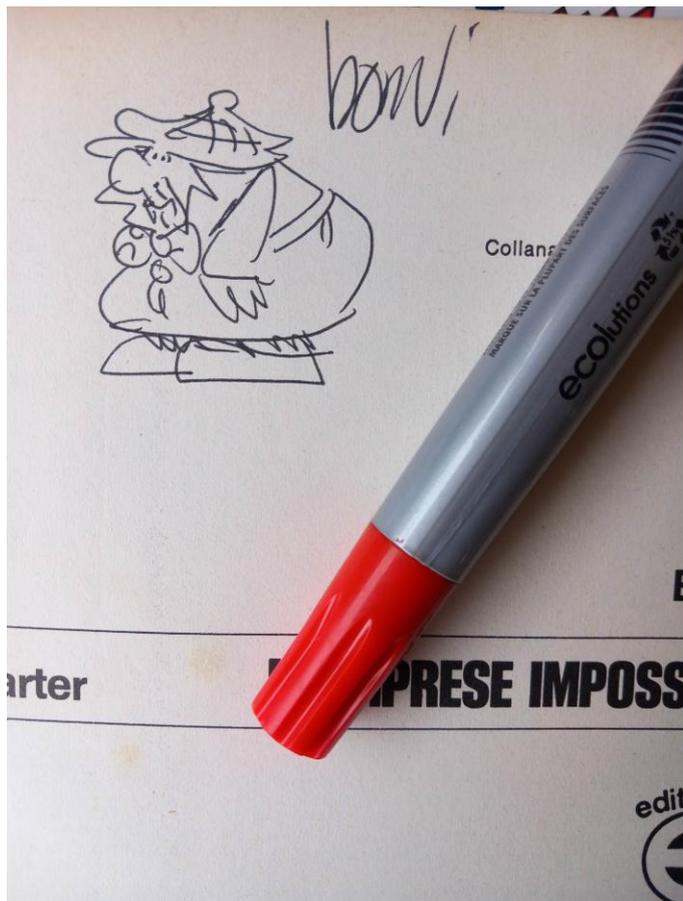


L'uomo ai miei occhi era enorme, con grandi mani, mio cugino insistette per prendere quell'albo (presentato in occasione della mostra Lucchese) e farlo firmare dall'autore. Poi insistette per lasciarmelo, contro il mio disappunto di fronte a un albo grande come un giornale e per di più in inglese. Oggi fra i miei albi più cari: La laguna dei bei sogni, versione inglese, di Hugo Pratt.

I super eroi non mi hanno mai appassionato molto, amavo l'avventura e vedere tutti quei superpoteri sprigionarsi dagli uomini mi lasciava un po' interdetto.

1974 Lucca 10, sempre con mio cugino, che evidentemente con

me voleva fare un bel lavoro, mentre stavamo in Piazza del Giglio mi prese un braccio e tirandolo diceva: "Vieni... è lui!". "Lui chi?" replicavo infastidito, nel mentre vidi un uomo alto, bella presenza, sempre col sorriso. "Ma come! Stan Lee, non lo riconosci?".



Mio cugino tirò fuori dallo zaino un albo pocket della Corno, me lo diede e io lo porsi tremante a Stan Lee, che preso l'albo sorridendo mi diceva: "Your name? Your name?". Come un allocco rimasi imbambolato, non capendo cosa volesse, mi firmò l'albo e passò alle numerose mani successive.

Anni dopo rimediai a questa mancanza che, beata ignoranza, mi era rimasta in testa; un amico (oggi scomparso) girava spesso il mondo per lavoro, e non mancava di visitare le varie fiere del fumetto, e fu a una fiera di New York, negli anni '80, che si fece autografare un bel volume dal grande Stan. Stavolta con dedica a nome mio!! Una grande soddisfazione!

Siamo a Lucca dodici, 1976, il brio e fermento di quegli anni nel mondo dei comics attingeva le energie dalla moltitudine di giovani che sciamavano nel pallone, permettendo a quella parte adulta più seria e professionale di provare, sperimentare, esprimersi in modo dotto, fiduciosa di un futuro roseo per il medium.

Bonvi, con le sue Sturmtruppen e Nick Carter, non poteva mancare nel mio oramai discreto carriera di autografi. Anche un giovane disegnatore, sorridente con capelli corvini, atletico e bravissimo mi autografò un albo,

Texiani *in libera uscita*

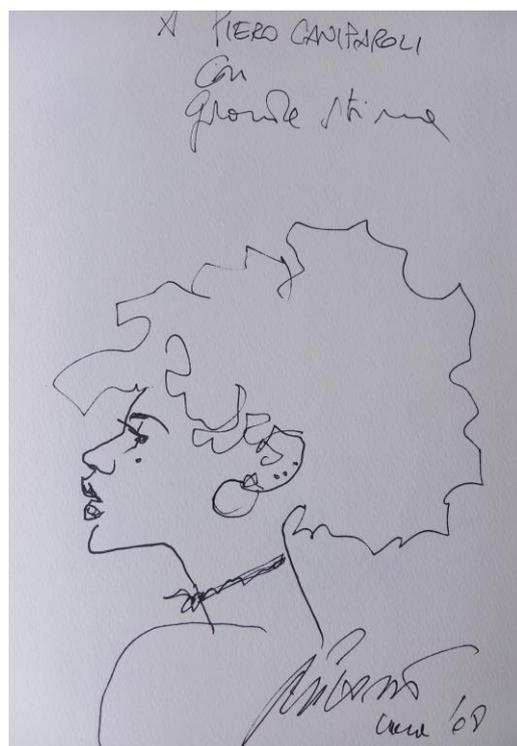
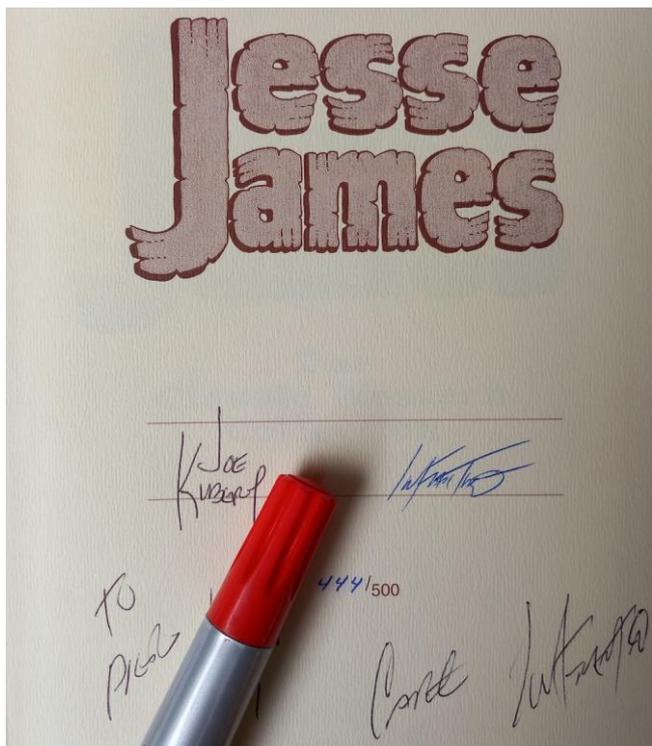
sempre un pocket messo a disposizione da mio cugino, conobbi così i grandiosi lavori di Al Williamson.

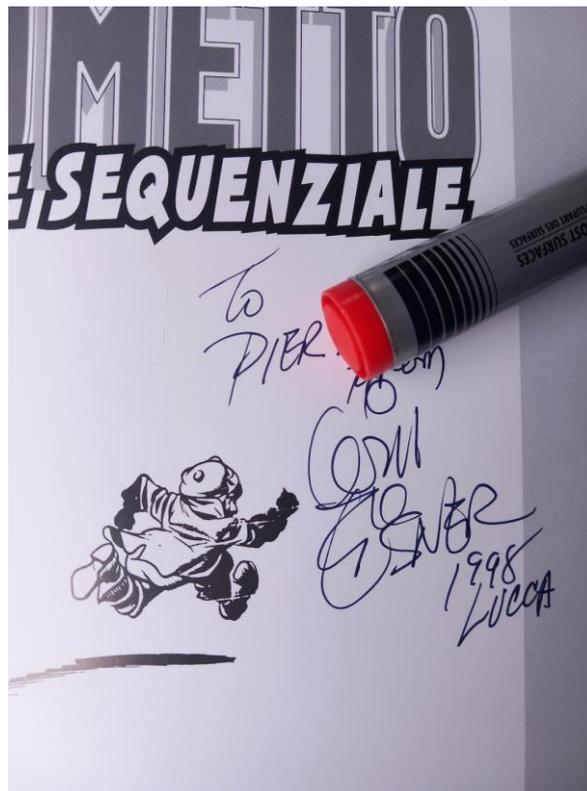
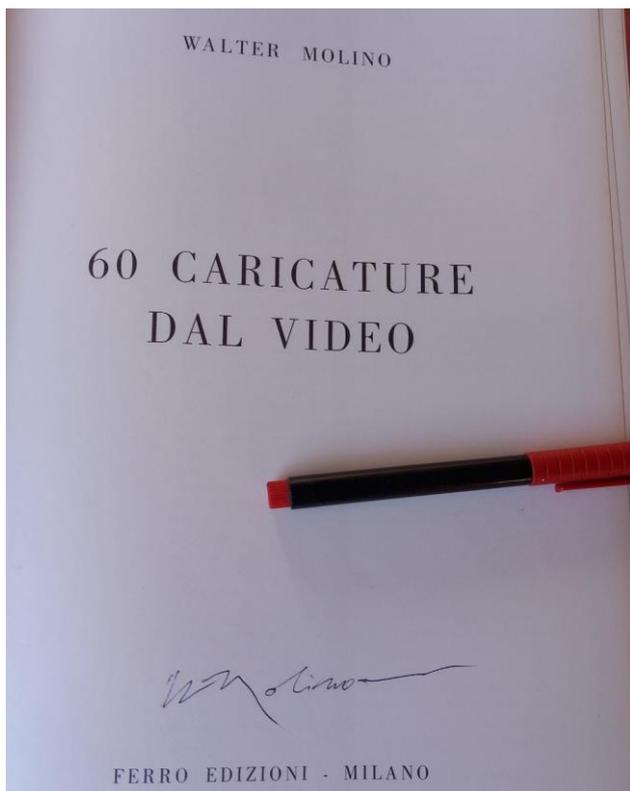
Naturalmente nel tempo i volumi autografati sono aumentati, tantissimi autori dove a parte poche eccezioni davano sempre grande disponibilità e hanno contribuito, anche con firme e sketch, a sigillare nel tempo ricordi e emozioni che seppur personali entrano poi nel sentire collettivo.

Oggi i tempi sono cambiati, non dico in peggio o meglio, mi limito a evidenziare i fatti. Ogni autore alle mostre mette in evidenza il suo listino prezzi: 15 euro una firma, da 20 a 50 per uno sketch, anche le foto con l'autore hanno un costo.

Certo, segnalo anche che ho visto personalmente ragazzi con lo zaino pieno di albi da far autografare col chiaro intento di rivendere a prezzo maggiorato, per cui nessuna critica nei confronti di nessuno, gli autori americani sono anni che girano col prezziario, io stesso nel 2011 a Lucca Comics feci una foto con Dirk Benedict, l'attore che interpretava Sberla nel telefilm A-Team, per la modica cifra di 20 euro.

Per noi collezionisti stagionati un certo sapore e clima emotivo viene meno, di fronte a queste realtà, ma solo perché abbiamo vissuto le correnti di un'altra stagione. Ma bando alla pratica amarcord o futurista, pensiamo a incrementare e godere delle nostre collezioni, che in fondo restano nell'animo di ciascuno e alla fine conta che ognuno di noi autografi la sua.





Piero Caniparoli

Restaurare, rappazzare, rinfrescare è tutto un lavorare

Il collezionismo moderno si divide in due categorie sempre più nette. Da un lato abbiamo i collezionisti imprenditori, ovvero metodici e pazienti ricercatori dell'albo immacolato e fresco di stampa. Mi ricordo un tizio a una recente fiera di Bologna in guanti di cotone bianco, armato di una potente lente d'ingrandimento per intercettare improbabili piegoline in neppur troppo rari pezzi d'antiquariato, incurante dei cerchi concentrici scavati sul pavimento dal commerciante di turno. Fra costoro proliferano sempre più numerosi i cultori dell'albo feticcio, potenziale investimento da proteggere, inscatolare sotto vuoto e archiviare immediatamente al buio prima che venga sfiorato dalla luce del sole, spesso senza avere la più pallida idea del contenuto e di chi siano gli autori.

L'altra categoria è quella dei collezionisti lettori, la vastissima schiera di appassionati di serie B, coloro che comprano i fumetti comuni nelle migliori condizioni possibili, incuranti di qualche scarabocchio, di

qualche piccola sbucciatura in costa, residui di scotch o etichette sovrapprezzo. Questa razza in inesorabile via di estinzione alla stregua delle edicole, resiste ancora impavida schiacciata da manga, kindle e cosplay.

Per costoro il lato dolente è che il materiale non eccelso in loro possesso è considerato carta straccia mentre quello positivo è che con loro si può tranquillamente discorrere di fumetti a 360 gradi per giorni e giorni.

La mia formazione collezionistica risale agli anni 60, la leggendaria epoca degli accumulatori seriali, quella che, nonostante tutto, fa ancora sbavare d'invidia i collezionisti delle ultime generazioni perché si trovava tutto in abbondanza, pagandolo al massimo il prezzo di copertina. Per noi in una scala di priorità lo stato di conservazione dell'albo occupava tranquillamente l'ultimo posto. Veniva dopo il completamento della serie, dopo la paziente stesura della cronologia, dopo lo studio dell'evoluzione artistica dell'autore. Oggi mi è ancora faticoso allontanarmi da questa maniera di collezionare.

Dell'accumulatore seriale esiste una pericolosissima deriva. Si tratta di coloro che raccolgono albi in condizioni disperate e provano ad accomodarli con tecniche improbabili ottenendo risultati discutibili.

Parafrasando Nino Frassica, è meglio acquistare a pochi euro un albo fresco di stampa piuttosto che pagare a peso d'oro un albo scarabocchiato e spaginato, ma a tutto c'è un limite.

In più occasioni, ho visto collezionisti improvvisarsi restauratori, senza alcuna manualità e competenza tecnica, finendo col rovinare in modo irreparabile albi che tutto sommato potevano rimanere com'erano.

Allora, una volta tanto vorrei abbandonare il ruolo dell'"umarèll nostalgico" e condividere quelle due o tre cose che ho imparato in ambito di restauro.

Dove le ho imparate? Marcando a uomo restauratori professionisti, seguendo corsi, leggendo libri specifici e sperimentando moltissimo.

Il primo consiglio che mi sento di dare è retorico e superfluo ma va ribadito comunque.

Se il pezzo da sistemare è di valore, va in ogni caso evitato qualsiasi intervento artigianale e ci si deve tassativamente rivolgere a un restauratore professionista.

Nel caso in cui ci si volesse cimentare su un pezzo di basso-medio interesse, va specificato che non ne vale assolutamente la pena. Per fare le cose al meglio occorre spenderci tantissimo tempo che, unito al rischio di fare comunque dei pasticci, è economicamente assai superiore all'acquisto di una copia migliore dello stesso albo.

Quindi perché farlo? Perché spendere tre serate consecutive per rapparezzare un Tex da 5 euro?

Per quel che mi riguarda, è solo un ottimo modo per rilassarmi.

Allora proviamo a condividere questo divertimento con un approccio amatoriale scientifico. Sempre a modo mio, s'intende.

Prendiamo una cavia da sistemare. Per rispetto verso chi mi ospita, escludo a priori albi di 1/29 di Tex e scegliamo un Classici di Walt Disney prima serie che presenta danni estetici molto comuni per questa categoria di fumetti.

Si tratta di un Topolino Estate del 1971, acquistato per pochi spiccioli in un mercatino rionale, classificato comune se non fosse per la presenza del logo Walt Disney che lo rende abbastanza raro.

Per prima cosa è fondamentale identificare i difetti per capire quali interventi sono necessari e, soprattutto, se siamo in grado di farli!

Ci sono moltissimi problemi che già in partenza so di non essere capace di risolvere. Qualche esempio? La rimozione di etichette e lo scotch. Ogni volta che ci ho provato ho ottenuto risultati scadentissimi, lasciando aloni, tracce di colla o abrasioni per cui ci rinuncio a priori.

Elenchiamo i difetti del nostro albo.

- Pagine ingiallite dal tempo
- La forma non è più a mattonella
- Copertina semi staccata
- Copertina opacizzata e molto sporca
- Spigoli della costa consumati e privi di colore
- Angoli della costa mancanti e parzialmente staccati dalle copertine
- Piccola abrasione sulla copertina anteriore
- Pieghe sulla costa e sulle copertine
- Perdita di colore

Nel complesso lo classifico più che discreto, un buon vissuto perché i bollini ci sono tutti e il blocco pagine è integro.

Siamo quindi in grado di dargli una rinfrescata? È importante essere obiettivi nel fare questa analisi evitando di buttarci in imprese fallimentari senza capo né coda.

Vediamo come si può riuscire ad apportare qualche miglioramento.

Prima di iniziare, una piccola foto d'insieme dei materiali e degli attrezzi necessari.



Da sinistra a destra:

- Carta assorbente
- Bisturi chirurgico
- Stecca d'osso di balena
- Ferri chirurgici per ortodonzia
- Panno di lana
- Salviette di ovatta per trucco
- Pinzette da falegname
- Colla per restauri
- Pennelli
- Carta giapponese
- Tessuto non tessuto

Vedremo via via come utilizzarli.

Pagine ingiallite dal tempo

L'abitudine di sbiancare la carta è molto diffusa ma raramente ha senso farlo.

Si parla spesso del fatto che PH troppo acidi o troppo basici corrodono le fibre della carta anche a distanza di tempo, creando danni irreversibili che ne riducono drasticamente la vita. Conosciamo numerosi casi di inchiostri a base di piombo e permanganato di potassio che nei secoli hanno finito con lo scavare solchi nella carta al posto delle parole ma sui sicuri effetti devastanti causati da basse soluzioni a base di cloro o acqua ossigenata si conosce ancora assai poco. Consideriamo anche il fatto che i prodotti chimici sbiancanti sono normalmente utilizzati nella produzione delle carte moderne. Con questo non voglio sponsorizzare l'utilizzo di candeggine o similari, esprimo solo la mia personale opinione ribadendo che spesso a sbiancare delle parti si creano disastri non tanto per i danni alla carta, quanto per i risultati estetici ottenuti.

Nel nostro caso, il blocco delle pagine presenta un ingiallimento uniforme che si manifesta su tutte le pagine, quindi sbiancare i bordi esterni significherebbe provocare una disomogeneità di colore che salterebbe subito agli occhi. Considerato il fatto che il blocco pagine è integro, squadrato e compatto, sbiancare ambo i lati ognuno dei 128 fogli è un'azione sconsiderata, per cui ritengo ragionevole lasciarlo così com'è, salvo ragionarci un attimo a fine lavori.

La forma non è più a mattonella

Con il tempo e sotto l'azione prolungata di forze sbilanciate gli albi tendono a perdere l'originaria struttura squadrata a parallelepipedo. La colla che blocca il dorso si deforma e contribuisce a rinforzare la squadratura. Nel 1600 il celebre alchimista con l'hobby della matematica Isaac Newton ci ha insegnato che se una forza agisce su un corpo provocandone uno spostamento, applicandone una uguale ma contraria si ristabilisce tutto com'era prima. Legge indiscutibile che ci insegnano a scuola fino al secondo anno di università che però non vale per i fumetti. Li possiamo mettere perfettamente in squadra applicandogli tutte le forze contrarie di questo mondo, bloccandoli sotto un peso affinché non cambino idea ma poi, quando lo togliamo, lentamente riprendono la forma sbilenca per un curioso effetto memoria che non riguarda solo le batterie dei telefonini. Forse si otterrebbe qualche risultato inchiodandoli sotto un peso per alcuni anni ma di solito non disponiamo di tutto questo tempo. L'unica soluzione efficace passa per la colla. Come dire, chi di colla ferisce, di colla perisce.

Se la deformazione è lieve, come nel caso del nostro albo, un incollaggio a regola d'arte della costa dopo aver lasciato alcuni giorni le pagine "in forma" con l'ausilio di qualche pinzetta da falegname, sarà sufficiente e restituire al volume la sua forma originaria. Se invece la deformazione è persistente occorre ricorrere ad altri sistemi drastici che non tratterò in questa sede.

Attenzione: collocare le pinzette in modo da mettere in perfetto squadro l'albo è tutt'altro che semplice, occorre una gran dose di pazienza.



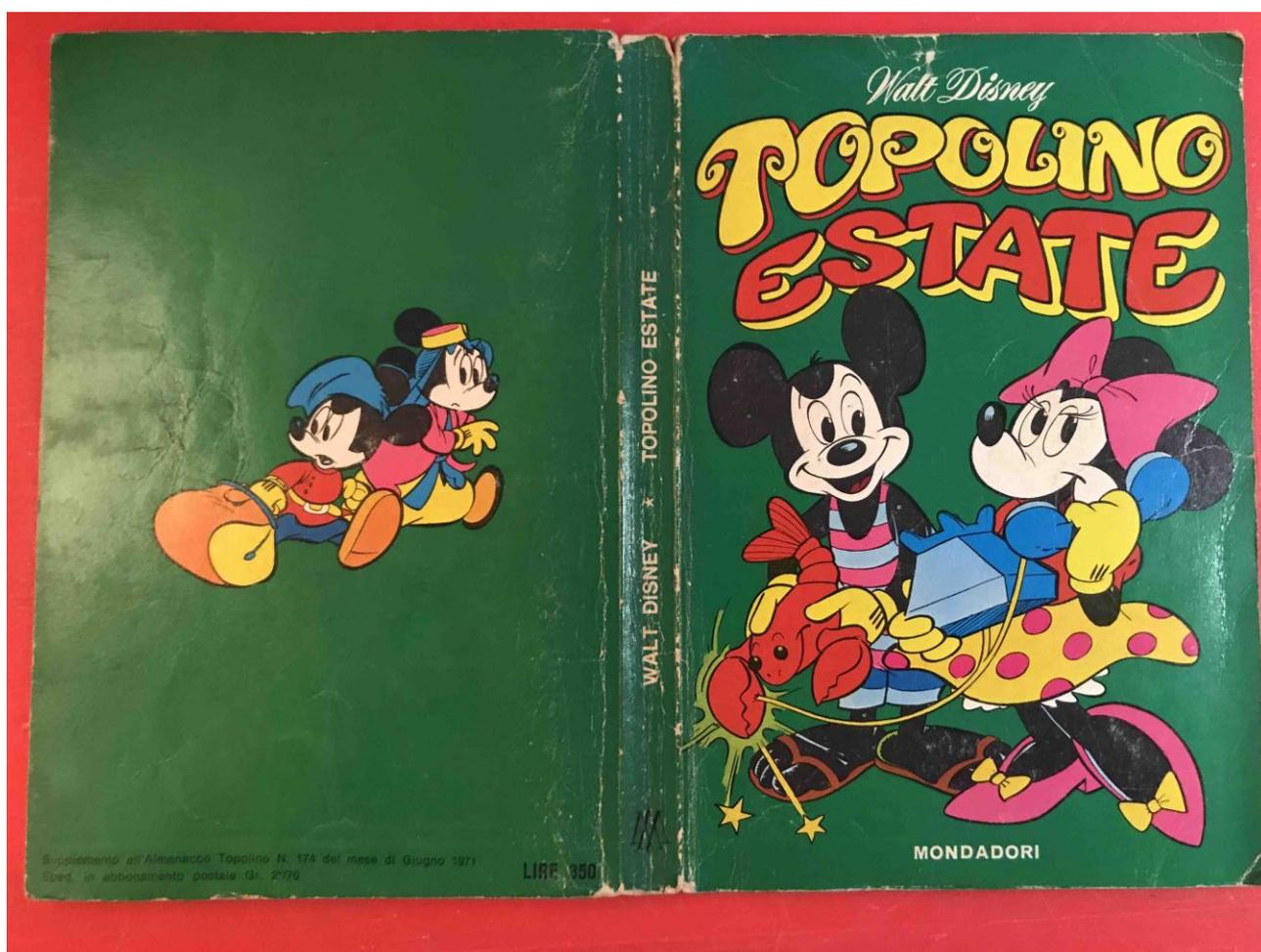
Copertina semi staccata

La copertina semi staccata sembra apparentemente un disastro, invece è un invito a nozze a staccarla del tutto per fare in modo più agevole tutti gli altri interventi riattaccandola alla fine.

Staccare la copertina è molto semplice in quanto il cartoncino di cui sono costituite quelle dei classici di Walt Disney è un foglio stratificato ottenuto per pressatura che solitamente si riesce a rimuovere con il semplice ausilio delle dita, evitando l'ausilio di lame o altri utensili. Forzando sulla parte semi staccata, si procede staccando un pezzettino

per volta facendo attenzione a non generare ulteriori pieghe sulla costa e a non strappare il cartoncino. A lavoro ultimato, solo nella peggiore delle ipotesi rimarranno leggeri lembi di cartoncino aderenti alla costa. L'importante è che entrambe le superfici risultino perfettamente piane, senza frammenti di carta o di colla che creerebbero orribili protuberanze dopo l'incollaggio. Qualora ne rimanessero, andranno eliminati grattando leggermente con un'unghia o col dorso non tagliente di un cutter.

Infine, ecco la nostra copertina smontata, pronta per la fase successiva.



Copertina opacizzata e molto sporca

Anche se non si nota della polvere, è sempre bene spazzolare entrambi i lati della copertina con un pennello morbido, evitando stracci o panni per non procurare rigature indesiderate. Questa operazione va fatta anche sui bordi del blocco pagine e serve ad evitare che la polvere, una volta inumidita, si scioglia aderendo alla carta o macchiandola.

Una volta staccata la copertina, si può procedere al lavaggio. È normale pensare che la carta bagnandosi si rovina. Tutti abbiamo in mente le

recenti immagini delle biblioteche alluvionate della Romagna ma pochi hanno presente che l'acqua è uno degli elementi fondamentali per la preparazione della carta. Una immersione di qualche minuto in acqua fredda è rigenerante e fa benissimo. Con le giuste precauzioni, ovviamente!

Quindi niente paura e procuriamoci qualche metro di tessuto-non-tessuto bianco, dividendolo in pezzi di almeno trenta, quaranta centimetri di lato. Il tessuto-non-tessuto è quel velo che si usa per coprire i fiori in inverno e che si trova in qualsiasi merceria o negozio di giardinaggio. Servono anche diversi fogli di carta assorbente più spessa possibile, merce rara che è possibile trovare solo in qualche romantica cartoleria.

Quindi recuperiamo una bacinella dell'Ikea o usurpiamo il lavandino di casa che riempiamo con un palmo di acqua fredda presa dal rubinetto in cui immergiamo la nostra copertina, facendo attenzione che rimanga ben stesa e interamente coperta dall'acqua. Attendiamo un paio di minuti e capovolgiamo la copertina nell'acqua, facendo moltissima attenzione perché il cartoncino inzuppato si indebolisce parecchio e il rischio di romperlo è elevato. Dopo un altro paio di minuti togliamo la copertina dall'acqua e mettiamola ad asciugare. Mi raccomando di non commettere l'errore di svuotare la bacinella o il lavandino con il foglio ancora dentro perché si rischia che aderisca al fondo rendendo difficoltosa l'estrazione.

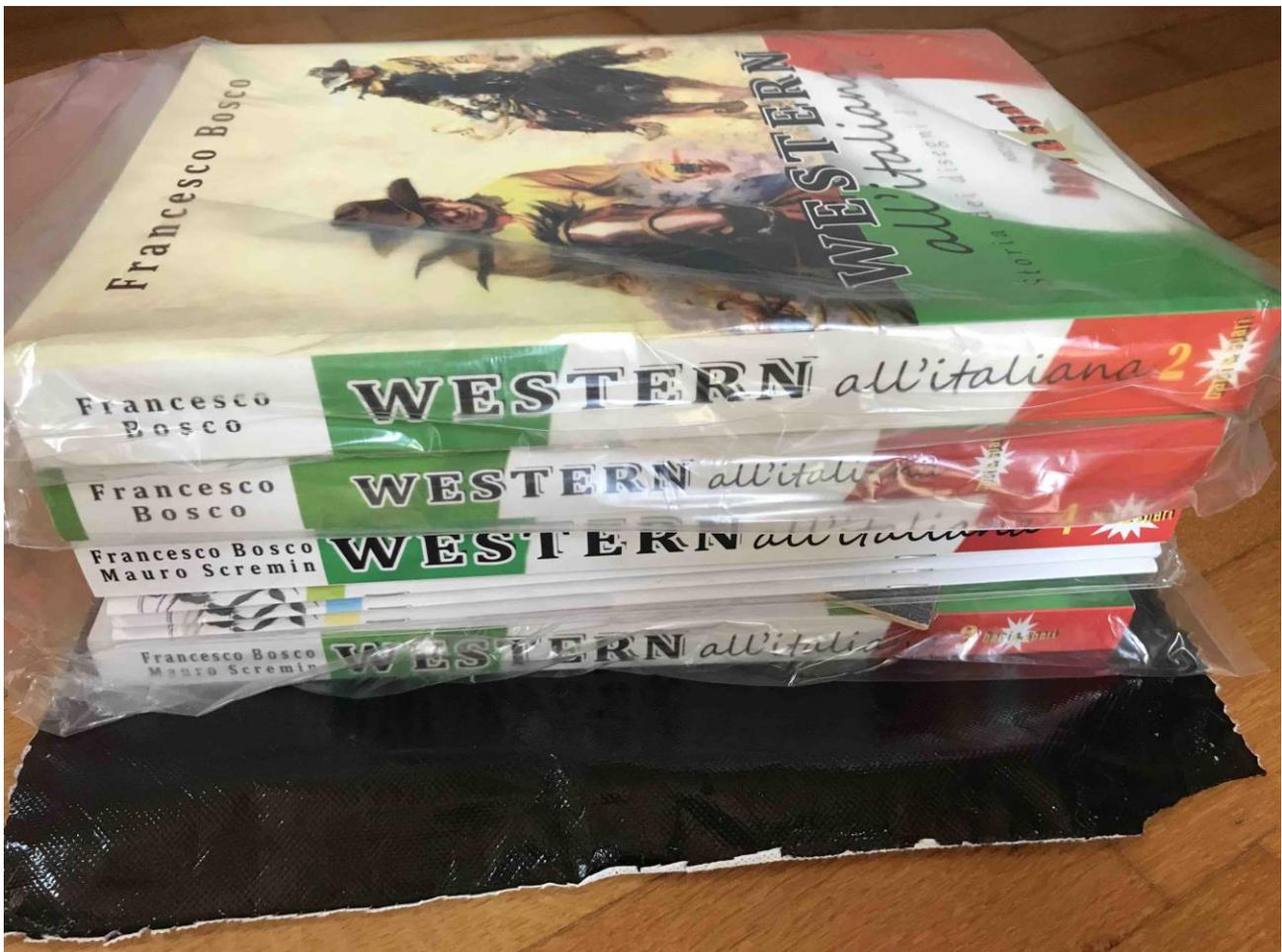


Come si fa ad asciugare la copertina? È facilissimo. Procuriamoci una superficie piana e levigata, il pavimento o un tavolo vanno benissimo, stendiamo uno strato di tessuto-non-tessuto sopra il quale sistemiamo dei fogli di carta assorbente grande e un altro strato di tessuto-non-tessuto, quanto basta per posarvi sopra la nostra copertina. Sopra alla copertina mettiamo il terzo pezzo di tessuto-non-tessuto sul quale posizioniamo altri fogli di carta assorbente che copriamo con un terzo strato di tessuto-non-tessuto. Fare sempre attenzione ad evitare pieghe e grinze!

Texiani in libera uscita

A questo punto occorre mettere il tutto sotto un peso. L'ideale sarebbe disporre di un torchio da stampa ma capisco che questo attrezzo non sia comune in ogni casa.

Una eccellente alternativa consiste nell'acquistare i primi quattro volumi di Western all'italiana che per peso e dimensioni sembrano fatti apposta per questo scopo. Mettiamo i volumi sopra al nostro manufatto stratiforme e attendiamo tutte le ore necessarie affinché il cartoncino si asciughi completamente. Meglio lasciarlo un'ora in più piuttosto che una in meno. Io solitamente faccio questa operazione alla sera e lascio riposare una notte intera.



Perché tutti questi strati? Carta e cartoncini asciugandosi hanno il pessimo vizio di ondularsi e questo disturbo si compensa mantenendo il tutto ben disteso sotto il peso dei volumi di Bosco e Scremin.

Un altro vizio della carta umida è quello di appiccicarsi con facilità a tutto ciò che non è desiderato, quindi anche la carta assorbente potrebbe giocare brutti scherzi mentre non aderisce al tessuto-non-tessuto.

Ora abbiamo la nostra bella copertina asciutta, pulita, aperta e distesa a nostra completa disposizione come un paziente sedato su un tavolo operatorio.

Si può già ammirare come i colori abbiano ripreso brillantezza e freschezza.

Prima di passare allo step successivo, ricapitoliamo cosa abbiamo fin qui utilizzato.

- Una superficie piana su cui lavorare
- Un pennello morbido per spolverare
- Tessuto non tessuto in abbondanza
- Carta assorbente in abbondanza
- Una bacinella capiente o un lavandino dal fondo piatto
- I primi quattro volumi di Western all'italiana

Spigoli della costa consumati e privi di colore

A furia di apri e chiudi, le pieghe lungo la costa si indeboliscono, si consumano e lo strato di colore salta via liberando le ben note graffiature biancastre che donano all'albo il gradevole aspetto vissuto.



Se osserviamo le lesioni con una lente, notiamo che è la stampa colorata a formare il sottilissimo film compatto e semilucido. Quando il film del

Texiani in libera uscita

colore si spezza emerge lo strato del cartoncino sottostante, da cui l'effetto consunto e sfilacciato.

Ebbene, sarebbe un errore imperdonabile se pensassimo di cavarcela semplicemente ricolorando la linea o passandogli sopra un filo di colla di rinforzo. Anche se a prima vista sembrerebbe di aver risolto brillantemente l'operazione, dopo pochi tocchi con le dita umide la carta danneggiata riprenderebbe l'aspetto precedente. Sembra un dettaglio di poco conto ma ridare il più possibile l'aspetto originario liscio e lucido è il vero punto critico di tutta l'operazione.

Moltissimi frammenti di colore rimangono attaccati a uno dei due lembi, altri sembrano mancanti ma in realtà sono solo accartocciati su sé stessi: vanno distesi, riposizionati con cura e incollati nella posizione originaria. Poi si procede a levigare il resto.

Per fare questa operazione certosina e noiosissima è necessario innanzitutto mettersi in modo da poter vedere molto bene, poi serve una vista acuminata, mano ferma e una gran pazienza.

Ripartiamo dagli strumenti di lavoro.

È necessario l'immane piano di lavoro supportato da tessuto non tessuto.

Per chi non è provvisto di una vista da aquila, serve una buona lente comoda che consenta di lavorare agevolmente senza impicci. Io, per avere le mani libere, utilizzo un vecchio paio di occhiali americani dotati di lenti con 5 ingrandimenti.





Ancor meglio sarebbe dotarsi di quelle lenti da tavolo con illuminazione che usano gli orefici e le estetiste, in particolare quelle signorine che fanno le unghie.

Poi serve un attrezzo appuntito per manipolare i frammenti con precisione senza romperli. Io per esempio, mi trovo benissimo a lavorare con i ferretti che usano i dentisti per armeggiare nelle carie. I dentisti distruggono questi attrezzi in continuazione: con un po' di faccia tosta procurarsene uno ancora buono per i nostri scopi non è impossibile.

Occorre poi uno strumento per lisciare. Lo strumento principe usato dai restauratori è la stecca di balena che si compra nelle cartolerie specializzate, ma può andar bene anche un levigato listello di plastica privo di spigoli vivi.

Infine, serve un pennellino piatto per la colla e... la colla.

Prima di parlare di colle, vorrei fare un accenno ad uno dei principi cardine del restauro che vale per le importanti opere d'arte ma che si può applicare anche nel nostro diversivo casalingo. Tutti i restauri in qualche modo modificano l'opera originaria. Nei secoli, tanti interventi nati con le più buone intenzioni, utilizzando le tecnologie e le linee

guida del tempo hanno finito col compromettere in maniera irreversibile le intenzioni originarie dell'opera. Restauri successivi si sono spesso scontrati con l'impossibilità di recuperare le condizioni di partenza. È nato quindi un codice etico del restauro che prevede solo fini conservativi con l'utilizzo di metodi totalmente reversibili. Quindi non si possono utilizzare tecniche e materiali non rimovibili e i rifacimenti di parti mancanti devono essere sempre riconoscibili. Tipici effetti di questo codice sono i restauri di monumenti antichi in cui muri e colonnati rifatti sono facilmente distinguibili dalle parti originali per stile, colori e materiali. Questo codice etico contrasta decisamente con quanto è stato fatto dai restauratori occidentali fino ai primi anni del novecento, per non parlare del pensiero orientale per il quale la demolizione di un monumento malconco seguita dal rifacimento ex novo perfettamente identico all'originale rappresentano una prassi consueta. Nell'ambito del restauro dei fumetti si incappa in molte contraddizioni che meriterebbero una discussione a parte su dove finisce il restauro conservativo e dove inizia la contraffazione, specie se non dichiarata. Ciò non toglie che, almeno nell'utilizzo dei materiali, i restauratori professionisti cercano di seguire il più possibile il codice etico.

Ritorniamo quindi alle colle.

Per quanto appena scritto, niente Loctite, niente Bostik o Millechiodi.

Io uso prevalentemente una soluzione di Tylose MH 300 e acqua ma ne utilizzo anche una identica, più concentrata e rinforzata con una piccola parte di vinavil.

La Tylose MH 300 è un polimero a PH neutro derivato dalla cellulosa che si integra perfettamente con le caratteristiche della carta.

Si prepara ad occhio, mescolando progressivamente all'acqua piccole quantità di polvere fino ad ottenere una soluzione vischiosa e trasparente.

Utilizzo la seconda soluzione più concentrata per incollare i frammenti e per rinforzare le pieghe scoperte.

Senza attendere che l'adesivo si asciughi, accostiamo bene i frammenti, li ricopriamo col tessuto non tessuto e facciamo una specie di stiratura a freddo passando più volte molto energicamente la stecca di balena come fosse un minuscolo ferro da stiro a freddo. Terminiamo il lavoro posizionando il tutto sotto il solito peso e attendiamo che si asciughi perfettamente. L'operazione va ripetuta più volte fino a quando non si è riusciti a compattare e levigare perfettamente le parti consumate. È importante riuscirci perché da esse dipende la qualità dell'intero lavoro. Al colore pensiamo dopo.

Angoli della costa mancanti e parzialmente staccati dalle copertine

Quella che apparentemente sembra la parte realizzativa più complessa, in realtà è la più facile. Basta avere i materiali adeguati.

Del tessuto non tessuto, della stecca di balena e della colla ne abbiamo già parlato. Manca solo la carta giapponese. Si chiama così perché è originaria del Giappone e pare che venga tuttora fabbricata nel paese dei manga. La carta giapponese si presenta di colore chiaro, traslucido ed ha un verso, nel senso che da una parte è liscia e dall'altra è leggermente più ruvida. Si vende in fogli di circa un metro quadro disponibili in diverse grammature che ne determinano lo spessore. Per le nostre riparazioni ne utilizzo due: uno finissimo e uno medio, diciamo dello spessore di un foglio da quaderno. La ricostruzione di un frammento nel linguaggio del restauro ha una definizione molto suggestiva che merita di essere menzionata: restituzione della lacuna mediante velatura.

Come si fa?

Stendiamo la copertina sul tessuto non tessuto e la lavoriamo dal retro. Dal foglio di carta giapponese più spesso strappiamo rigorosamente con le dita un frammento che abbia più o meno la forma della mancanza da colmare e lo incolliamo con una abbondante spalmata di soluzione di Tylose. Si noterà che la colla aderisce perfettamente al cartoncino e contemporaneamente scioglie la carta giapponese formando una specie di pasta omogenea. Proteggiamo la pasta con del tessuto non tessuto e lo lavoriamo con la stecca di balena. Ripetiamo l'operazione aggiungendo altri frammenti fino a raggiungere lo stesso spessore della copertina. Con un bisturi usa e getta acquistabile in farmacia, rifiniamo i bordi in eccesso. Una volta acquisita dimestichezza con la rifinitura, ci si accorgerà che il punto di contatto tra i due materiali può risultare pressoché invisibile al tatto.

Piccola abrasione sulla copertina anteriore

Siamo al cospetto di un solco da riempire. Se il solco è molto profondo, possiamo colmarlo con una velatura fatta utilizzando un piccolo frammento della carta giapponese più fine. Per fare questo intervento occorre essere molto bravi perché fare una rifinitura invisibile è molto difficile. Nel nostro caso fortunatamente la scalfittura è leggera e possiamo sperare di colmarla con passaggi di colore.

Pieghe sulla costa e sulle copertine

L'eliminazione delle pieghe non è il mio forte, lo ammetto.

Quelle sulla costa si sistemano abbastanza bene tirando al massimo il cartoncino quando si posiziona per incollarlo, eventualmente tenendolo in trazione con l'ausilio di morsetti da falegname fino a incollaggio completato. Dopo si completa il lavoro passando più volte la stecca di balena per stirare la piega residua.

Anche le pieghe sulla copertina si stirano passando più volte la stecca di balena sopra il tessuto non tessuto. Ci vuole molta pazienza e qualche traccia rimane comunque.

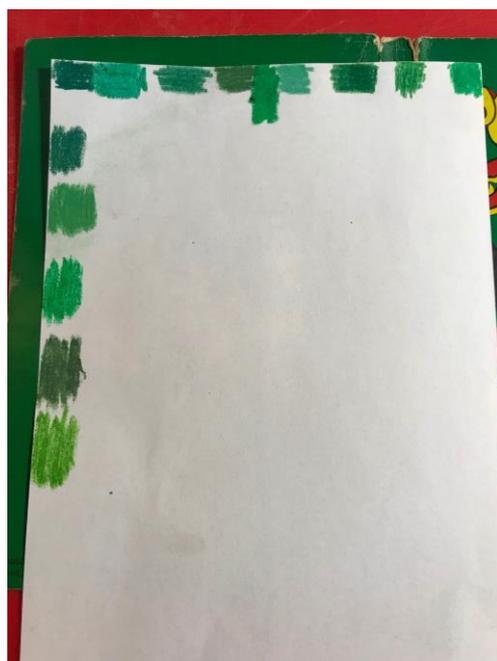
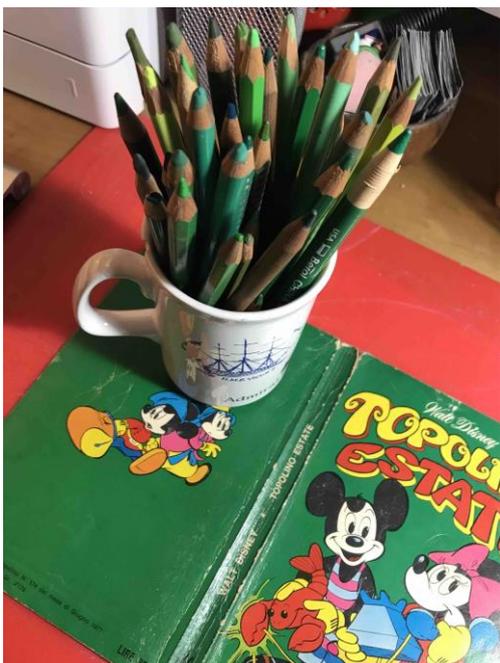
I più impavidi usano il ferro da stiro...

Perdita di colore

Veniamo all'ultimo fondamentale step prima dell'incollatura: il ripristino delle parti colorate.

Nel nostro caso siamo abbastanza fortunati perché si tratta di ripristinare piccole parti a tinta unita, ovvero non bisogna ricostruire disegni e i colori da ripristinare sono dei colori base, ovvero verde e giallo. Riconosciamo il colore base per il fatto che osservandolo con la lente risulta omogeneo, privo dei classici puntini. Cerchiamo quindi un verde adatto. Poiché serve rendere un effetto lucido, escludiamo tempere e acquerelli, orientandoci su pastelli a cera e matite colorate.

Quando si è indecisi sul colore, il mio consiglio è di rimanere su una tonalità più chiara perché a scurire il colore si fa sempre in tempo.



Alla fine la scelta cade sulle eccellenti matite Prismalo II acquerellabili che hanno il vantaggio di essere a pasta morbida e facilmente depositabili senza dover imprimere troppa forza sulla carta. Serviranno numerose passate con la punta inumidita e altrettante lucidate con un panno di lana pulito per ottenere un effetto finale sufficientemente omogeneo con la stampa adiacente.

Questo è il risultato finale: non è stato difficile.



Incollaggio della copertina

Ultimo atto, piuttosto semplice e intuitivo. È importante essere molto precisi col posizionamento, aiutandosi con morsetti o buoni elastici. Per la colla ci si può concedere un filo di Vinavil nella parte centrale della costa.

I puristi possono usare della gomma arabica ambrata, esteticamente più simile al mastice originario ma è un dettaglio che si nota solamente osservando lo spessore tra la costa della copertina e il blocco pagine nei due bordi superiore e inferiore.

Alla fine ne è uscito fuori un oggetto tutt'altro che sgradevole che offre un minimo di soddisfazione.



Naturalmente si può fare di meglio, come per esempio ripassare nuovamente un paio di puntini bianchi riemersi nell'ultima stirata con la stecca di balena.

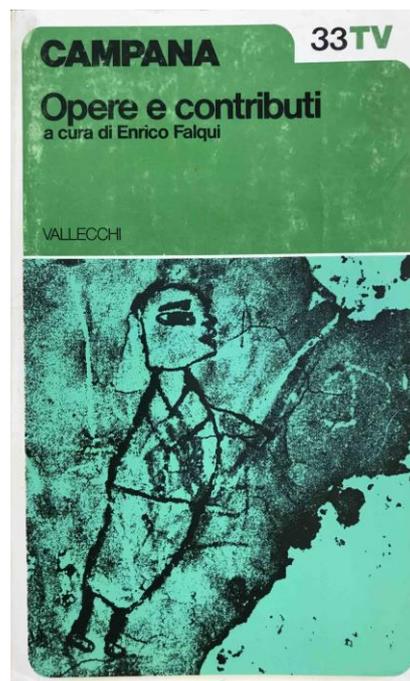
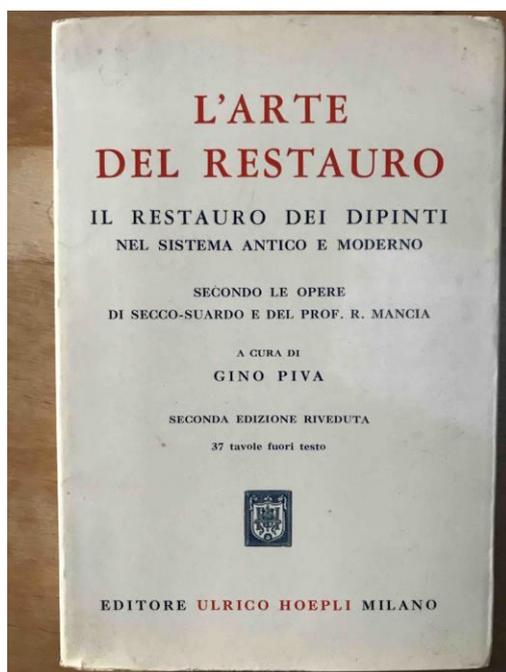
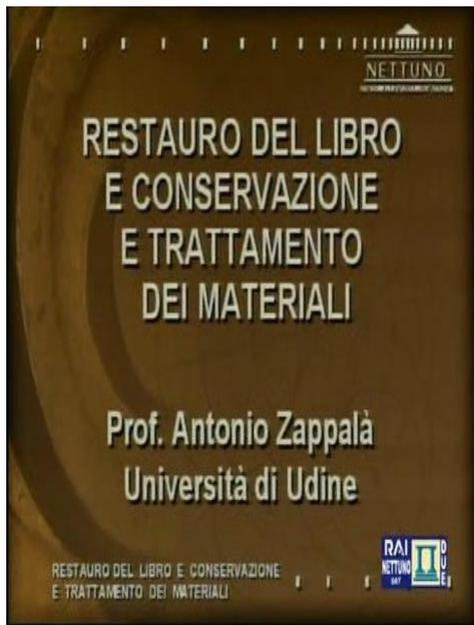
SI potrebbero illustrare ulteriori tecniche idonee a risolvere altri problemi, ma credo che questi esempi siano sufficienti a distinguere una semplice, innocua e dovuta rinfrescatina da

quello che è un restauro professionale che non ha come obiettivo la conservazione dell'albo dal progressivo degrado nel tempo ma è volto a far apparire come nuovo un oggetto che di fatto nuovo non è, riassegnandogli un maggior valore economico sul quale ci sarebbe da discutere a lungo.

Invece noi... Immaginiamo di entrare in una stanza chiusa al buio da anni, con l'aria stantia e piena di oggetti accatastati e impolverati: la prima cosa che farebbe chiunque di noi appassionati è spalancare le finestre e iniziare a guardare prima che le nostre mogli ritrovino il bigliettino del rigattiere o dello svuota cantine lasciato qualche giorno fa nella buchetta della posta...

Bibliografia

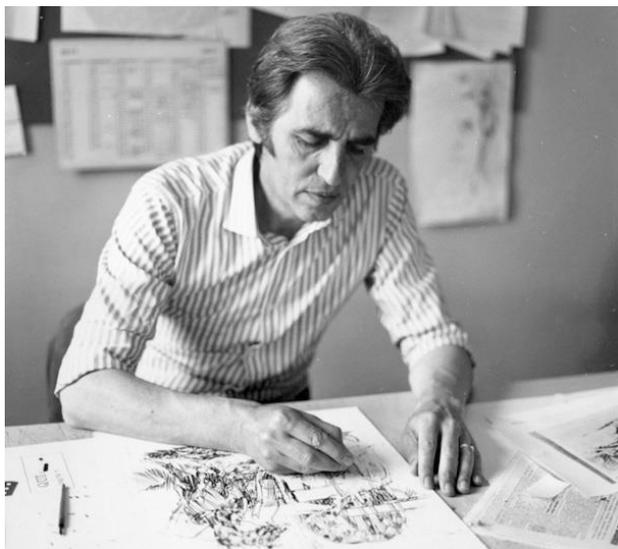
- Antonio Zappalà, *Restauro del libro e conservazione e trattamento dei materiali*, Università di Udine
- Liliana Barroero, *Restauro del libro*, Università Telematica Internazionale UNINettuno
- Federici-Rossi, *Manuale di conservazione e restauro del libro*, Carocci Editore
- Secco-Suardo-Mancia-Piva, *L'arte del restauro nel sistema antico e moderno*, Hoepli Milano
- Enrico Falqui - Dino Campana, *Opere e contributi*, Vallecchi Editore (per il titolo ed altro da: *Taccuini, abbozzi e carte varie*)



Giuseppe Vannini

Un bicchiere di vino con Mario Uggeri

Milano 1993. Era una bellissima mattinata di fine novembre, talmente bella che avevamo lasciato in macchina i giubbotti e ci eravamo incamminati verso i palazzoni di fronte muniti solo di una telecamera a tracolla, un registratore e uno zaino con dentro dei Tex. La zona era quella di S. Siro, praticamente a due passi dallo stadio, e ricordo questi edifici ben curati, pieni di piante però non ricordo una guardiola di portierato dove chiedere, infatti avevamo girato un po' prima di trovare



il citofono dell'appartamento della famiglia Uggeri. Fino a quel momento era stato il mio amico Romano a tenere i contatti con Mario Uggeri e quindi lasciai a lui il compito di premere il pulsante e parlare con il Nostro. Rispose la stessa voce che qualche giorno prima al telefono gli aveva fissato l'appuntamento. Il piano era un terzo, o forse un quarto, comunque alto, ma io feci le scale, non ho mai amato gli ascensori e ancora oggi

cerco di evitarli. Romano invece prese l'ascensore.

Eravamo a Milano per incontrare gli autori di Tex nel tentativo di dipanare il groviglio da sempre poco chiaro riguardante la cronologia dei disegni del personaggio, quindi avevamo fissato appuntamenti con Lino Ieva, che mi pare fosse nella zona dove si trovava lo spazio pubblico autogestito del Leoncavallo (comunque nella città di Milano), poi con i cugini Francesco e Pietro Gamba, che invece abitavano nell'hinterland, esattamente a Barbaiana, e infine con Virgilio Muzzi che si trovava a Codogno, un comune molto più vicino a Piacenza che a Milano. L'ultima tappa però sarebbe stata in via Buonarroti, la redazione Bonelli: lì dovevamo innanzitutto ringraziare la gentilissima segretaria che ci aveva fornito le informazioni necessarie e poi ottenere le autorizzazioni per il libro. Confesso però che l'appuntamento con Mario Uggeri era quello che mi agitava di più, un po' perché lo ritenevo la chiave per accedere ai misteri dei primi disegni di Tex, e un po' perché ero conscio di trovarmi di fronte ad uno dei più grandi illustratori italiani di sempre.

Arrivammo davanti alla porta e lui era già là fuori che ci aspettava con un sorriso talmente genuino che ti faceva svanire ogni sorta di preoccupazione, nonostante la prima cosa che disse fu... *“Ma voi siete venuti sin qua da Roma per parlare di Tex? Ma io non mi ricordo un bel niente”*. *“Come non ricorda niente?”*. *“Davvero, ho disegnato un episodio mi pare e non mi ricordo più nulla”*.

Dopo il caffè ci mettemmo nel soggiorno attorno a un tavolino basso sul quale avevo sistemato una ventina di albi di Tex e, mentre Romano si attrezzava per le riprese audio-video, agguantai quello che conteneva l'episodio *“Avventura sul Rio Grande”*. *“Adesso, signor Mario, cominceremo con due chiacchiere da dove vuole lei, ma anche se mi dice di non ricordare più nulla di Tex, su questo dobbiamo soffermarci un pochino”*. Gli sventolai davanti il numero 9, *“L'ultima battaglia”*.

E di nuovo la sua risata.

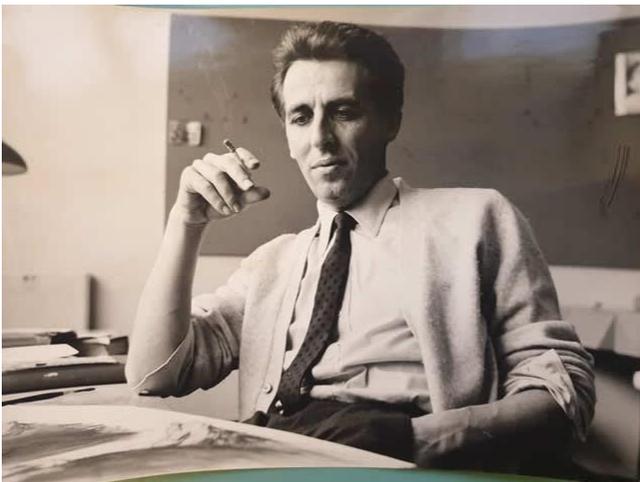
D. Ci racconti i suoi inizi da disegnatore, signor Mario.



U. Avevo l'opportunità di andare all'estero attraverso la Snam di Mattei ed io volevo andare perché non mi trovavo tanto in Italia. Ma siccome ho avuto un problema di polmoni, tornai e mi adattai a fare quello che capitava, vivendo alla giornata. Così un giorno un amico lesse sul giornale che cercavano un disegnatore di fumetti e mi venne a dire che c'era questa opportunità; in

seguito ho saputo che anche lui disegnava e che aveva provato, ma non era andato bene. Andai a Milano con lui e mi presentai a questo editore, che era Torelli. Il primo impatto è stato divertente perché quando arrivai con i miei disegni in questo bugigattolo di via Porta Romana trovai i fratelli Torelli immersi nel fumo che armeggiavano con la stufa senza riuscire ad accenderla, per cui l'accesi io che ero più pratico. Non conoscevo gli altri disegnatori. Loro ne avevano già qualcuno, come Cossio, che faceva Carnera e che poi molti attribuirono a me, ma era proprio di Cossio. I Torelli pensarono di farmi fare 'sto poliziotto alla Marlowe, però ispirato all'X-9 di Alex Raymond... e infatti mi diedero un po' di quel materiale lì e cominciai con queste strisce, anzi, per la precisione, erano albumetti. Le strisce vennero dopo. Si fecero anche a mezza tinta, sempre ispirati all'americano, a Raymond, che ho guardato molto perché io di fumetti sapevo niente... Guardai anche Gordon, che poi

era la stessa cosa perché la faccia di Gordon era la stessa di X-9... e mi ricordo che mi pagarono 4.000 lire; non so quante tavole erano, non ricordo, so che per me era una bella cifra. Andai alla Banca Coppola dove era il conto e c'era una manifestazione. Io mi ero fermato lì per curiosità, per vedere come andavano le cose e a un certo punto arrivarono i celerini che salirono con la jeep sul marciapiede e... insomma, mi beccai 'sta legnata in testa, che quando ci penso vedo ancora le stelline e la Madonna (risate). Alla fine arrivai in banca, cambiai l'assegno, misi i soldi in tasca e quando fui a casa accesi la lucerna e posai i soldi sul tavolo. Ci fu un tale silenzio e alla fine mia madre mi disse "Ma... li avrai mica rubati?" (altra risata generale). Mi ricordo che nella prima striscia c'era la sequenza di un cane che non mi veniva e mia madre mi diceva "Dai, vieni a letto che è tardi" e io che le chiedevo come le sembrava 'sto benedetto cane "È bello, è bello; dai vieni a letto". E io lo guardavo e mi



dicevo "No, non è bello, mi sembra un cavallo, non un cane!".

D. Veniamo ai contatti con Tea Bonelli. Come avvennero?

U. Non mi ricordo più. Mi pare che iniziai con un personaggio strano, una roba di tipo un po' salgariano, mi pare, con tigri nella foresta; non so che personaggio fosse, so soltanto che già c'era e che l'aveva cominciato un altro. Andai avanti io ma 'sto "coso" qui morì, però

ebbi questo contatto con la madre di Sergio. Mi ricordo che Sergio era bravo a disegnare, da bambino. C'era una zia che viveva in casa con sua madre che mi portò a vedere i disegni di Sergio. Caspita, era bravo per l'età che aveva. Sergio ha sempre cercato di coinvolgermi nel suo lavoro. C'è stato un periodo in cui avevo bisogno e lui mi mandò a casa un sacco di album, ma ebbi una ricaduta per problemi di salute e ritornai ad essere senza lavoro. Un giorno venne a cercarmi al mio paese, Codogno, il papà di Sergio, Gian Luigi; io non c'ero, trovai un biglietto in casa e così andai a Milano.

D. E poi cosa successe?

U. Andai a stare nella casa dove stava lui; la casa non era finita, la luce non esisteva, non c'era il passamano per cui bisognava tastare il muro per andare su, presso la signora Culin, mi ricordo. Ho lavorato lì e devo dire che era roba ancora da tempo di guerra. Una volta mangiai a casa del

Bonelli; non c'era il sale e abbiamo fatto gli spaghetti senza sale... uno schifo! Si doveva fare un personaggio di un bravo disegnatore americano, perché lui aveva la licenza di, come dire, inventare storie ed io dovevo fare le tavole mancanti, che erano tante, in quanto l'episodio era reinventato. Mi chiese di cercarmi due collaboratori e mi suggerì due nomi: Cimpellin e Ieva. Io andai da Ieva; mi ricordo un bel ragazzo in vestaglia, tutta a righe, sembrava un boxeur, simpaticissimo. E poi mi recai da Cimpellin, che mi piacque moltissimo. Io ero in un momento difficile e Leone Cimpellin fu una specie di ancora di salvezza per me, così come Bonelli padre, cui devo molto non tanto per il lavoro, quanto dal punto di vista umano. Non l'ho più rivisto da allora ma sono sempre stato tentato di rivederlo, veramente. Inoltre Gian Luigi voleva fare il cinema col suo personaggio ed anche i libri; poi, alla fine il film l'hanno fatto, ma era brutto.

D. Comunque lui ha preso le distanze da quel lavoro.

U. *Ah, sì? Mi fa piacere, perché è brutto. Bonelli padre era uno che si documentava; ricordo che andammo insieme a vedere "Winchester '73" al Manzoni, e lì cominciai a capire qualcosa, perché allora non c'era documentazione sul West, non si sapeva niente. Io facevo Rocky Rider senza sapere nulla: i film che avevo visto io erano quelli dell'oratorio dove c'era il coso col quantone fin qui (ci indicava il braccio), roba da ridere, da fiera. Solo quando vidi Remington a Roma dissi: "Ecco, questo è il West!". Tex è nato così, di corsa, senza pensarci e mi ricordo anche come lo faceva: mai visto niente di simile in vita mia. Lui prendeva dei foglietti, li tagliava in tre e faceva: prima striscia del primo episodio, prima striscia del secondo episodio, prima striscia del terzo, e così via. Aveva lì una cartina dell'America con la dislocazione delle tribù indiane, Dakota, Cheyenne, Navajos e lui costruiva le storie così. Non ho mai capito, il Tex era un miracolo come lo era quello della Domenica del Corriere che "reggeva" sempre, che aveva il suo pubblico e che era vecchia come non so che. C'è mio genero che legge il Tex ancora oggi... ed è una persona intelligente, ostrega, una persona istruita... non capisco il fascino di questo personaggio.*

D. Lei non l'ha mai letto?

U. *Mai! (risate) Una cosa incredibile, adesso poi lo fanno in quarantamila. Prima cambiavano le teste di Muzzi, hanno cambiato anche le mie, e poi ha disegnato un po' quello, qualche striscia quell'altro. Non ci ho mai capito niente.*

D. Il nostro lavoro è proprio questo: un riordino, per quanto possibile, di tutti i disegni di Tex.

U. Ah, sì? Ma sono quarantamila, come minimo, i disegnatori.

D. E infatti siamo venuti da lei per avere delle conferme e speriamo che possa darcele.

Un inciso... prima di proseguire con l'intervista.

Sono passati trent'anni dall'incontro con gli storici disegnatori di Tex (Galleppini, Ticci, Muzzi, Uggeri, Letteri, Gamba e Ieva) e, nonostante la gran mole di risultati pubblicata in un libro del 1994, ancora oggi si assiste ad un balletto di soggetti che fanno a gara a chi la spara più grossa. Faccio un esempio, così ci sbrighiamo: "Lo sceriffo di Durango", è una storia di Bonelli e Nicolò pubblicata immediatamente dopo "Il tiranno dell'isola", anch'essa di Bonelli e Nicolò, che mostra inequivocabilmente le chine di Francesco Gamba su tutte le tavole, meno che da pagina 94 a pagina 102, dove i disegni sono del solo Nicolò. Naturalmente la genesi grafica della storia mi era abbastanza chiara già prima che incontrassi Gamba, il quale comunque confermò tutto. Ebbene, mentre scrivevo questo pezzo, mi sono imbattuto in una vignetta de "Lo sceriffo di Durango" descritta come appartenente alle matite di Francesco Gamba e alle chine di Nicolò. "Lo sceriffo di Durango" è una storia per larga parte svolta da Erio Nicolò alle matite e



da Francesco Gamba alle chine, mai a ruoli invertiti. Si individuano inoltre alcune strisce iniziali, diciamo di riempimento, che Gamba esegue da solo, e vi è infine la presenza di disegni completi di Gamba che vedono però i volti dei protagonisti abbozzati a matita (e talvolta anche a china) da Nicolò. Ripeto che le pagine da 94 a 102, cioè quelle finali della storia, che troviamo nell'albo n. 160 "I killers", sono realizzate dal solo Erio Nicolò. E Ripeto ancora che Nicolò non inchiostro e non ha mai inchiostro le

matite di Gamba.

Qui sopra: la vignetta in questione, con chine di Gamba e non matite di Gamba con chine di Nicolò.

Al netto delle dichiarazioni del buon Francesco Gamba, che peraltro in via del tutto confidenziale a me ha detto di aver sempre aiutato Nicolò nel sistema che ho descritto sopra, qui la sua pennellata a china appare evidente. Com'è evidente l'abbozzo a matita del viso della ragazza da parte di Erio Nicolò, inchiostro da Gamba.

Altro esempio arriva da *“La banda del Campesino”*, disegnata da Mario Uggeri (a parte un paio di interventi redazionali e degli interventi di Virgilio Muzzi che pochi sono in grado di identificare), che i soliti noti



attribuiscono ancor oggi a Galep. Potrei continuare con altre decine di esempi, ma mi taccio. La cosa triste è che questi competentissimi personaggi, che tra l'altro calcano la scena da anni, hanno purtroppo i loro *“degni eredi”*, ossia gente che propaga oziosamente il verbo senza aver mai studiato una sola vignetta in vita loro, e che segue il capo-branco nel più totale corporativismo disfunzionale di massa mai visto nel mondo del fumetto.

In pratica, lo sforzo da parte di tanti di aver tentato di disvelare gli incroci di chine e matite nella saga di Tex, possiamo a questo punto tranquillamente buttarlo nel cesso. E se esiste gente che assegna tutte le matite de *“Lo sceriffo di Durango”* a Gamba, in giro c'è anche chi scambia Torricelli per Galleppini e tira su polemiche campate in aria, senza che nessuno si accorga e ripristini la verità. Perché il grosso della faccenda sta proprio in questo: né un moderatore, né un utente che si prenda la briga di sconfessarlo.

Altro esempio. Uno scrive (cito testuale): *“Agli inizi della vita editoriale i lettori erano affezionati a Galep che però non riusciva più a tenere il passo e allora ecco in soccorso Muzzi e Galep faceva solo più la faccia poi più avanti ci sono diverse storie sue comprese le facce oltre agli innumerevoli disegni”*.



Esattamente il contrario. O vogliamo far passare il Tex a seguire come un'opera di Galep?

Divulgazioni del genere, poi davanti a venti o trentamila iscritti, mortificano faticosi studi che si sono susseguiti per decenni. Possibile che dei *“mille-mila”* non ve ne sia uno che contrasti questa idiozia?

Lasciamo stare poi certe dichiarazioni tipo: *“Lo stesso GLB ha sempre detto di non amare questa storia La cella della morte. Come lo capisco”*.

Ma proseguiamo con l'intervista...

U. *Sapevo che Sergio era una bravissima persona; gli avevo fatto già qualcosa che adesso non ricordo e gli avevo anche regalato una tavola di*

colore fatta per il “Corriere dei Piccoli” e che lui teneva appesa in casa editrice. Avevo delle scadenze con la mia casa, una cambiale di 111.000 lire; erano tante, sapete, e quando arriva la scadenza della cambiale mi accorgo di non avere una lira in tasca. Non sapevo dove andare a sbattere la testa.

D. Allora non lavorava?

U. No, io non ero ancora al Corriere. Allora telefonai a Sergio e gli dissi “Sergio, non ho una lira e domani mi scade ‘sta cambiale”. “Non ti preoccupare” mi rispose e mi mandò a casa un sacco di materiale. Non lo conoscevo ancora bene, il ragazzo; veniva qualche volta a giocare a biliardo dove ero io con Cimpellin. In quel periodo giravo di casa in casa, di pensione in pensione, andai anche da Bonelli padre, in via Mac Mahon. E disegnavo assieme a Cimpellin; una cosa curiosa era che Leo metteva l’erba in mezzo alle gambe dei cavalli e io gli dicevo “Ma Leo, quando il cavallo corre fa polvere e tu fai vedere la margherita: porco cane, tira via quella roba lì che fatichi di meno” (risate).

D. Come arrivò a disegnare Tex?

U. Quando mi successe la storia della cambiale feci il Tex, anche se Galleppini non voleva che si facessero le facce. Io ero in difficoltà perché non riesco a fare un disegno di una figura senza fare la faccia, cioè dovevo lasciare un buco. Inoltre il mio modo di “trattare” era molto diverso da quello di Galleppini: io sono uno che magari va via anche violento, invece lui ti faceva vedere tutto, il bottone della camicia, il foulard. Io ho sempre ammirato quel modo suo di disegnare, lontanissimo dal mio. Comunque, facevo una fatica enorme. All’Universo c’era un disegnatore che lavorava un po’ alla maniera di Galleppini ed era mio amico: Erio Nicolò. Nicolò era un disegnatore pulito, molto preciso. A me piace un certo tipo di disegnatore. Ammiro molto quella coppia belga, uno sceneggiatore e l’altro disegnatore: Hermann e Greg. Il disegnatore di quella coppia mi piace da matti, è di una violenza incredibile ma fatta ad hoc; per me è uno dei più grandi disegnatori anche se talvolta scappa via in certe cose ma se guardate bene i tagli che dà quell’uomo, sono sempre intelligenti. A me sarebbe piaciuto fare un fumetto con quello sceneggiatore là e avevo esternato a suo tempo questo pensiero, mi pare al “Corriere”, che vendeva le mie cose anche all’estero. All’estero, tra l’altro, avrei percepito ben altri compensi: in Danimarca, ad esempio, pagavano più che non al “Corriere”. Una volta Castelli mi disse “Ma perché non andiamo a lavorare là? Stiamo un paio d’anni, lasciando tutti i diritti...”

D. E come finì con Hermann? Successe qualcosa?

U. Successe che lui mi cercò, si vede che qualcuno glielo aveva detto e ci teneva anche lui, solo che non avevo più tempo perché oramai ero passato armi e bagagli all'illustrazione, che era la cosa che mi divertiva di più. A me piaceva la cronaca, la cosa immediata e al fumetto non ci ho più pensato.

D. Illustratore a tempo pieno, quindi.

U. Sì, il fumetto non lo faccio più. A me piace molto la mezza tinta, sin dai tempi in cui illustravo "Incontro", una roba tipo "Grand Hotel".

D. Una volta la mezza tinta andava molto?

U. Sì, sì, andava molto. Oggi faccio una specie di mezza tinta a tecnica mista, ci sbatto dentro di tutto. Mi piace anche seguire qualche disegnatore: quel belga, appunto; Pratt, che è stato influenzato da Caniff, ma ce ne erano tanti influenzati da Caniff. Quando sono venuti di qua gli "argentini", guardavano tutti Caniff.

D. Per "argentini" intende i vari Pratt, Faustinelli, etc...?

U. Sì, esatto. Però Faustinelli non mi è mai piaciuto; l'ho visto lavorare ma non ha la stessa forza di Pratt o l'eleganza di Battaglia.

D. Si sente influenzato da qualche disegnatore?

U. Per me un grandissimo disegnatore è stato Tiepolo, un genio nel suo genere, come lo è stato Michelangelo, che a me non bisogna toccarlo, se no m'incazzo (risata generale). L'arte è una cosa troppo grossa; noi, un po' tutti, siamo degli artigiani anche quando facciamo dei quadri. Il fumetto diventa una cosa seria quando ci credi. Cioè, quando lo fai, non devi farlo come ho fatto io con Bonelli, per le lire.

D. D'accordo, lasciamo da parte l'arte, però Yuma Kid, che lei ha fatto per Bonelli, non è un lavoro un po' così, per la lira.

U. Ci sono stati dei fumetti che ho fatto in cui ci ho messo l'anima, ci ho creduto, rifacevo la vignetta se non mi andava, lavorandoci anche la notte. Però non passeranno mai alla storia. Molte volte ho consegnato in ritardo le tavole perché ho voluto fare le cose in un certo modo. Oggi ci sono dei disegnatori che si son fatti il cartoncino con su scritto "cartoonist", non mettono disegnatore di fumetti e la cosa mi fa un po' ridere.

D. E lei non ha il "cartoncino"?

U. No, no.

D. È faticoso fare il disegnatore di fumetti?

U. Sì, è molto faticoso. L'illustrazione mi tiene libero mentalmente ed io ne ho bisogno, anche perché ho subito due interventi a cuore aperto, l'ultimo dei quali un paio d'anni fa. Beh, ci ho messo qualche pezza (risatona).



D. Accidenti, e con i boati dei tifosi di San Siro come la mette, visto che abita a due passi dallo stadio?

U. *Male, perché io sono juventino, accipicchia. Ho sempre fatto il tifo per la vecchia signora, anche se adesso ha un po' le vene varicose. E poi io vengo dalla provincia e i provinciali hanno sempre fatto il tifo per la Juve.*

D. Lei è di Codogno come Virgilio Muzzi, che dobbiamo intervistare in questi giorni.

U. *Ah, sì? Ostrega, salutatemelo. Muzzi è un grosso giocatore di carte, e a scopa è praticamente imbattibile. Abbiamo lavorato insieme e mi ricordo che gli chiedevo "Cosa faccio, la matita o la penna?" Lui era uno che si faceva prendere dal panico della consegna. Una bravissima persona; anche lui è stato una specie di ancora di salvezza per me, perché mi ha aiutato molto quando non sono stato bene. Non so cosa faccia adesso, però è stato uno dei pilastri del Sergio.*

D. Molti l'hanno aiutata, ma anche lei avrà aiutato qualcuno?

U. *Io a Sergio Bonelli telefonavo e gli mandavo sempre i "disperati", quelli che venivano al "Corriere" e mi dicevano "Son sposato, non faccio niente e non riesco a trovar lavoro". "Uh, Madonna" pensavo; e allora telefonavo al Sergio, e lui "Va bene, mandalo". Un giorno però mi fa: "Senti, ma tu mi mandi sempre questa gente?" "E dai" gli facevo "quelli bravi il lavoro lo trovano da soli! Son quelli che non ce la fanno che hanno bisogno di una mano e poi il Tex lo vendi dappertutto". Io a Sergio l'ho sempre chiamato il "compagno capitalista"!*

D. Ha mai lavorato a Roma?

U. *Sì, per due anni. Ho anche degli amici a Roma, uno di quali lavora con Forattini a "Repubblica".*

D. Che ne pensa di Forattini? Le piace?

U. *Senza dubbio è un bel vignettista, ma a me piace Bucchi: è uno che non sa disegnare e che sembra che faccia delle masturbazioni intellettuali per trovare le idee, ma è molto bravo.*

D. Ritorniamo ai fumetti, ci parli...

U. *Ostrega... ancora? Ma facciamoci un bicchiere di vino che si è fatta la una... a furia di parlare m'è venuta anche fame. Via, che preparo qualcosa.*

Francesco Bosco

Inserito speciale

Un collezionista storico

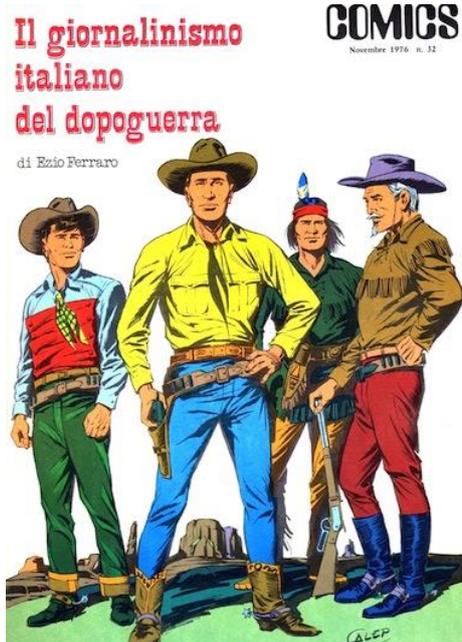


«La mia opera di testimone dell'avvento e dell'imporsi del fenomeno dei comics può oggi considerarsi conclusa. Persone più qualificate sono ormai scese in campo per commentarne e seguirne l'evoluzione. In pratica io rappresento la protostoria di un fenomeno di massa che oggi è assunto a costume».

Ezio Ferraro

E mai parole furono più fondate.

In sintesi, Ferraro è stato colui che ha gettato le basi della storia del collezionismo di fumetti. Classe 1925, fin dai primi anni '60 ha saputo sviluppare una saggistica oggi imprescindibile per coloro che vogliono informarsi e scrivere sull'argomento. Passione ed esperienza coltivate per decenni fecero di lui un pioniere, un apripista pronto a solcare territori sconosciuti interpretandone criticamente tutti gli aspetti. Grande collezionista di tutto il materiale a fumetti pubblicato a partire dagli anni '30 fino agli anni '60, è a lui che si sono rivolte le nuove leve ogni qualvolta si trattasse di pubblicare



una scheda, una cronologia, delle immagini.

Per questo riteniamo doveroso dedicare questo inserto alle pagine del suo famoso saggio dato alle stampe con il titolo "Il giornalinismo italiano del dopoguerra". Uscito nel 1976, il lavoro ripercorre la storia del fumetto nostrano agganciandolo al periodo storico attraversato dal nostro paese a partire dai drammatici avvenimenti del 1943. Insomma, un contributo fondamentale per quanti amano e hanno amato i "giornalini" o "giornaletti" che dir si voglia.

(Di seguito altre 12 pagine dopo le prime 12 pubblicate nel n. 19 di questa rivista)

vendite, veniva robustamente mantenuta viva dalla presenza di un inserto accogliente a puntate, il romanzo di Nizza & Morbelli *I Quattro Moschettieri* lanciato, come si sa, tramite il concorso Perugia in una fortunata trasmissione radiofonica nel 1938. Il *Moschettiere* durò una cinquantina di numeri. Di esso oggi rimane solo vivo il ricordo della testata dove si abusava della massiccia figura di *Porthos* in un atteggiamento guascone più adatto a *D'Artagnan* che a lui.

IL GIORNALE DI FULMINE

Perché mai **Agostino Della Casa** abbia voluto riprendere la sua attività variando il classico schema che lo vide sempre editore di albums e non di settimanali, rimane un mistero. Un mistero che può trovare la sua giustificazione nell'ambizione che divora tutti i piccoli editori che aspirano a divenire dei grandi. E tali si considerano solo quando sono presenti sulla scena con dei periodici di prestigio. E' il prestigio che alla fine travolge le loro fortune che vengono dilapidate a causa di una valanga di spese impreviste. Il tramonto del **Della Casa** ne è un tipico esempio seppure, per onestà storica, si debba convenire che ad esso non furono estranei tanti altri fattori di ordine personale. A segnare il suo destino bastò comunque il fiasco colossale dei *Campi Elisi*, un settimanale per donne lanciato con enorme spreco di quattrini. **Casarotti**, suo partner, fiutando il pericolo, balzò giù di cassetta in tempo e si mise in proprio fondando la Casa Editrice *Dardo*. Il **Della Casa**, lasciato al suo destino, si ingolfò in imprese sempre più onerose, finché alla fine si ritrovò povero in canna come lo era quando partì con l'editrice **Vittoria**.

Per quanto riguarda *Il Giornale di Fulmine* (n. 1 del 19 Agosto 1945) possiamo ritenere che il tentativo sia stata una forma di roddaggio volta a saggiare gli umori del mercato, che pullulava di un mare di settimanali. Comunque **Della Casa** dette inizio all'impresa con eccessiva prudenza (cosa che non fece in seguito) risfondando *Fulmine*, che era sopravvissuto al Regime Fascista legandosi alla Società **Motta** e affidando ad **Anselmo Motta** la direzione della testata. Un giornale, realizzato in buona parte con materiale già utilizzato da *L'Albo Giornale*, non poteva destare eccessive preoccupazioni finanziarie sia per il basso costo delle riproduzioni, sia per il tipo di carta adoperato che era del più scadente e, infine, perché i clichés, neanche a farlo apposta, erano forniti dalla **Motta** al prezzo di costo.

Quattro pagine, quelle a colori, erano state occupate, a suon di pugni e pestaggi vari, dal nostro impareggiabile pugilatore con un episodio della buonanima di **Flattavion** e le altre quattro se le dividevano in buona armonia **Gordon Fife**, le cui avventure erano meglio conosciute col titolo di *Principe di Crislandia* (prima disegnato da **Hales** e poi da **Carl Pfeufer**, quello - per intenderci - che realizzò *Marco Zenit*, ossia *Don Dixon*) e **Terry ed i Pirati di Milton Caniff**. Per quest'ultimo racconto non ci si preoccupò nemmeno di togliere dalla circolazione i plagii di **Papparella** fatti apposta per ingannare il censore fascista nel 1940/41. Fu un fiasco classico sotto tutti gli aspetti. Nemmeno l'abilità di **Andrea Lavezzolo** riuscì a porvi rimedio con *La Legione del Mistero*, un episodio di *Fulmine* veramente eccezionale per la trama che rimase incompiuto. Solo quando il 1946 era iniziato da oltre un mese, ci si accorse che si doveva ricominciare daccapo con la numerazione. E così dopo il n. 23 uscì il n. 3 che portava la data del 4 Febbraio. Per variare e risparmiare si passò dalla quadricromia alla tricromia liquidando **Pfeufer** e **Caniff** per far posto a **Baggioli** con la sua eterna storia dell'infanzia di *Fulmine* riveduta e corretta. A **Zampieri** fu affidato l'oneroso incarico di tradurre in immagini un romanzo di cappa e spada di **Lavezzolo** che finì poi in album. **Motta**, che sapeva far bene di conto, visto che l'affare faceva acqua da tutte le parti bruscamente decise di sciogliere la società. Le beghe consequenziali ci impedirono di goderci la fine della *Legione del Mistero*. Il *Giornale di Fulmine* durò esattamente 34 numeri.

DA DINAMITE AL FOTOROMANZO

Luciano Pedrocchi merita un discorso a parte nel grande scenario dei racconti illustrati. Egli introdusse in Italia una formula di lettura nuova che riscosse subito il favore della massa, specialmente di quella femminile, così da costringere il *Grand Hôtel*, per salvarsi, a ripudiare la versione caramellosa delle storie realizzate da **Molino** e **Bertoletti** per sposare, senza esitazioni, la causa del fotoromanzo. Dell'idea originaria di **Domenico Del Duca**, il settimanale dell'Editoriale Universo conserva ora solo due pagine che sono realizzate dal disegnatore **Torchio**. Mentre a **Federico**



Fulmine venne pubblicato sul *Giornale di Fulmine* e su *L'Albo Giornale*.

SALGARI

SETTIMANALE DI GRANDI AVVENTURE

Anno 1 - N. 2 Direzione - Redazione - Amministrazione: Milano - Via Carducci, 18
 15 MAGGIO 1946 ABBONAMENTI: Anno 1 lire 300 Semestrale lire 150 Trimestrale lire 65 • L. 10

ROMANZO DI E. SALGARI SULLLE FRONTIERE DEL FAR WEST DISEGNI DI W. MOLINO



Copertina e retrocopertina del settimanale Salgari - Prima serie del 1946.

Pedrocchi il fumetto italiano deve tutto, al fratello non deve assolutamente nulla. Diremo di più. Il fotoromanzo in Italia per i comics fu il nemico più temibile apparso all'orizzonte dal 1932 in poi. Nel nostro paese infatti il fotoromanzo strappò al comic tutta la grande massa dei lettori adolescenti/adulti, sicché questi dovette fare affidamento per le sue sorti unicamente sul gradimento dei ragazzi che, come si sa, oltre ad essere volubili sono sempre a corto di quattrini. L'aver comunque superato l'ondata contraria ci consente ora di affermare che l'invenzione di Pedrocchi è destinata ad un tramonto sia pure dorato. Il suo successo, al contrario dei fumetti, conserva l'aspetto di un fenomeno tipicamente latino limitato com'è all'Italia, a quella grande provincia che è la Francia ed ai paesi del Sud-America. Negli Stati più evoluti il fotoromanzo non ha attecchito. Questo ci consente, guardando avanti, di affermare che man mano che si eleverà il grado culturale della massa, di contro si contrarrà il numero dei suoi lettori.

Luciano Pedrocchi tentò all'inizio di esordire col fumetto. Lanciò infatti un periodico lenzuolo che durò dieci numeri: *Dinamite* (n. 1 dell'1 Novembre 1945). Il formato gigante era morto prima ancora di nascere. Risuscitare lo spirito del supplemento di *Topolino* non fu certamente cosa saggia. Le collaterali imprese degli *Albi Dinamite* e di quelli del *Giglio* dove venivano ristampate le avventure di *Gino e Gianni* e di *Guido Ventura* ("Nel mondo degli Atomi") non ebbero migliore sorte.

Alla Casa, malgrado la presenza dei bigs del fumetto, Walter Molino, Enrico Bagnoli, Bernardo Leporini, non mancarono fin dal principio le difficoltà. Fu allora che a Luciano Pedrocchi balenò l'idea del fotoromanzo. Non era una novità. Qualcosa del genere era già stata presentata al pubblico alcuni anni prima sotto forma di una serie di albums che attraverso fotogrammi sottolineati da didascalie riassumevano le trame dei films più famosi dell'epoca. Prima ancora *La Risata*, col medesimo sistema, aveva presentato le avventure di *Stan Laurel e Oliver Hardy*. Luciano Pedrocchi ebbe il grande merito di trarre dall'oscurità in cui era stata relegata (per la rozzezza della presentazione) una grande idea. La rivestì convenientemente e la presentò in una versione moderna, originale senza attingere alle pellicole cinematografiche. Ora però bisognava trovare l'editore disposto a sobbarcarsi la spesa di assoldare registi e comparse per tradurre in fotogrammi i singoli racconti. I primi passi li fece in direzione di Ottavia Vitaliano che stampava allora *Settimo Giorno*. La nostra mancò di quella sensibilità femminile che non avrebbe dovuto darle difetto per apprezzare l'originalità dell'idea. La scartò a priori affermando che l'argomento non la interessava. Così si arrivò a Mondadori. L'editore, che aveva già fiutato il mutare dei venti nei gusti dei lettori, si affrettò a lanciare *Bolero Film*. Ottocentomila copie di tiratura segnarono il successo della nuova formula. Avemmo anche un'edizione avventurosa. Per essa fu rispolverata una testata illustre: *L'Avventuroso* che si completò con la dizione *Film*. La sua fortuna non andò al di là delle 50.000 copie tanto che l'editore dopo un anno ne sospese le pubblicazioni. Il fotoromanzo ha dei limiti ben precisi entro cui poter manovrare storie: l'amore. Fuori da questa trama cade nel ridicolo e il fumetto, anche il più ingenuo, ha buon gioco nel liquidarlo.

SI RIPROPONE L'EPOPEA SALGARIANA

La fantasia e l'iniziativa non mancavano certo agli editori nei primi anni del dopoguerra. Lo testimoniano decine e decine di nuove testate ormai seppellite nell'oblio del tempo che travolsero oltre che le speranze anche le fortune di parecchie persone. Memori del grande successo riscosso dai racconti di *Salgari* nella brillante versione a fumetti offertaci attraverso le pagine del *Topolino* dall'abile Moroni Celsi che, fra tutti, seppe creare il clima dell'epopea salgariana come lo immaginavano i giovani, si pensò nel 1946 (n. 1 - 8 Maggio) di lanciare in Italia un settimanale contraddistinto da una testata che si rifacesse al nome del romanziere. Commovente impegno di fronte ad un muro di difficoltà. Eh, sì. Bisogna dirlo a chiare lettere. I romanzi del *Salgari* con le lunghe e meticolose descrizioni e con un'azione ora rapida ed ora lenta di maniera, sono sempre stati i meno adatti per essere tradotti in fumetti. Basta solo pensare che Pedrocchi, non solo ricorse all'opera di un riduttore, ma si appoggiò anche, per ottenere un certo effetto scenico, alla valentia di sceneggiatori di grido che ritroveremo poi fra i più bei nomi della cinematografia nazionale del dopoguerra. Direttrice era Anna Palazzolo, alla quale, bisogna convenire, non mancava il buon gusto ed il ta-

lento anche se queste qualità non trovarono adeguato apprezzamento nel pubblico. Errore fondamentale fu quello di ridarci una seconda versione delle più belle avventure già apparse sul *Topolino* attraverso l'opera di noti disegnatori. L'abilità non compensava certo il doppiopione.

Avemmo così la serie della *Frontiera del Far West*, realizzata da **Walter Molino**. **Chiletto** invece si impegnò in una dignitosa versione del ciclo dei corsari, di quel ciclo che, purtroppo in *Paperino* — per il passaggio di ben cinque mani e per l'infelice sviluppo della parte descrittiva prevalente nel primo episodio del *Corsaro Nero* — aveva nauseato più di un lettore. A **Rino Albertarelli** spettò il compito di dare un volto al filone dei pirati con l'antefatto che prende le mosse dai *Misteri della Jungla Nera*. Il discontinuo **Papparella** invece, sempre alla ricerca di uno stile particolare che si manifesta con tali variazioni di tratto da infastidire i lettori, si dà a fare con *Capitan Tempesta* e *La strage delle Filippine*; saranno ambedue opere di scarso rilievo grafico. La stampa, accuratissima, è dell'Istituto Geografico De Agostini. Quattro delle sue otto pagine sono a colori mentre le altre si presentano all'insegna del binomio nero-rosso. L'esperimento non va al di là dei 30 numeri. Il 18 Gennaio 1947, senza una riga di commiato, il foglio cessa bruscamente di apparire in edicola. Passano i mesi e il suo ricordo sfuma nel tempo. Quando anche il rimpianto è quasi seppellito, ecco che il *Salgari* ritorna a noi con una nuova edizione. Ha un formato ridotto, d'accordo, ma questo si compensa con un aumento delle pagine che non sono più otto bensì dodici. I colori sono limitati alle facciate esterne. I racconti rimasti in sospenso nella precedente edizione, vengono riproposti con la riproduzione delle tavole già apparse.

Neppure questa versione, che trova l'appoggio di un altro editore e la direzione di **Giusto Vaglieri**, ha migliori fortune (n. 1 del 25 Dicembre 1948). Dura solo 28 numeri. Gli episodi che, per mancanza di spazio non trovano giusta conclusione, vengono completati attraverso una serie di albi a colori formato doppia striscia. Una variante questa al cliché dell'opera che si imperniava su una selva di pubblicazioni formato mignon. Unico elemento che contraddistinse il *Salgari* della seconda edizione fu il suo impegno politico. Pubblicò infatti, in funzione antiamericana, il fumetto *Red Bill contro l'Atomica*. Di fattura discreta risenti però di una eccessiva accentuazione propagandistica, anche se l'argomentazione aveva le sue valide ragioni di esprimersi in un'epoca di grande conformismo e sudditanza a tutto ciò che si proponeva d'oltreoceano.

TRAVERSIE E FALLIMENTO DI NERBINI

La Casa Nerbini, a causa delle compromissioni politiche del proprietario, fu l'ultima a riprendere l'attività editoriale nel dopoguerra. **Mario Nerbini** infatti potrà rientrare a Firenze solo dopo aver lungamente soggiornato a Milano dove era riparato in attesa che le acque si calmassero. Fu l'amico **Vincenzo Baggioli**, passato a miglior vita negli anni sessanta, che si assunse il compito di trovargli un alloggio sicuro e discreto.

Dal 1945 in poi quindi, **Nerbini** raramente entrò nel vivo della direzione dell'Azienda sicché alla fine questa, lasciata in balia di mani inesperte, ma politicamente a posto, finì per imboccare la via del fallimento. E non poteva essere diversamente considerato il senso di provvisorietà che assumevano tutte le cose per l'editore ossessionato dal timore di essere oggetto di vendette politiche che si tingevano di personalismi in quegli anni particolarmente turbinosi in un ambiente dai contrasti violenti quale era la Toscana. Laggiù, il nostro fascista della prima ora, aveva imparato lungamente con una fede che confinava spesso col fanatismo e che ne aveva assunto gli sfaccettati aspetti e le pesanti responsabilità. Del suo stato d'animo risentivano quindi tutte le pubblicazioni. Si avvertiva che il timone non era più tenuto dall'abile editore del passato ma bensì da una persona che fra un eclissamento e l'altro si destreggiava per mantenere sulla breccia la Casa in attesa di tempi migliori mentre il pensiero era fisso su problemi interiori molto più gravi.

Per cominciare, e qui si nota subito il passo interlocutorio, si procedette alla ristampa, in albums, di tutte le grandi avventure americane che avevano avuto un pubblico vastissimo di lettori. Fra la fine del 1945 e il 1948 fu un continuo fiorire di albi nei più diversi formati, non escluso quello a striscia, albi stampati e ristampati senza un minimo di buon gusto artistico e sovente rimaneggiati in maniera vergognosa ai soli fini di un guadagno editoriale che alla fine mancò. Con la scusa di dare alle singole vi-

SALGARI
SETTIMANALE DI GRANDI AVVENTURE

DIREZIONE - REDAZIONE - AMMINISTRAZIONE: MILANO, VIA SENATO 11



Copertina e retrocopertina del settimanale Salgari - Seconda serie del 1949.



Johnny Hazard fu uno dei vari personaggi presentati da *L'Italo Americano* di Nerbini.

gnette quell'ampio respiro che Raymond cominciò a donare loro solo dopo quindici tavole, le avventure di Gordon furono addirittura ridisegnate in molte parti da Gino Fantoni. Si aumentò così il numero degli albi che ne componevano la serie a sfavore del pregio artistico dell'opera. Qualcuno comunque credette alla scusa del più ampio respiro della singola vignetta visto che a chi scrisse nel 1958, in occasione di una visita alla nuova Casa Editrice Nerbini sorta dalle macerie della prima, un dirigente, portato sull'argomento, affermò candidamente che l'iniziativa meritava ben altra accoglienza da parte del pubblico. Ad una dichiarazione del genere non era nemmeno il caso di rispondere. Infatti il discorso morì lì. Chi legge può rendersi conto di quante sprovvedute interpretazioni sull'arte dei comics sia ricco il mondo degli editori visto che la Casa, nel rieditare nuovamente il Gordon nel 1958, modificò il programma sostituendo tavole di Fantoni apparse nella prima edizione con quelle di Raymond. Da meno non furono neanche i fratelli Spada con i famosi allungamenti che rovinarono completamente la serie. Ma riprendiamo il discorso. Per il Gordon quando cessava di operare Raymond per far posto a Fantoni era così palese il dislivello fra l'uno e l'altro, da balzare evidente anche agli occhi di un profano. Fantoni era un disegnatore di terza categoria che non si preoccupò mai di acquisire almeno il senso delle proporzioni nella figura umana. Fu in quell'epoca che egli si alienò definitivamente le già scarse simpatie dei lettori. Nessuno gli perdonò mai la sicumera con la quale si era messo in lizza con Alex, sia pure per far quadrare il bilancio familiare. Ci sono iniziative che gli amanti del fumetto non giustificano nella forma più assoluta. Si ha voglia di parlare delle necessità economiche del disegnatore. Niente da fare: è tempo perso. Il pollice rimane sempre verso. E così fu per Fantoni. Altri comics, in mancanza di clichés originali, furono tranquillamente rilucidati dalla prima all'ultima striscia. Ricordiamo *X-9 contro il Dominatore* e i primi tre episodi di *Cino e Franco*, tutti opera di Nicolò che se la cavò discretamente. Finalmente fra questa babele di pubblicazioni raffazzonate appare il tanto atteso settimanale dal titolo peregrino de *L'Italo Americano*.

La bandiera a stelle e strisce, tanto odiata dai fascisti, qui per contrasto trovò alloggio. Ma se nella guerra essa poteva vantare una serie ininterrotta di vittorie, nel campo dei fumetti italiani ci lasciò le penne e il prestigio. La formula del periodico — un aborto — non piacque: *L'Italo Americano* vantò la più alta resa che sia stata mai segnalata: l'85 per cento di quanto si stampava. L'incetta di materiale fatta da parte degli altri editori aveva lasciato ben poco a disposizione di Nerbini. Il nostro si limitò a seguire i suggerimenti di elementi profani nel campo editoriale accettando di immettere sul mercato un periodico che sfruttasse — in mancanza d'altro — la popolarità che godeva allora la lingua inglese in conseguenza del permanere di truppe anglosassoni in Italia. Per la prima volta infatti i dialoghi dei fumetti apparvero in edizione originale (e fu un bel risparmio per la redazione!) sottolineati da enormi didascalie che ne davano la traduzione in lingua italiana. Il quadro si completava con la rubrica "Come imparare l'Inglese". Si voleva introdurre il lettore nei segreti recessi della grammatica anglosassone a passo di carica quasi che una lingua si potesse apprendere in dieci lezioni, se non in otto. Il primo numero porta la data dell'8 Dicembre 1946. Le pagine sono dodici, di cui solo quelle esterne a quattro colori. Alla ribalta, in un coacervo di artisti nuovi e vecchi, appaiono personaggi di cui solo attraverso la cronaca conoscevamo l'esistenza, personaggi tipicamente americani e come tali trascurati nel passato dagli italiani. C'è *Tillie* di Russ Westover al cui studio approdò in età giovanile Alex Raymond. Da un maestro del genere il nostro aveva ben poco da imparare. Il vecchio Cliff Sterret è pure presente con *Polly ed i suoi*. Storielle di una comicità semplice, spontanea e sempre attuale anche se non è più attuale lo stile del suo creatore. Jimmy Hatle con il suo *Succede sempre così* illustra in senso profondamente umoristico i contrasti irrazionali che accompagnano il cammino dell'uomo. Il *Cavaliere solitario*, sempre più solitario per mancanza di lettori, dell'eterno Flanders trova alloggio confortevole fra le sue pagine. E c'è pure, servito come piatto forte del settimanale, *Johnny Hazard* di Frank Robbins che tutti pensano sia una scoperta di Nerbini mentre, come abbiamo già visto, a pubblicarne le prime strisce pensò *Il Pupazetto*. Nel tratto e nella trama Robbins si orienta troppo palesemente ai modelli di Milton Caniff. La violenza qui però, è fine a se stessa. Ha il compito di colpire l'immaginazione del lettore e non già come in *Terry ed i Pirati* rappresentare il cul-

mine di un'azione che la giustifichi.

Discreto il Dottor Wobes su testi di Elliott e disegni di Mc Ardle. Col n. 17 *L'Italo Americano* cambia testata per assumere quella di *Mistero* e far posto nella prima e ultima facciata ad un racconto ad acquerello illustrato da Galleppini. La storia melensa è di dubbio gusto. Palesi sono poi le difficoltà in cui si dibatte come illustratore in un genere a lui nuovo il nostro Aurelio. Presente c'è pure *Capitan Salvagente (Easy)* di Leslie Turner. I cambiamenti che prendono forma con l'abolizione dei testi inglesi non servono a salvare nemmeno *Mistero* che col n. 28 (progressivo) del 15 Giugno 1947, ci lascia definitivamente.

L'ULTIMA CARTA DI NERBINI

Sebbene il destino con implacabile monotonia continuasse a servire pessime carte, Nerbini, facendo finta di non accorgersene, imperturbabile se ne andava per la sua strada sfornando a ritmo accelerato altre riedizioni di vecchie storie in albi di formato diverso. Tutto durò finché si ritrovò seppellito dalla resa, assediato dai creditori e con gli uscieri alle porte che bussavano piuttosto violentemente infastiditi per la lunga anticamera. L'affare de *L'Italo Americano* poi *Mistero* non era ancora stato digerito, economicamente parlando, che già pensava di rifarsi con un altro settimanale. Prima del lancio scoppiò una grana - segno dei tempi che mutavano - che agitò alquanto le acque in redazione. Nerbini, e non solo lui, si era abituato bene con il KFS. Pagava infatti i diritti una sola volta per riprodurre le storie americane e si rifaceva poi della spesa con una miriade di riedizioni. Il defunto regime aveva disposto infatti, a salvaguardia degli interessi nazionali, per quanto riguardava l'acquisto dei comics, che gli stranieri potessero esigere il pagamento dei loro diritti una sola volta, lasciando ampia facoltà all'editore di riprodurre a suo talento il materiale acquistato sotto forma di albums se i racconti avessero incontrato il gradimento del pubblico. Un provvedimento del genere se da una parte evitava la fuga di danaro all'estero, dall'altra si ripercuoteva negativamente sulla produzione nazionale. Che questo dato di fatto sia sfuggito ai solerti censori del Minculpop è un po' strano. Certo è che gli editori nostrani così facilitati si fecero delle fortune. Nel dopoguerra Nerbini, convinto che in tema di diritti nulla fosse mutato, stampò e ristampò senza tanto preoccuparsi. A ricordargli che non solo la realtà politica era cambiata ma anche quella giuridica, pensò il legale del KFS intimandogli di pagare.

Di colpo cessò così la marea di albums che costavano solo il prezzo della stampa e della carta. Il *Giornale dell'Uomo Mascherato* doveva quindi inaugurare un nuovo periodo di attività della Casa, periodo poggiate sulla produzione corrente d'oltreoceano e non su quella del passato. Formato? Lenzuolo, manco a dirlo, salvo poi, dopo pochi numeri, a ripiegare a proporzioni più ragionevoli. Questa storia del formato è sempre stata la debolezza di Nerbini che non riuscì mai a concepire un settimanale che non fosse la copia, come sviluppo, dei quotidiani. Il primo numero apparve il 28 Marzo 1948. Il personaggio di *Mc Coy* vi faceva la classica parte del leone. Pur di risparmiare nella spesa, dopo la tartassata subita col KFS, Nerbini decise, da gran pasticcione qual'era diventato, di far allungare le già lunghe e diluite trame di *Lee Falk* con vignette interlocutorie realizzate, (indovinare da chi?), dal versatile *Gino Fantoni*. Di preoccupazioni per adeguarsi allo stile dei disegnatori americani che man mano veniva incaricato di plagiare questi certo non ne aveva. Illustrava col suo solito stile tutto. La sua opera non suscitò proteste. Fra lui e *Mc Coy* c'è sempre stata una difficoltà obiettiva nello stabilire quale dei due fosse il peggiore.

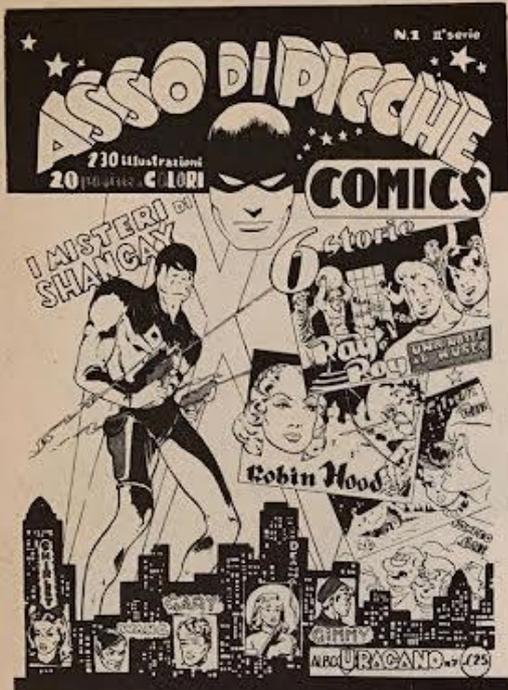
All'interno c'era posto per *Rip Kirby* di *Alex Raymond* in una dignitosa versione. Di *Leslie Turner* ci fu riproposto *Capitan Easy* iniziando dall'avventura già apparsa sulla *Pagina Comica della Domenica*. *Foster* trovò un cantuccio per il suo *Principe Valentino*. Vita facile però non l'ebbe nemmeno il *Giornale dell'Uomo Mascherato*. Col n. 17 si trasformò in album dove, oltre all'eroe di *Falk*, trovò posto solo *Kirby* per concludere le sue avventure. Col n. 33 ennesima trasformazione. Si ritorna al giornale di formato normale. Qui, fra le sue pagine, piomba *Steve Canyon* di *Milton Caniff* riprodotto in vignette che per capirci qualcosa, tanto erano piccole, bisognava munirsi di una lente di ingrandimento. Mentre *L'Avventura* si limitò a pubblicare solo la pagina domenicale dell'eroe americano, con gli inevitabili salti narrativi che tutti sanno, Nerbini si preoccupò di completarne l'opera facendo posto anche alle strisce giornaliera. Una fatica di cui biso-



HE'S TOUGH, BUT ALSO A NICE GUY WHO USES FISTS INSTEAD OF BULLETS IN PUTTING DOWN LAWBREAKERS.



Il *Giornale dell'Uomo Mascherato* presentò fra le sue pagine anche *Cap. Easy* e *Steve Canyon*.



L'Asso di Picche Seconda serie venne presentato in una splendida versione tutto a quattro colori.



gna dargli atto. Malgrado tutto, il giornale non andava. Col n. 48 del 20 Febbraio 1949 infine ci si decise a porre fine all'esperienza trasformandolo in una serie di albi dedicati unicamente al personaggio principale. Solo al *Valentino* fu consentito di abbandonare la pericolante barca per finire fra le pagine del *Giornale di Lone Ranger* - che di giornale non aveva nemmeno il più lontano aspetto - dove, pare impossibile, trovò un secondo padre in *Gino Fantoni* che si assunse l'incarico di allungarne le avventure e le vignette. Nel frattempo la situazione della Casa era divenuta insostenibile. Il pauroso deficit la stringeva alla gola senza consentirle un attimo di respiro. E così, alcuni mesi dopo, tutto finì in Tribunale e si concluse con la dichiarazione di fallimento. Il materiale, che rappresentava l'archivio, fu acquistato in blocco da un rivenditore di carta straccia di Roma che si precipitò a Firenze a prelevare con camion e rimorchio. A questo punto *Nerbini* amareggiato, con i nervi a pezzi, si fece ricoverare in una clinica per ritrovare quella pace dello spirito che gli era tanto necessaria. Alla fine, guarito, si trasferì a Roma dove riprese l'attività sotto la sigla *Edizioni La Freccia*. Di questo parleremo comunque più avanti.

CINO DEL DUCA RIENTRA IN CAMPO

Ora che abbiamo sgomberato l'orizzonte dalla selva di pubblicazioni apparse contemporaneamente negli anni del primo dopoguerra, compito non certo facile credeteci, diamo un'occhiata ai periodici che ancora non abbiamo trattato prima di affrontare la materia attinente alle traversie ed ai trionfi delle testate più note che ancora oggi sono presenti sul mercato. Tornato in sella all'editoria francese, *Cino Del Duca* si preoccupò subito, dopo la liberazione dell'Alta Italia, di estendere la sua attività nel nostro paese. Nacquero a Milano le *Edizioni Mondiali* che lanciarono *Intimità Stop*, *Historia* ed una scelta produzione libraria. Memore dei suoi inizi, *Cino* non trascurò nemmeno i comics proponendo un settimanale che si rifaceva come testata ad un nome prestigioso oltre Alpi: *Urrà!*.

Il primo numero fu stampato, per invogliarne l'acquisto e cattivarsi simpatie, in sedici pagine (27 Aprile 1947). Col n. 3 si scese a otto. *Urrà* aprì le sue pagine alle avventure fantascientifiche riproponendo *Nembo Kid*, già apparso sull'*Audace e Batman* di *Bob Kane*. I due personaggi rappresentano nel periodo 1940-43 una importante evoluzione del gusto dei lettori americani. Quasi improvvisamente infatti si impose il genere dei comics che esaltavano la forza e la potenza. Tutto divenne "ultra", "super", "extra". La richiesta di racconti con personaggi del tipo *Superman* crebbe vertiginosamente arricchendo in maniera incredibile gli editori. Si raggiunsero tirature inverosimili e presero piede negli Stati Uniti pubblicazioni specifiche di soli comics come avveniva in Europa, pubblicazioni definite "comic-books". I critici specializzati statunitensi non nascondendo la personale riluttanza per un genere simile (il raffronto italiano si chiama *Diabolik*) non hanno potuto ignorare il fenomeno tentando di giustificarlo con la mentalità imposta dal conflitto mondiale e con l'impero americano che da tale conflitto, senza vocazione specifica, è sorto così da richiedere un aumento del prestigio nazionale anche attraverso personaggi dotati di super poteri. I tempi, per un simile entusiasmo, non erano maturi in Italia e, come sempre succede, a raccoglierne i frutti fu otto anni dopo *Mondadori*. Di nuovo in *Urrà* c'è il *Tarzan* di *Rex Maxon* e *I predoni del mare* di *Willis Rensie*. Qua e là appaiono disegnatori europei, dal francese *René Giffey* all'italiano *Bernardo Leporini*.

Red Ryder di *Fred Harman* esordisce fra le pagine del periodico. Dopo 28 numeri però *Urrà* è costretto a smettere le pubblicazioni (2 Novembre 1947). Tutti i racconti rimasti in sospeso trovano la loro conclusione attraverso le pagine della parallela serie di albi a grande formato distinta dal medesimo titolo. *Cino Del Duca* non si limitò solo a presentare un settimanale ed una serie di albi. Estese il campo ad una collana avente quale personaggio principe *Tarzan*. Il meglio in pratica di quanto prodotto da *Hogarth* e *Rex Maxon* ci fu offerto attraverso 53 albi per un totale di 1.000 pagine. Un'altra serie formato tascabile ebbe vita corta. Durò una quarantina di numeri. Fu poi ripresentata, a titolo propagandistico, dal *Formaggio Duchino* che regalava le copie ai consumatori del prodotto. Due anni di attività nel campo delle pubblicazioni per ragazzi indussero l'editore a meditare sul particolare momento che attraversava il mercato italiano. Risultato: nuovamente *Cino Del Duca* sgombrò il campo passando il personaggio di *Tarzan* ai fratelli che lo iscrissero nell'album dell'*Intrepido* per lunghi anni, in seconda e terza di copertina.

L'ASSO DI PICCHE

Nell'immediato dopoguerra un gruppo di giovani, dotati di ottime qualità artistiche e di molto entusiasmo, si riunirono in società a Venezia e cominciarono a produrre le avventure dell'*Asso di Picche* che divennero ben presto popolari. L'idea prese piede dopo la lettura del romanzo di Edgar Wallace *Il Fante di fiori*, un giallo molto noto negli anni trenta. Fra questi giovani, molti dei quali oggi famosi, ricordiamo Davide Mario Faustinelli, alias Oscar Bionda, il grande Hugo Pratt, Dino Battaglia, Alberto Ongaro e Damiano Damiani che riscuote oggi allori nel campo cinematografico (regista). La felice collaborazione di Hugo Pratt e Oscar Bionda produsse la serie delle avventure di Gary Peters (alias *Asso di Picche*); come testo e disegno può benissimo gareggiare con la migliore produzione americana.

Dopo sei album, pubblicati con una cadenza discontinua essendo legata l'opera all'estro dei disegnatori che spesso volte disertavano il tavolo di lavoro per darsi alla pazzia gioia, si cambiò formato e stampa. Il primo fu preso a prestito dalle analoghe pubblicazioni americane, che già Mondadori con gli *Albo d'Oro* aveva introdotto in Italia, mentre per la seconda ci si rivolse alle Grafiche di Castelfranco Veneto. Al nuovo tipo di stampa si aggiunsero poi i colori estesi a tutte le pagine delle pubblicazioni. La serie non andò al di là di 21 numeri, gli ultimi dei quali privi di colori. La concorrenza allarmata dalla buona affermazione di questa fortunata iniziativa in campo editoriale, cominciò a contrastarle il passo sicché i giovani, stanchi delle sempre maggiori difficoltà che si frapponavano alla divulgazione della pubblicazione, piantarono tutto e per buona parte emigrarono nell'America del Sud. Oggi-giorno essi sono tutti rientrati in Italia. Rinaldo D'Amey rappresenta per l'Italia produzione inglese della Fleetway, Dino Battaglia è legato con un contratto alle Edizioni del *Corriere della Sera* e Hugo Pratt, pur risiedendo nominalmente a Venezia, è sempre a spasso per il mondo come un'anima in pena alla ricerca dell'avventura. Mario Faustinelli diresse per tre anni il famoso *Bimbo e Bimba* che tanti fastidi diede al *Corriere dei Piccoli* fra il 1959 e il 1961.

GOAL!

Fra i suoi quaranta giornalini settimanali la Fleetway Press di Londra ne annoverava uno che aveva lo specifico compito di illustrare, per i ragazzi, le attività sportive svoltesi negli ultimi sette giorni in Gran Bretagna. Il periodico, pur non avendo una tiratura elevata, resistette parecchio tempo. Paese stranissimo l'Inghilterra, non deve essere mai preso ad esempio per il lancio di certe pubblicazioni in Italia per molteplici ragioni che non è il caso di elencare. Con un ottimismo che merita tutta la nostra stima e la nostra solidarietà — per questo rievochiamo anche Goal! — nella stagione calcistica 1949/50 la Sidera, sigla dietro la quale operava Vincenzo Baggioli, pensò di creare un settimanale a fumetti ripiegativo dei grandi avvenimenti agonistico-sportivi della settimana, con particolare riguardo alle partite di calcio.

Così il n. 1 del periodico, a sedici pagine, apprezzabilmente colorato per otto facciate, stampato tramite i tipi della Same, è posto in vendita il giorno 8 Ottobre 1949. La serie durerà una decina di numeri mantenendo fede, malgrado il disastro dal punto di vista economico, settimana per settimana, all'illustrazione delle partite di foot-ball avvenute la domenica precedente. La sua comparsa coincide con il culmine della decadenza dei periodici per ragazzi a grande formato. Ostacolato quindi anche da questo grave fatto, Goal! è costretto a smettere le pubblicazioni dopo aver tentato, invano, di salvarsi introducendo fra le sue pagine un comic sportivo dal titolo *I cuccioli dell'Ortica* certamente preludio ad un cambio della formula originale.

LA PAGINA COMICA DELLA DOMENICA

La mediocrità delle iniziative dell'Editrice Nerbini non mancava mai di stupirci. Essa si palesò anche attraverso un foglio, un semplice foglio stampato a colori nella facciata e in bianco e nero nel retro, che prese il titolo di *La pagina comica della Domenica*. Il costo di L. 10 avrebbe certamente costituito un allettante invito per i giovani lettori se il materiale pubblicato non fosse stato di riporto o della produzione minore americana. Vi fecero comunque comparire personaggi quali *Annibale di Carter*, *Bibi e Bibò di Knerr*, *La Piccola Nancy di Ernie Buschmiller* e *Capitan Easy di Leslie Turner*. Durò in tutto dodici numeri. Apparve il 9 Giugno e chiuse i battenti il 24 Agosto 1947.



L'Asso di Picche ebbe un notevole successo grazie anche ai suggestivi disegni di Pratt e Battaglia.



E appena esce d'AVVISI SULL'OCCIDENTO in "libri dell'Intrepido, che è già pieno di missive.



Così «LA TRONCA CICCOTTA?» Un'avvincente impressione che legge nel prezzo «libri dell'Intrepido».

Il Principe Azzurro fece la sua apparizione fra le pagine dell'Intrepido.

CAPRIOTTI E L'AVVENTURA

Capriotti ebbe il grande merito di tradurre in pratica l'ambizioso programma della Sepi, un programma rimasto fino allora lettera morta per mancanza di capitali. Anzitutto *L'Avventura*, sempre incerta sul formato, si decise per quello classico che si rifaceva al *Topolino* di Mondadori dandosi un taglio di vestito che portò fino al trapasso. Si ritornò poi alla stampa tipografica normale rinunciando al sistema rotocalcografico che non dava ancora quegli apprezzabili risultati messi in luce alcuni anni dopo con *Il Giorno dei Ragazzi*. Con la numerazione si ricominciò daccapo come se la serie precedente non fosse mai esistita. Le pagine furono ripopolate con altre quattro facendole salire a dodici. Più avanti divennero sedici. La quadricromia imperò dando al tutto un effetto gradevole.

L'Editore poteva prendersi questi lussi. Possedeva un moderno stabilimento tipografico che lavorava a pieno ritmo per cui l'impresa dell'*Avventura* era un di più nel complesso della sua attività, un di più che aveva il sapore di hobby personale. Il giornalino assunse il sottotitolo di *romantica* per una decina di numeri per giustificare l'apparizione di un tipo particolare di fumetto amoroso nelle pagine centrali dal titolo *La doppia vita di Paul Garland*. Quel ponte gettato a cavallo del fossato che divideva *Grand Hôtel* dalla produzione dei fumetti veri e propri non fu apprezzato dalla massa dei lettori sicché fu d'uopo demolirlo velocemente. Fra le pagine dell'*Avventura*, oltre ai noti personaggi di *Gordon e Jim della Jungla*, *Audax e Cino e Franco*, *Brick Bradford* e *L'Uomo Mascherato*, arrivano eroi nuovi. Il primo è *Joe Palooka* di *Ham Fisher* che vi fa comunque una breve apparizione in un felice e brioso racconto. L'altro è il freschissimo *Steve Canyon*. L'artista, già famoso in America, libero da un lavoro ancorato ad uno schema fisso, quale fu per tanto tempo il racconto di *Terry ed i Prati* passato ora a *George Wunder*, dà briglia sciolta alla fantasia con *Steve Canyon*, l'eroe dai nervi di acciaio, il pilota esperto e spericolato, il lottatore instancabile contro nemici occulti o uscieri, il generoso per eccellenza. *Caniff* in questa carrellata di estro geniale non dimentica però la realtà presente. Spionaggio, contrabbando, mene dittatoriali, donne di malaffare alla ricerca di chi le redima, possibilmente a suon di danaro, rivalità, tragedie familiari, miseria e nobiltà d'animo formano il solido tessuto su cui si intrecciano le trame.

Il riferimento al presente, sempre chiaramente espresso, precede addirittura l'evolversi degli avvenimenti politico-sociali sconcertando, con una realtà così disincantata, i lettori. Forse per questo i ragazzi più giovani non l'apprezzano, non lo comprendono, mugugnano e manifestano verso l'artista americano una intolleranza di cui non vi è traccia in anni precedenti nemmeno con disegni eccentrici e d'avanguardia quale fu, ad esempio, *Will Gould* col *Bob Star*. E' un'intolleranza che si giustifica anche alla luce del fatto che *Capriotti* si limitò sempre a pubblicare le tavole settimanali del singolare personaggio, tranne qualche eccezione, ignorando quelle giornalieri dove l'azione era più veloce e con le quali i racconti formavano un tutto unico il che, ovviamente, costrinse la redazione ad operare virtuosismi letterari di concisione alla ricerca di un senso logico nell'evolversi dei racconti. Purtroppo *Caniff*, dopo un exploit avventuroso a ritmo serrato che lo esaurirà del tutto, sentì vivissima la nostalgia per l'ambiente militare cosicché il personaggio, nato per essere l'antitesi di *Terry*, finì per scopiarne il tema. Lo ritroviamo infatti fra le forze armate degli Stati Uniti in Corea e poi in Viet Nam. E quando il tema politico militare mostra la corda, a corto di argomenti, si regala a *Canyon* una figlia e le avventure si dividono fra l'uno e l'altra. Il disegno subisce un tracollo e del brillante *Caniff* del 1945, oggi giorno ben poco rimane.

Altro disegnatore in calante è *Lyman Young*. L'abile scopritore di talenti nel dopoguerra non ha fortuna. I tempi sono cambiati e pure le esigenze dei ragazzi di bottega, meno ingenui dei predecessori. Così alla fine, dopo *Alex Raymond* e *Charles Flanders* il nostro deve limitarsi a stabilire con *Massey* una collaborazione al 50 per cento, un tipo di collaborazione che lo priverà ben presto della pagina domenicale dei due eroi. Quella giornaliera *Lyman*, da buon padre, la passò all'inesperto figlio *Bob*. La KFS, in relazione ai meriti di *Young*, accetta la soluzione anche se i lettori decisamente la respingono. Così finisce il tramonto dorato dei due *Boy Scout*. *Young* nel 1947, visto che *Cino e Franco* non potevano trascorrere tutta la loro vita a caccia di spie, a pena di farsi ricoverare in manicomio per monomania galoppante, a tre anni dalla fine del conflitto si decise, bontà sua, per togliersi di dosso

la patina di ridicolo che ormai lo copriva, a rispedire i due nel loro ambiente naturale: l'Africa. Naturalmente si tratta sempre di un'Africa alla Lyman Young dove nulla è cambiato dal 1932 in poi. Gli episodi che ci narra hanno il sapore della *Pattuglia dell'Avorio*, ne ricalcano i temi, sono abbracciati su elementi che richiamano alla memoria e la Regina Loana e re Carlos senza peraltro raggiungere la lirica artistico-narrativa dell'epoca perché si avverte la falsità delle argomentazioni di fronte alla realtà quotidiana. *L'Avventura*, così bene articolata nei suoi personaggi, non ha grande diffusione in Italia tanto che, ritenendo rispondente al desiderio dei più, la proposta suggerita da alcuni si trasforma, conservando lo stesso formato, in albo-giornale.

Quattro facciate formano l'album vero e proprio e le altre il giornale. Le proteste che suscita l'iniziativa sono tali che la redazione si affretta a ripiegare sulla precedente formula non senza dichiarare, attraverso un'arguta risposta di Papa Martino, che si guarderà bene nel futuro dal prendere in considerazione i desideri dei suoi volubili lettori.

Da *Robinson* giunge *X-9* splendidamente realizzato da Mel Graff, colui che l'umanizzò senza peraltro togliergli l'inseparabile pistola. *Brick Bradford* riprende le sue avventure. *William Ritt* non ha problemi e neppure *Clarence Gray* che lo disegna. Con la sfera del tempo si può mandare l'eroe a comando nelle epoche più impensate e ricavarne dei preziosi episodi. Dai futuribili alla preistoria, quindi. Terminano finalmente nel settimanale capriotti anche le avventure di *Gordon* nella versione di Austin Briggs che si ritira per darsi all'editoria. La serie sarà ripresa, articolata in episodi fini a se stessi, da Mc Roby che ci darà dell'eroe una rappresentazione oleografica dove il primo attore ha una linea eccessivamente "longilinea" e mummificata in atteggiamenti ieratici e leziosi. Il personaggio perde perciò di scioltezza nei movimenti, diventa statico e smarrisce, anno dopo anno, l'aureola e la fama che aveva goduto per tanti anni.

Per la generazione del dopoguerra il classico di Raymond che diede via ai comics avventurosi fu infatti un eroe noiosetto impegnato com'era in episodi riecheggianti la matrice originaria, con principesse sempre disposte ad innamorarsi di lui e una Dale consumata dalla gelosia. Ciò che non sfugge all'attenzione della redazione dopo due anni di attività, è la netta frattura che divide una categoria di lettori, ragazzi da dieci a dodici anni, da un'altra, giovani dai sedici in su. E' una frattura che li trova opposti nei gusti per la scelta dei personaggi. Quelli che piacciono ai primi infatti non soddisfano i secondi e viceversa.

Visto perciò che *L'Avventura* non va, si decide di ridurne il prezzo e le pagine così da formare un giornalino per i più piccoli, conservando i personaggi meno impegnati e aggiungendone degli altri come l'ottimo *Riley* di Frank Godwin il cesellatore della vignetta e *Tommy del circo* di John Lenti. Per gli altri si edita una pubblicazione mensile, una rivista per meglio dire, che prende il nome di *Avventura Club*. Dura poco, solo sette numeri, anche se raccoglie il meglio dei comics per adulti. Nel frattempo, col n. 225, cessa le pubblicazioni anche il settimanale che si trasforma in un libretto, tipo *Monello* prima maniera, di 48 pagine. Vi trovano posto molti personaggi comici quali *Arcibaldo* e *Petronilla* di Mc Manus, *Popeye* di Zaboly & Sims, *Piccolo Re* di Soglow e l'eccentrico *Humbert* di Wingert dalla dirimponte carica umoristica. Il 5 Marzo 1950, col n. 26, anche questo esperimento ha fine e *L'Avventura* ci lascia per sempre. *Capriotti* tira i remi in barca, limitando la sua attività ad una serie di albums. Visto anche qui lo scarso successo, si decide alla fine ad abbandonare definitivamente il campo liquidando lo stesso archivio, tanto che oggi della sua attività nel campo dei comics non conserva assolutamente nulla.

Ben altra sorte avrebbero meritato le pubblicazioni di *Capriotti*. Purtroppo l'editore si imbattè nel cattivo gusto di un'epoca particolarmente travagliata. I buoni editori, quindi, passarono lasciando il campo ai cattivi lettori. *Capriotti* ai nostri giorni ha ripreso l'attività, ristampando molto del suo materiale.

IL RITORNO DEI TRE GRANDI

Chi si affaccia nel mondo dei fumetti, oggigiorno, quando sente parlare della grave crisi che colpi decine e decine di testate nell'immediato dopoguerra, è portato a credere che *L'Intrepido*, *Il Topolino* e *Il Vittorioso*, i tre grandi, si siano salvati per essersi distinti come contenuto, impostazione e originalità rispetto ai settimanali concorrenti. Nulla di più inesatto per i primi due. La loro salvezza fu dovuta più al caso o all'impero edito-



Una pagina di Jacovitti tratta da Il Vittorioso.



Il primo numero dell'Avventura del 1944.



Brick Bradford prende la cittadinanza italiana e all'anagrafe viene iscritto come Giorgio Ventura.



Avventura Club è stato recentemente ristampato dall'Editore Capriotti.

riale che si agitava alle loro spalle che non all'abilità e alla sagacia delle singole redazioni.

TOPOLINO

Il *Topolino* si ripresentò pubblicando i medesimi racconti lasciati in sospenso nel 1943 come se nulla fosse accaduto da allora al 15 Dicembre 1945. Non si preoccupò nemmeno di rifumettare i comics presentandoli col sistema della sintetica didascalia imposta dal regime fascista. La corrispondenza con i lettori sembrava tolta di peso come enfasi e contenuto da un fascicolo qualsiasi del 1940. E come quella di allora si completava con l'annuncio della prossima istituzione di una rubrica di acquisti di vecchie raccolte del giornalino in possesso dei lettori per rimpolpare l'archivio e far fronte alle richieste del pubblico. Non c'era in effetti alcuna differenza sostanziale fra il periodico degli anni 1941/43 e quello che si vendeva nel 1945 in edicola. Considerate le maggiori possibilità di manovra si può concludere che la redazione mostrava chiaramente una certa mancanza di nuove idee e si affidava alle vecchie trovate di Federico Pedrocchi, che ora non c'era più, ma di cui rimanevano ancora nei cassetti alcuni racconti. Il tutto coincide con un decadimento dell'ottimo *Topolino*. L'eroe disneyano se la cavò ancora egregiamente con un paio di avventure e poi perse le simpatie dei lettori. Esempio lampante della sua involuzione lo si nota subito con il fumetto che lo vede impegnato nella seconda guerra mondiale contro i nazi. Un episodio abborracciato degno di figurare quale produzione del Minculpop e non degli studi di Walt Disney. Forse Disney lo fece disegnare per farsi perdonare le sue simpatie anteguerra per le dittature nere europee.

Ma eravamo ancora agli inizi del dramma di *Mickey Mouse*. Già con *Topolino* e *le meraviglie del domani* l'eroe perde moltissime delle caratteristiche del passato. Attraverso una evoluzione che lo porta ad identificarsi con *Elio Fiamma* e *Flash Gordon*, la fresca ingenuità del personaggio diventa un vago ricordo. Finiscono le sue preoccupazioni e le sue gioie di piccolo borghese. Alla fine il personaggio assume un aspetto stereotipato, noioso e un tantino indipendente. Chi ci guadagna è *Paperino*. I suoi difetti, le sue collere estemporanee, le sue macroscopiche lacune culturali ne fanno un archetipo che non perde contatto con la realtà quotidiana per cui gode le simpatie di tutti. E mentre *Topolino*, volendo strafare nel seguire l'evoluzione della società americana, finisce per svalorizzarsi e imboccare la via del tramonto, la stella dei paperi brilla sempre più alta nel cielo. Come per *Mickey Mouse* si era creato un clan di contorno, così per *Donald Duck* si avvertì subito la medesima necessità. Si spolverarono quindi in tutta fretta una serie di personaggi occasionalmente apparsi in precedenti avventure per farne delle macchiette comprimarie. Abbiamo il fortunatissimo cugino *Gastone*, a cui la dea bendata sorride sempre con infinita indulgenza, i tre paperi *Qui, Quo e Qua*, arche di scienza col loro libretto dei boy scout, *nonna Paperera*, eternamente innamorata della campagna e nemica della meccanizzazione moderna e il suo sfaticato aiutante *Ciccio*. Infine, per completare il contorno dei parenti, eccoti, come uscito dalla fantasia di *Dickenson*, la figura dello spilorcio per eccellenza, l'uomo più ricco del mondo: *Paperon de' Paperoni*. Così *Paperino* finisce per soffocare sempre di più la figura di *Topolino* al quale si affianca ora un nuovo personaggio che nelle intenzioni degli autori dovrebbe impedirne il declino: *Eta Beta*. Essendo questi però in concreto la realizzazione dei desideri inconsci di *Topolino*, finisce che *Mickey Mouse* diventa la sua spalla accelerando ancor più il processo di decadimento. Se a tutto questo evolversi delle figure dei personaggi aggiungiamo la crisi dei comics, possiamo facilmente comprendere come anche per il settimanale mondadoriano la vita non fosse facile nel periodo 1945/48 tanto che alla fine si preferì trasformare il periodico in un mensile formato tascabile. Migliore fortuna non ebbero i personaggi ed i racconti avventurosi che andavano per la maggiore nel passato. *Faust* e *Saturno contro la Terra* durarono alcuni episodi con scarso successo. In rapporto ai tempi sarebbe stato come pretendere che la gioventù di oggi andasse in delirio per i gorgheggi di Nilla Pizzi.

Il *Gordon Flash*, arrivato come una novità fra le pagine di *Topolino* nella versione giornaliera, era un coacervo di avventure senza capo e senza coda che si dovettero concludere in tutta fretta per passare ad altro. *Virus*, disegnato da Canale, non aveva il fascino conferitogli da *Molino* che ne aveva fatto una figura a cavallo fra il mondo dei sani e quello dei pazzi con gli occhi eter-

namente stralunati. Se ne accorsero tutti. Al gran galoppo si precipitò in scena *Lone Ranger* di Flanders che, invece di raccogliere allori, inciampò subito in un terreno accidentato e col cavallo azzoppato uscì di scena. *X-9* di passaggio fiutò il vento infido, ci rimise qualche penna, non certo la pistola, e si cercò un posto meno scomodo in qualche altra testata. Uno scolorito Guido Ventura ricomparve affrontando alcune avventure prive di mordente. Lasciò delusi tutti, sebbene poi si rifacesse con altri episodi inediti pubblicati sull'ottima serie degli *Albi d'Oro* in cui si andava raccogliendo, settimana dopo settimana, tutto il materiale apparso nell'anteguerra.

La moria dei personaggi che si susseguivano a ritmo accelerato, non accennava comunque a diminuire. Cesare Zavattini, attraverso la mano di Scolari, cercò di distinguersi impegnandosi con *Un Uomo contro il Mondo*, una protesta contro l'indiscriminata corsa agli armamenti in atto da parte dei due colossi. Il suo messaggio non fu compreso. Anticipava di troppi anni la fine della guerra fredda. Si rispolverarono anche le avventure di Will Sparrow e Mark Park con una serie di episodi. Da noi suscitavano solo proteste. Nell'America del Sud, dove furono continuati, mandavano in visibilo i lettori.

Libico Maraja, pittore di indiscusse capacità ma non certo adatto per il fumetto, ci disegnò *Un mondo in un albero* che assomigliava tanto, come tipo di narrazione, al romanzo del grande naturalista francese Fabre *Un viaggio intorno alla casa*. L'unico che si salvava era Franco Caprioli che con l'epopea del *Fante di Picche* teneva banco dimostrandosi un fumettista valente quanto abile. Era però troppo poco per tenere in piedi una testata. Dopo un intervallo a sedici pagine il giornale ritornò alle consuete otto cedendo il passo ad un gruppo di disegnatori minori. Alla fine fu deciso di cessarne le pubblicazioni. La tiratura a mala pena si reggeva sulle quarantamila copie. La conclusione dei racconti avventurosi si ebbe a puntate nelle ultime pagine degli *Albi d'Oro* mentre i personaggi disneyani confluivano tutti in un mensile che conservava la testata originale. Il favore che il pubblico dimostrò verso il nuovo periodico decise successivamente la redazione a dargli una cadenza quindicinale che diventò poi settimanale. L'aver ridotto il *Topolino* ad una rivista con la presenza dei soli personaggi di Walt Disney, felice iniziativa di Gentilini, fu quindi un'operazione perfettamente azzeccata. Oltretutto cominciò con la campagna in atto contro i fumetti avventurosi che portò al sequestro di diverse testate ritenute diseducative per i ragazzi, fra le quali *Pantera Bionda*. Spuntò tutte le frecce della concorrenza che non poté invocare uguali provvedimenti nei confronti della produzione mondadoriana. Ovviamente però la quantità del materiale occorrente per riempire le pagine del fascicolo distinto da una nuova numerazione era superiore alla produzione originaria. Mondadori ottenne allora che Walt Disney, come già nel 1937, concedesse l'autorizzazione di utilizzare i personaggi da lui creati per la realizzazione di racconti disegnati da artisti italiani. All'inizio, questo tipo di produzione nazionale si distingueva da quella statunitense per lo stemma d'apertura che riportava in campo azzurro le lettere "A. M.". La valentia dei nostri impressionò Walt Disney. Da quell'ottimo affarista che era pretese il diritto di procedere direttamente alla sua distribuzione, spacciandola per propria in tutte le contrade del mondo.

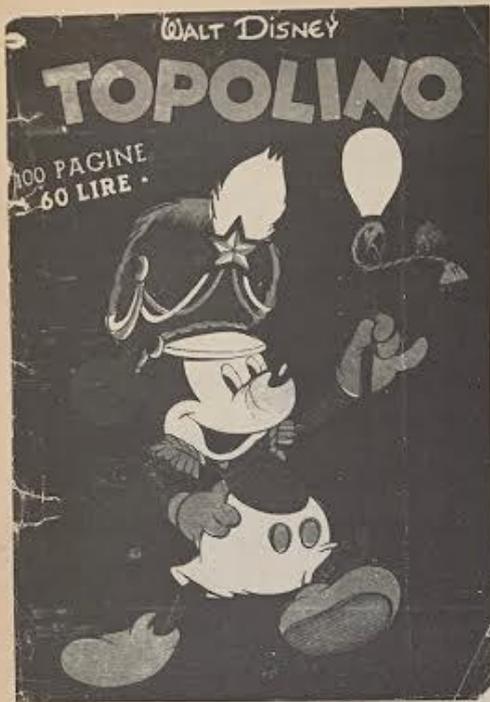
L'INTREPIDO

Il cannone aveva appena cessato di tuonare sulle rive del Po, che già Domenico e Alceo Del Duca viaggiavano alla volta di Milano per riprendere le redini della loro Casa Editrice. Appena arrivati, senza porre tempo di mezzo, riunirono i vecchi collaboratori impartendo disposizioni per rimettere subito in moto la macchina redazionale. Come prima cosa si sospese l'edizione romana dell'*Intrepido* per rilanciare daccapo la testata nell'ambiente che più le era congeniale: le ricche province del Nord. I lettori meridionali forzatamente dovettero tralasciare la lettura del periodico per tre mesi, finché le puntate pubblicate si riallacciarono alle ultime uscite a Roma.

Walter Molino, momentaneamente allontanato da Via Solferino per la collaborazione data alla *Domenica del Corriere* durante la pseudo repubblica sociale italiana, trovò immediato lavoro dal Del Duca. Bertoletti fu l'altro big chiamato a realizzare i cosiddetti romanzi amorosi ad immagini per il *Grand Hôtel* che figuravano opera di autori di pura fantasia come Montemejo, ossia Domenico Del Duca. I due editori ebbero una fortuna sfacciata: trovarono perfettamente intatti i depositi di carta che avevano



Copertina e retrocopertina del Topolino Giornale 1943.



Copertina e retrocopertina del raro Topolino Libretto n. 1 del 1949.

affidato a mani sicure prima di prendere la via del Sud nel 1943. Col prezzo che aveva allora la carta fu loro possibile immettere nel mercato una serie di pubblicazioni a basso costo (*Grand Hôtel*, *Intrepido*, *Albi dell'Intrepido*); fatto questo che fu l'elemento essenziale che permise la loro diffusione a carattere largamente popolare. Dobbiamo dire che, per quanto riguarda l'*Intrepido*, i *Del Duca* non si spremettero certo le meningi alla ricerca di nuovi personaggi. Si limitarono a riproporci i vecchi eroi tolti dalla naftalina ignorando tranquillamente le loro compromissioni politiche.

Nella serie della *Freccia d'Argento* il *Duca di Serano*, notoriamente filo nazifascista a tutto il 1943, diventa l'alfiere della democrazia. La duchessa, sua antagonista ne fa le spese passando al campo opposto. Un guazzabuglio indescrivibile aggravato da una serie di disegnatori che si avvicendavano a ritmo sostenuto. Ricordiamo Cesare Ferrari, Pier Luigi De Vita, Ciriello, Enrico Bagnoli e infine Bernardo Leporini che ne siglò, grazie al cielo, la fine. Se il cambio di guardia bene o male era stato possibile per il *Duca di Serano* che operava in un regno da operetta, di cui non si riuscì mai a fissarne l'ubicazione geografica, altrettanto non fu per il *Principe Azzurro Selim* che viveva in India, un paese definito su basi concrete. Si preferì allora invecchiarlo per fargli passare il titolo e la corona al nipote *Dalmir*. Il nuovo eroe, al contrario dell'augusto zio, corre veloce con i tempi visto che nel secondo episodio già lo troviamo sposato e con una figlia di vent'anni. Tutte le trame si mantenevano come al solito sul filo del più banale romanticismo. Al contrario del passato, quando operava *Salemme*, si avvertiva uno stridente contrasto fra il testo e il disegno che raramente ci dava l'immagine reale di quel lontano paese. Tutto si giustifica alla luce del fatto che l'illustratore, dopo una brevissima apparizione di *Ciriello*, era ora *Guido Fantoni*. Nel giro di qualche anno quel personaggio da fiaba sempre più staccato dalla realtà, si trovò così depauperato nelle simpatie generali che si dovette sostituirlo con *Almos di Kalamayar*, un cavaliere che se non era un *Principe Azzurro* dei primi anni reincarnato, poco ci mancava.

Dobbiamo notare però che gli episodi realizzati a mezzatinta dal buon *Mairani*, valente copertinista di albums, si accattarono le grazie dei lettori e delle lettrici sia per un certo fascino delle figure e sia per l'incisività e l'originalità dell'azione. In un tempo successivo anche questo personaggio abbandonò la scena per far posto al *Principe del sogno* di *Nicolò*. *Vittorio Cossio* invece nell'*Intrepido* aveva il suo bel da fare per riempire ben quattro facciate. All'interno illustrava *Captian Sparviero* e all'esterno *Cuore Garibaldino*. Qui però gli eroi originari avevano ceduto il passo ai discendenti. Poiché la politica nei primi anni del dopoguerra subiva notevoli mutamenti per il formarsi dei contrapposti blocchi, *Leandro Stigli*, eroe del romanzo, da partigiano in Jugoslavia passò presto a combattere i tedeschi nella stessa Germania per prendere il volo - a guerra finita - per l'Argentina da dove si mosse poi per finire in Canada a far concorrenza ad *Audax* in qualità di guardia a cavallo delle giubbe rosse. Una bella carriera, non c'è che dire! Inutile dirlo: le storie grondavano tutte senza distinzione alcuna di un sentimentalismo provinciale, piagnucoloso, con eroi belli come dei e cattivi brutti come ce li rappresenta la più vieta oleografia popolare di fine ottocento. Non che il livello culturale degli italiani si fosse elevato e arricchito di colpo con l'arrivo degli anglo-americani, certo è però che un po' di buon gusto moderno non avrebbe guastato.

E così arrivarono anche per l'*Intrepido* gli anni magri. Per frangere fra le sue pagine si inserirono allora i fotoromanzi ma senza raccogliere allori. Successivamente si regalarono albums tipo "Forza John!" disegnati da *Nicolò*, albums che finirono poi per formare una serie a parte come del resto *Rocky Rider* di *Mario Uggeri*. Nemmeno i premi abbinati alle estrazioni del lotto mossero le acque stagnanti. Praticamente l'*Intrepido* non morì in quegli anni perché il suo passivo fu coperto dall'attivo di *Grand Hôtel*. Alla fine, dopo un ultimo tentativo - aumento delle pagine e inserimento di nuovi eroi - si decise di cambiare formato. I freschi personaggi che ebbero un'influenza notevole sul pubblico furono rispettivamente *Buffalo Bill* dignitosamente realizzato da *Carlo Cossio* e *Roland* piacevolmente illustrato da *Fernando Corbella* di cui già avevamo visto l'abilità in una terza quanto breve edizione del *Salgari*. La nuova serie prese il via col n. 46 del 13 Novembre 1951 proponendo, fra l'altro, anche *Liberty Kid* della *Buffolente*. La tiratura cominciò così a prendere quota da un mese all'altro e finì per toccare il tetto delle trecentomila