

FABIO GADDUCCI • LEONARDO GORI • SERGIO LAMA

ECCECETTO TOPOLINO

LO SCONTRO CULTURALE TRA FASCISMO E FUMETTI

NUOVA
EDIZIONE
RIVISTA E
AMPLIATA



NPE

Eccetto Topolino

Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti

Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama

© 2020 degli Autori per i testi

© 2020 Edizioni NPE per questa edizione

© Degli aventi diritto per le altre immagini

La prima edizione fu stampata a marzo 2011

Collana: L'Arte delle Nuvole, 35

Direttore editoriale: Nicola Pesce

Ordini e informazioni: info@edizioninpe.it

Caporedattore ed Ufficio Stampa: Stefano Romanini – ufficiostampa@edizioninpe.it

Coordinamento Editoriale: Valeria Morelli

Copertina e quarta di copertina: Sebastiano Barcaroli

Correzione bozze: Ada Maria De Angelis

In copertina: Manifesto per il lancio di «Topolino», 1932. Attribibile a Giove Toppi.

Rotomail Italia S.p.A. – Vignate (MI)

Prima Edizione, dicembre 2020

Edizioni NPE

è un marchio in esclusiva di Solone srl

Via Aversana, 8 – 84025 Eboli (SA)

edizioninpe.it

facebook.com/EdizioniNPE

twitter.com/EdizioniNPE

instagram.com/EdizioniNPE

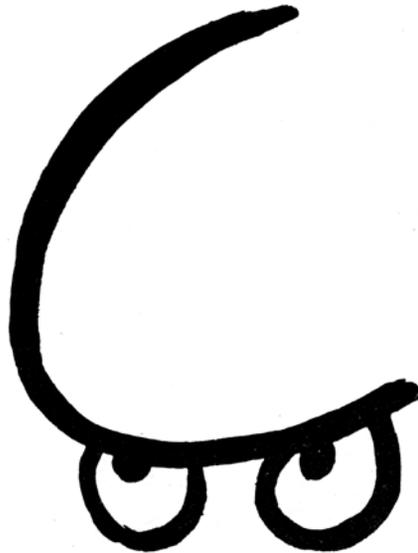
#edizioninpe

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi modo senza preventiva autorizzazione scritta da parte di Solone srl. Fanno eccezione piccoli estratti a corredo di articoli e recensioni.

L'Editore si dichiara disponibile a riconoscere eventuali diritti relativi ad immagini di cui non fosse stato possibile rintracciare i titolari.

Fabio Gadducci • Leonardo Gori • Sergio Lama

ECCEMTO TOPOLINO



Lo scontro culturale
tra Fascismo e Fumetti



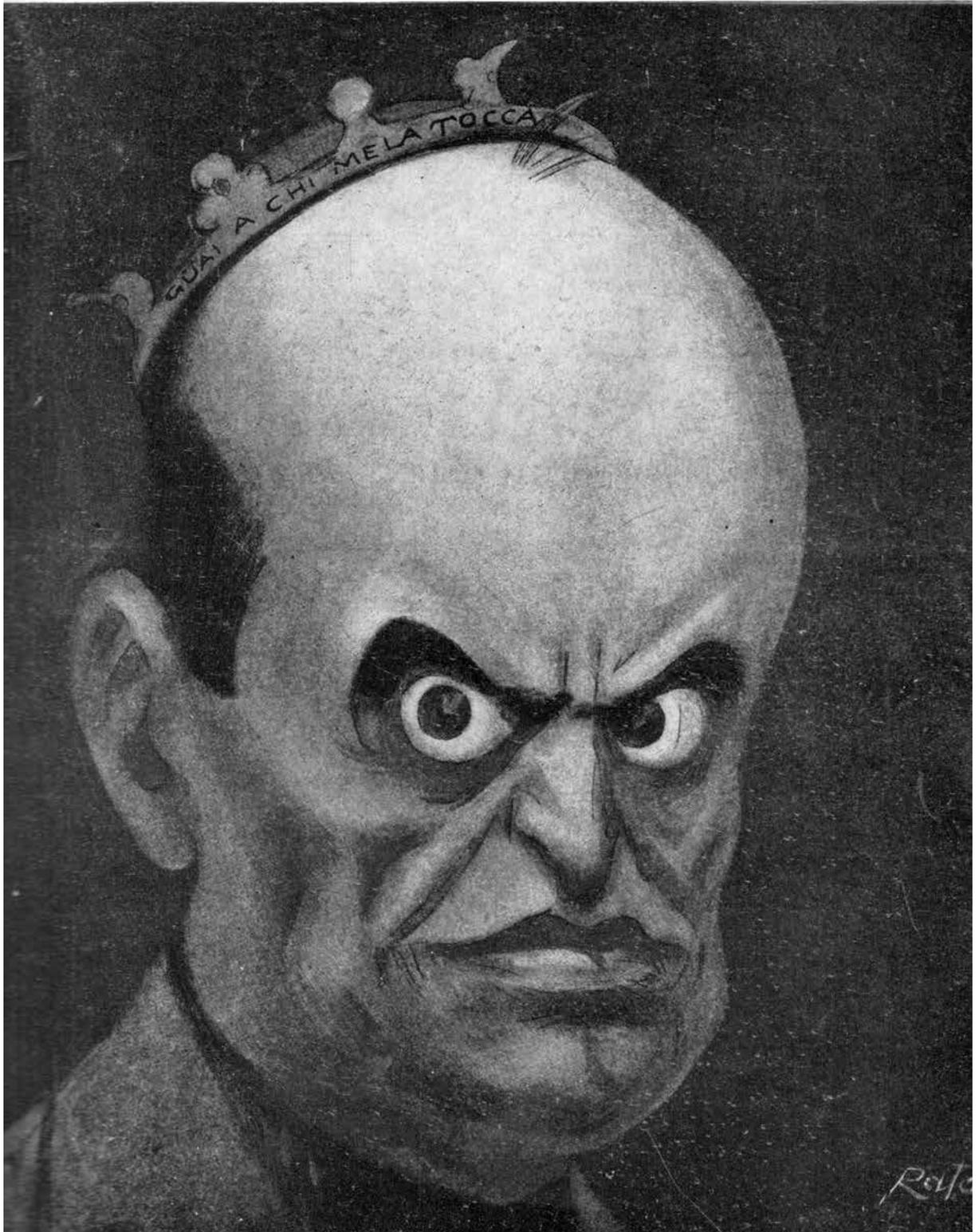
INDICE

	PREFAZIONE	9
	Quando Claretta chiamò Ben “Arcibaldo” di Mimmo Franzinelli	
	INTRODUZIONE	13
	La memoria ritrovata di Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama	
CAPITOLO PRIMO	LA “RIVOLUZIONE” AMERICANA	18
	La Società Anonima Editrice Vecchi (SAEV)	21
	Guglielmo Emanuel	23
	La casa editrice Nerbini e la nascita di «Topolino»	26
	Il «Topolino» di Nerbini	31
	La Grande Avventura dei comics	36
	La SAEV al contrattacco	39
	La bomba de «L’Avventuroso»	41
	Gli albi	45
	I settimanali minori di Nerbini (1935-1938)	47
	«L’Audace» SAEV	51
	I “mancati” albi SAEV	56
	La parabola della SAEV	57
	Popeye in Italia	61
	Finale con Superman	65
	L’epopea di Nerbini (1934-1938)	68
	Il KFS e il mercato italiano	70
	Il caso de «Il Popolo di Roma»	77
	I comics americani di altri <i>syndicates</i> – La casa editrice Moderna e «La Risata»	78
CAPITOLO SECONDO	L’AFFAIRE TOPOLINO	86
	Emanuel, Disney, Nerbini, Mondadori	89
	«Nel Regno di Topolino» e «Gli Albi d’Oro»	94
	«Topolino» Mondadori	97
	Mondadori e la Disney italiana	99
	Mondadori e i comics	100
	«Paperino»	105
	I “Disney Italiani”	108
	La questione del <i>Pinocchio</i> a fumetti	109

CAPITOLO TERZO	L'ATTACCO AI COMICS	114
	La "censura" fascista negli anni Trenta	117
	Mussolini e Hearst	119
	Il Fascismo e gli editori italiani	123
	La <i>comics craze</i> e gli educatori	125
	La prima reazione di Nerbini	129
	Autocensure	130
	Una prima reazione "dall'interno": il caso «Argentovivo!»	135
	La reazione della Chiesa cattolica: «Il Vittorioso»	139
	L'agnata udienza e una "raccomandazione" di Gentile	142
CAPITOLO QUARTO	L'OSTRACISMO AGLI AMERICANI	146
	Ancora attacchi	149
	La progressione censoria	153
	Le "esortazioni". I contatti fra Ministero ed editori	157
	Chi è l'"istigatore"?	160
	La stretta del luglio 1938	166
	Ciano contro Alfieri?	170
CAPITOLO QUINTO	«ECCETTO TOPOLINO!»	178
	Sulla letteratura per l'infanzia	181
	Andrea Lavezzolo contro i comics	183
	Il Convegno di Bologna	185
	L'addio dei "magnifici eroi"	188
	"Eccetto Topolino!"	192
	Ezio Maria Gray	195
	Topolino piaceva ai figli del Duce	199
	La campagna stampa del 1938	201
	Antonio Rubino difende i "fumetti"	204
CAPITOLO SESTO	IL RITORNO DEGLI EROI	226
	La scuola italiana di Nerbini	229
	Giove Toppi	232
	Ferdinando Vichi	234
	Le reazioni ai provvedimenti del 1938	235
	Tornano gli americani!	238
	Venti di guerra	244
	Gordon doveva chiamarsi "Astro"	251
CAPITOLO SETTIMO	LA SCUOLA DI FEDERICO PEDROCCHI	260
	Mondadori e il fumetto italiano	263
	Cesare Zavattini e il settore periodici di Mondadori	266
	Federico Pedrocchi	268

	Dalla Prateria alla Serenissima	272
	Gli italiani di «Paperino»	275
	Zavattini primula rossa	279
	Italian copyright	280
	La controffensiva di Emanuel	286
	Cesare Civita	290
	La saga de “La compagnia dei sette”	293
	La reazione di Mondadori al diktat del 1938	297
	Luciano Serra, pilota	302
	Il caso «L’Audace» (1939)	304
	Virus e colleghi: alle radici del fumetto “avventuroso” italiano	307
	<i>Il Dottor Faust</i> e gli ultimi fuochi di «Topolino»	309
	Federico Pedrocchi e Gian Luigi Bonelli	312
	Federico Pedrocchi e le edizioni Alpe	315
	«Les Cahiers d’Ulysse»	317
CAPITOLO OTTAVO	COLPIRE AL CUORE DEL FUMETTO	320
	Due singolari ribaltamenti di fronte	323
	La stretta finale del 1941	328
	Addio ai “fumetti”	332
	Il Ministro e Mondadori	335
	La parabola di Nerbini tra il 1941 e il 1943	337
	«L’Avventuroso» Mondadori	344
CAPITOLO NONO	TRISTE, SOLITARIO E FINALE	352
	I gialli di «Topolino»	355
	Tempesta di fuoco	358
	Le nuove disposizioni e la ripresa delle pubblicazioni	363
	Triste, solitario e finale	366
	Per (momentaneamente) concludere	371
CAPITOLO DECIMO	TEMPI SUPPLEMENTARI	374
	Una nuova, effimera ribalta	377
	Sotto le stelle del 1944...	378
	... e del 1945!	384
	Due giornalini “autarchici”	387
	Il vento del Nord	389
	«L’Avventura»... di Guglielmo Emanuel	394
	Breve la vita felice del settimanale «Robinson»	398
	La vicenda di Mondadori e il ritorno di Disney	400
	La vicenda di Mario Nerbini	404
	Declino e fine dei giornali classici	407
	Sipario sui comics	408

POSTFAZIONE	411
Lo spirito dei comics di Ernesto G. Laura	
BIBLIOGRAFIA	417
NOTE	423
APPENDICI	444
LE INTERVISTE E I RICORDI	447
Intervista a Mario Nerbini	448
Intervista a Gherardo Casini	452
Quando il Duce salvò Topolino: l'interesse dei Mussolini per la produzione Disney nei ricordi di Romano di Francesco De Giacomo	457
Intervista a Romano Mussolini	459
Inno ai maceri di Francesco De Giacomo	464
LE CIRCOLARI 1941-43	467
INDICE DELLE TESTATE E DEI NOMI	489
Ringraziamenti	493



Quando Claretta chiamò Ben “Arcibaldo”

di Mimmo Franzinelli

Con *Eccetto Topolino* la storia del fumetto e della cultura popolare in Italia compie un rilevante salto qualitativo, offrendoci la ricostruzione complessiva di un pianeta sinora esplorato solamente in modo erratico. Si tratta di un genere editoriale rivisitato da Fabio Gadducci, Leonardo Gori e Sergio Lama in una originale prospettiva analitica, che intreccia le vicende culturali, politiche e di costume del Paese durante la dittatura fascista. Ne emerge il suggestivo ritratto di una particolare dimensione dell’Italia negli anni del consenso: popolare e colta, giovanile e non solo.

In queste pagine s’incontrano infatti diversi protagonisti della vita culturale italiana: da Cesare Zavattini (dal 1936 al 1939 direttore editoriale dei periodici Mondadori, nonché autore del patriottico – e velatamente anti-fascista – *La primula rossa del Risorgimento*) ad Antonio Rubino (direttore responsabile di «Topolino» e «Paperino» nella seconda metà degli anni Trenta), sino al giovane Walter Molino, non ancora celebrato copertinista, disegnatore di opere quali *Zorro nella metropoli* e della versione a fumetti del film *Luciano Serra, pilota*.

L’acquisizione di maggiore rilievo del volume concerne comunque la figura di Guglielmo Emanuel, agente editoriale del potentissimo King Features Syndicate, titolare mondiale, fra l’altro, dei diritti sui fumetti Disney. Intellettuale di orientamento anti-fascista, dimessosi dal «Corriere della Sera» a metà degli anni Venti contestualmente all’uscita di scena del direttore Albertini, Emanuel trova nel “romanzo grafico a continuazione” quegli spazi di manovra preclusi al giornalismo. La sua eclettica personalità trova soltanto oggi, grazie a *Eccetto Topolino*, una collocazione organica nell’ambito della cultura italiana, che lo considera essenzialmente come direttore del «Corriere» tra il 1946 e il 1952.

Eccetto Topolino non è dunque un libro di nicchia, per specialisti: è anzi addirittura attuale, poiché la produzione qui censita condiziona da un’ottantina di anni l’immaginario di generazioni di italiani, giovani e meno giovani. I modelli originari di una produzione che gode tuttora del favore di un ampio pubblico sono infatti varati a partire dal 1932, con l’importazione dei nuovi e avveniristici comics d’oltreoceano. Nel volgere di un biennio sbarcano nella penisola Topolino (Mickey Mouse), Cino e Franco (Tim e Spud), Tarzan, Braccio di ferro (Popeye), Flash Gordon...

Ed è proprio mettendo in prima pagina Gordon che nell’ottobre del 1934 il fiorentino Mario Nerbini lancia il settimanale «L’Avventuroso», rivolto a un

Pagina a fronte:
Ratalanga
(Gabriele Galantara),
da Gec (Enrico Gianeri),
Il Cesare
di cartapesta,
Grandi Edizioni
Vega 1945

pubblico di adolescenti che con le avventure di “Flasce” compiono fantastici viaggi interstellari. Grazie ai consigli di Emanuel, l’editore toscano lancia poi personaggi quali Mandrake e Jim della Giungla. Il suo eccezionale fiuto è comprovato dalla richiesta dei diritti di pubblicazione di *The Phantom*, effettuata lo stesso giorno dell’anteprima americana. L’Uomo Mascherato consoliderà il successo de «L’Avventuroso», capofila di una trentina di settimanali a fumetti con una tiratura complessiva di oltre mezzo milione di copie.

Nerbini è un personaggio atipico nel panorama editoriale del Ventennio. Mentre il regime concede laute sovvenzioni alla stampa, egli procede per suo conto, senza corsie preferenziali né denari pubblici, opponendo lo *status* di fascista ante marcia alle accuse di esterofilia che potrebbero penalizzarne l’attività. L’accurata ricerca archivistica condotta dai tre autori rivela delle vere primizie riguardo all’attività del fiorentino, tra cui un’inedita raccomandazione del filosofo Giovanni Gentile al duce, e svela i tanti retroscena del mercato editoriale, pesantemente condizionato dalla politica.

Il fumetto italiano non è però figlio di un dio minore. Fra i grandi editori italiani, Arnoldo Mondadori ne intuisce le potenzialità e vi irrompe con una potenza di fuoco che falciava la flottiglia corsara delle aziende artigianali sorrette dalla passione. Tra le vittime dell’acanita concorrenza vi è Lotario Vecchi, originale figura di pioniere, che aveva inaugurato la nuova stagione dei comics con il settimanale «Jumbo» e che nel marzo 1940 getta definitivamente la spugna: a rilevarne l’azienda è un ex dipendente destinato a un grande avvenire: Gian Luigi Bonelli, il futuro padre di Tex Willer.

Mondadori è di fatto l’editore ufficiale del regime, in virtù anche degli straordinari successi della biografia *Dux* di Margherita Sarfatti (1926) e dei *Colloqui con Mussolini* di Emil Ludwig (1932). La sua supremazia si esercita anche nel settore delle pubblicazioni per i giovani, fino ad acquisire a fine anni Trenta la stampa in milioni di copie dei settimanali di partito «Il Balilla», «La Piccola Italiana», «Donna Italiana» e «Passo Romano», sovvenzionati con generosi fondi pubblici. Ma è assicurandosi nel 1935 l’esclusiva dei diritti per Mickey Mouse che l’editore milanese occupa il centro del mercato dei fumetti, grazie agli albi che hanno come protagonista il topo disneyano.

In virtù di una così positiva accoglienza, il fumetto diviene in quegli anni una imprescindibile forma di comunicazione con i giovani. La Chiesa lo comprende, e tramite le diramazioni editoriali dell’Azione Cattolica vara «Il Vittorioso», periodico allineato al regime e realizzato completamente da sceneggiatori e disegnatori italiani, che trova nella saga di Romano il legionario, dove si coniuga patriottismo e clericalismo, il suo eroe di maggior successo.

La penetrazione del fumetto americano deve però fare i conti con l’autarchia culturale del regime. La straordinaria attenzione dedicata alla gioventù, irreggimentata nei sodalizi militaristici di matrice mussoliniana, lascia intendere la delicatezza delle operazioni editoriali di italianizzazione dei fumetti d’oltreoceano e d’oltremarica. La stretta repressiva si delinea nel 1936, contestualmente alla fondazione dell’impero. La situazione internazionale, con le sanzioni contro l’Italia e l’intensificazione dell’alleanza con la Germania nazista, procede di pari passo con la bonifica della cultura. Nell’Italia del duce, la stampa ignora i casi di suicidio e la cronaca nera è ridotta al minimo: analo-

gamente, le “storie americane di gangster” devono essere bandite, per evitare ai giovani lo scombussolamento morale.

Il netto mutamento di fase è sancito nel corso del 1938 da Dino Alfieri, Ministro della Cultura Popolare, che tramite il Direttore generale Gherardo Casini dirama direttive contro le “storie straniere antieducative” rappresentate dai fumetti. Sulla medesima lunghezza d’onda si trovano altri protagonisti di questo volume, quali il vicepresidente della corporazione Professioni e Arti Ezio Maria Gray e il giornalista di regime e funzionario del MinCulPop Giorgio Vecchietti, preoccupati per la saldezza ideologica della gioventù italiana. Gray considera i fumetti un «sistema per idiotizzare i ragazzi», mentre Vecchietti spinge la lotta in avanti: oltre che ai modelli americani, vorrebbe render la vita difficile a epigoni e imitatori italiani. Il giro di vite contro i comics risparmia Disney (che pure dovrebbe rappresentare la punta di diamante – secondo i canoni interpretativi del duce – della cricca demoplutomassonica), per una serie di motivi che questo libro ricostruisce in modo documentato e attendibile, e favorisce «Il Vittorioso» clericale, ovvero: le emanazioni dei due *trust* dell’editoria privata e del cattolicesimo.

La “stretta” continua fino all’aprile del 1943, mentre si prepara la congiura anti-mussoliniana tra monarchici, militari e gerarchi frondisti, quando il MinCulPop vieta la “letteratura gialla”, includendo in questo anche le storie investigative illustrate con vignette. La defenestrazione del duce non allenta la censura, e il governo Badoglio conferma il bando a Disney e ai “gialli”. Nel tripudio popolare che saluta la caduta di Mussolini, alla già popolarissima canzone del gatto Maramao, clone del Felix di Pat Sullivan, si associa immediatamente il destino fallimentare del dittatore: «*Maramao perché sei morto / Pane e vin non ti mancava / L’insalata era nell’orto / e una casa avevi tu...*».

Durante il sanguinoso epilogo del Fascismo, nella Repubblica di Salò Mussolini vive l’ultima fase della tormentata storia d’amore con Claretta Petacci, barcamenandosi sulle rive del lago di Garda tra moglie e amante. Nel febbraio 1945, informata dell’improvvisa cancellazione di un appuntamento sentimentale per timore delle reazioni della consorte, Claretta reagisce con una lettera durissima, nella quale, per ferirlo nell’intimo, paragona il suo “Ben” al vecchio brontolone Arcibaldo (creato nel 1913 dal vignettista George McManus), succube della bisbetica Petronilla. Ecco lo stralcio epistolare inedito (tratto dal fondo Petacci presso l’Archivio Centrale dello Stato), che dimostra come la nemesi del fumetto d’importazione colpisca il responsabile delle campagne censorie persino nell’intimità, dopo che la saga canora del micio Maramao lo aveva deriso pubblicamente:

Non ti vergogni? Non ti vergogni? Un uomo come te, ridotto come un miserabile Arcibaldo!

Sei ridotto a questo punto di miseria morale, di debolezza, di avvilitamento e di viltà, e io dovrei ancora seguirti? E io dovrei ancora morire per te?

Sei capace di fare il prepotente e la voce grossa con me, che non ti ho mai mancato di rispetto né reso ridicolo come avresti sempre meritato per la tua condotta immorale, per il tuo atteggiamento inqualificabile! E vuoi farmi credere che temi tua moglie? E vuoi

**farmi credere sul serio che tu non hai avuto il coraggio di uscire?
Tu che sei passato sul mio cadavere per [andare con] le tue puttane!
Tu che non hai mai un filo di cuore e che sei l'uomo più egoista che
io conosca?**

**Permetti che io ti dica che sei un disgraziato, un autentico disgraziato.
Ti disprezzo. Ti disprezzo e da questo momento è chiuso nella maniera
più definitiva.**

Le strisce di “Bringing Up Father” erano state ribattezzate “Arcibaldo e Petronilla” sul «Corriere dei Piccoli», ma le aveva pubblicate anche il quotidiano «Il Popolo di Roma», come hanno scoperto gli autori di *Eccetto Topolino*. Certo che mancava, nella saga di Arcibaldo, un'amante così scatenata e volitiva, rivendicatrice dei propri diritti...

Le vicende ricostruite nel libro si concludono con una rapida puntata nell'Italia del 1943-45, colpita da pesanti bombardamenti e dilaniata dalla linea del fronte. Come notano acutamente gli autori, nei mesi invernali la rigidità climatica in condizioni di penuria determina l'utilizzo di vecchie copie di settimanali come combustibile. Vanno così in fiamme milioni di esemplari che oggi farebbero la gioia dei collezionisti, disposti a pagare un occhio della testa per edizioni rare degli amati fumetti. Alla macchia, nelle bande partigiane, affluiscono migliaia di giovani che, nella scelta del nome di battaglia, si fanno guidare dalla passione fumettistica e lo traggono dai loro eroi. Non si potrebbe trovare migliore riprova della seminazione di spirito d'avventura che è il frutto della produzione vignettistica.

Un tema così peculiare come quello dei fumetti, d'importazione e italiani, su di un arco temporale esteso, richiede svariate competenze, e soltanto un collettivo di lavoro quale questo poteva scandagliare un pianeta in larga parte inesplorato, restituirne la varietà e interpretarne le caratteristiche principali. *Eccetto Topolino* si segnala anche per la ricchezza delle ricognizioni archivistiche, spinte fin nella patria dei fumetti: gli Stati Uniti degli anni della Depressione, dove questo settore – collegato a quello consimile dei cartoni animati – è tra quelli che meglio reggono il peso della crisi del 1929 e che prosperano nel New Deal. L'interfaccia con la situazione d'oltreoceano rappresenta un valore aggiunto di questo fondamentale libro, che resterà negli annali del fumetto italiano come l'opera che ha segnato il passaggio dall'interesse collezionistico alla ricostruzione storica.

Chiuso il volume, si desidererebbe da Fabio Gadducci, Leonardo Gori e Sergio Lama un supplemento d'indagine sull'Italia del Dopoguerra, quando l'influenza americana (della quale i soldati e gli ufficiali della V Armata furono i missionari) eruppe senza più costrizioni e gli autori indigeni, liberati dalla censura di Stato, svilupparono la loro creatività in un sistema politico in via di riassetto. L'importanza dei fumetti è attestata dal ricorso a giornalini, vignette e manifesti con disegni a effetto impiegati dalla Democrazia Cristiana e dal Fronte Popolare social-comunista per vincere l'epocale campagna elettorale del 18 aprile. Ma questa, naturalmente, è un'altra storia...

La memoria ritrovata

di Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama

Il volume che state per leggere non è una storia del fumetto. Nel senso che il suo obiettivo non è documentare lo sviluppo dei personaggi e dei generi del *medium*, se non in maniera incidentale. Non è neanche uno studio sull'impatto che l'invasione dei comics americani ha avuto nella cultura popolare del nostro Paese: che c'è stato, e profondo, ed è forse stato il più chiaro anticipatore, assieme al cinema, di quella passione per gli Stati Uniti così diffusa a partire dal Dopoguerra.

Lo scopo del nostro lavoro è stato invece di raccontare la storia editoriale del fumetto negli anni Trenta del secolo scorso, ovvero investigare lo sviluppo del suo mercato, e capire quali legami questo abbia avuto con l'*establishment* politico. Capire perché, a titolo di esempio, il decreto ministeriale che alla fine di quel decennio proibisce l'importazione dei fumetti americani sia in grado di provocare un incidente diplomatico nel quale, per difendere Flash Gordon e compagni, si muove un intreccio di funzionari degno di una crisi internazionale. E dove il Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano deve chiedere spiegazioni a Dino Alfieri, titolare della Cultura Popolare, per sentirsi rispondere che l'ordine viene direttamente da Benito Mussolini. Oppure dove il londinese «The Times» dedica più articoli al tema “il regime fascista proibisce Disney!”, anche se il MinCulPop, pur confermando il bando, può precisare “eccetto Topolino!”, come secondo una – in apparenza infondata – leggenda aveva annotato il duce stesso sulla lista dei fumetti da togliere dalla circolazione.

Gli studi dedicati alla storia dell'editoria hanno ricevuto un deciso incremento negli ultimi decenni, come a richiamare una famosa affermazione di Eugenio Garin, per il quale non si può fare storia della cultura se non si fa storia dell'editoria. Per quel che riguarda il periodo da noi preso in esame, ci sentiamo in grado di sostenere che non si può fare storia della cultura popolare in Italia se non considerando il ruolo fondamentale svolto dagli editori di fumetti. Negli anni Trenta «tre tipi di pubblicazioni [...] ebbero un pubblico di massa, relativamente parlando [...]: la stampa sportiva, le riviste illustrate e i fumetti». Ci sentiamo di far eco a questa affermazione di David Forgacs e Stephen Gundle, sottolineando come nessun altro *medium* possa probabilmente vantare una diffusione così capillare come quello dei comics, per i quali si parla di decine o di centinaia di migliaia di esemplari per ogni numero di giornale, e che attraverso le ristampe in albo hanno nelle edicole una sopravvivenza di molti anni, fino al secondo Dopoguerra. Una massa davvero imponente di pubblicazioni, che è stata in grado di influenzare, soprattutto attraverso le avventure dei “magnifici eroi” americani, almeno due generazioni di lettori, attraverso la diffusione del mercato delle ristampe anastatiche a partire

dagli anni Sessanta. A tal punto che ci è sembrato significativo adottare il termine di *comics craze*, parlando dell'infatuazione collettiva per il fumetto d'oltreoceano, per analogia con la *swing craze* che più o meno nello stesso periodo cambiò il volto della musica leggera.

In maniera altrettanto incisiva, abbiamo cercato di delineare come gli anni seguiti alle restrizioni autarchiche e al bando dei comics americani nel corso del 1938 abbiano visto sorgere a Milano, sostanzialmente ad opera della casa editrice Arnoldo Mondadori, un fenomeno altrettanto importante e di lunga portata. Cesare Civita, Federico Pedrocchi e Cesare Zavattini, con collaboratori del calibro di Rino Albertarelli e Walter Molino (e di molti altri), nel tentativo non solo di supplire alla perdita dei fumetti americani, ma di creare un'alternativa a quei modelli culturali, svilupparono quasi dal nulla un'autentica scuola artistica. Con un memorabile sforzo finanziario, e organizzativo e creativo, si cercò soprattutto di elevare il Fumetto, inteso come forma d'arte autonoma, ad autentica industria culturale, creando ad esempio intrecci con il mondo del cinema. Un momento di eccellenza artistica che oggi rimane sottotraccia anche per gli appassionati e che, mortificato da un Dopoguerra di pur volenteroso artigianato, sarebbe per breve tempo riemerso nell'immaginario collettivo solo alla fine degli anni Sessanta, con l'inizio delle pubblicazioni specializzate nate all'ombra di «Linus» e con la rivalutazione del *medium*, influenzando lo sviluppo di quello che diventerà il fumetto d'autore italiano.

I secondi anni Trenta rappresentano un netto punto di svolta nei consumi culturali degli italiani. È una situazione che ha fatto parlare della nascita della moderna cultura di massa, e lo stabilirsi di pratiche di fruizione che in sostanza, nonostante la cesura della guerra e della lotta di Liberazione, giungeranno inalterate fino alla fine degli anni Cinquanta. Al tempo stesso, nel cosiddetto "decennio del consenso" il regime si dota infine di moderni apparati per il controllo della cultura, in prima approssimazione svolgendo una azione uniformatrice dei costumi e dei desideri (messa in evidenza sin dai lavori di Philip Cannistraro). Negli ultimi anni gli studi hanno però fatto emergere in maniera netta la contrapposizione fra tali istanze e le tendenze centrifughe del mercato, *in primis* degli stessi editori. In nessun altro *medium*, ci pare, tale dicotomia è così apparente come nella stampa periodica per la gioventù. Soprattutto, in nessun altro campo si riesce a percepire con tale immediatezza il ruolo giocato dal regime: la periodicità settimanale dei giornali a fumetti garantisce che i richiami all'ordine si rispecchino in maniera quasi subitanea sul prodotto in edicola, e che le continue oscillazioni e contrapposizioni fra direttive e mercato si rivelino in maniera più evidente. Ancora, la particolare cura rivolta dal regime alla formazione delle giovani generazioni fa sì che l'attenzione sulla stampa periodica, ritenuta particolarmente nociva, sia vigile e occhiuta, evidenziando pratiche di intervento assai meno visibili altrove. Infine, se nei consumi culturali si è parlato di una sostanziale uniformità oltre il Dopoguerra, ci sembra interessante sottolineare come nel fumetto si trovi invece un netto spartiacque a fine anni Quaranta, con la scomparsa dei giornali classici e la nascita di un mercato dei tascabili, soprattutto umoristici, che dominerà il settore fino all'avvento dei "neri" stile Diabolik.

A una tale ricchezza di spunti, di possibili indicazioni di lavoro, non sembra fare ancora riscontro uno sviluppo adeguato della ricerca. Dopo i lavori *pionieristici* degli anni Sessanta e dei primi Settanta – in larga parte impegnati nella ricostruzione di un repertorio e di una genealogia – e la successiva prevalenza di un discorso teorico sincronico teso a recuperare la specificità del fumetto, sono spesso mancati sia ripensamenti sui contenuti e sulla fattura dei materiali prodotti (i giornali, gli albi) sia approfondimenti sulle effettive condizioni del *business* (le leggi e le “raccomandazioni”, le agenzie di stampa), nonostante il fatto che negli anni Trenta il mercato si sviluppi in maniera impetuosa, e le regole del *medium* ne risultino letteralmente riscritte. Una mancanza ancora più stridente se ripensiamo a quello che è avvenuto ad esempio per altri “bestseller del Ventennio”, per echeggiare il titolo di una nota antologia apparsa ormai due decenni fa. Solo nell’ultimo quindicennio una nuova generazione di studiosi ha cominciato a tracciare le linee di un possibile programma di lavoro, privilegiando una sensibilità storicistica verso i *media* come fenomeno sociale, tornando dunque a esaminare i materiali pubblicati e identificando gli attori principali, mettendo il “prodotto” fumetto al centro del discorso in ricostruzioni che rimandano sia alla storia dell’editoria che alla storia culturale *tout court*.

Pur cercando di fornire un quadro d’insieme, la nostra ambizione è soprattutto quella di fornire altre “munizioni” a questa generazione di studiosi, provando a tracciare le linee principali dello sviluppo del mercato, attraverso le vicende editoriali delle principali case editrici (Mondadori, Nerbini, Vecchi), le interazioni con le istanze di rivendicazione culturale del regime imposte dal Ministero della Cultura Popolare (nelle varie incarnazioni), e il ruolo giocato dalle agenzie americane di stampa, in particolare il potente King Features Syndicate di William Randolph Hearst (il *tycoon* ritratto da Orson Welles in *Quarto Potere*). Questo anche per cercare di sfatare le molte leggende, i tanti “sentito dire” che avevano appesantito la ricostruzione delle vicende del mercato negli anni Trenta.

Siamo quindi andati a rileggere le fonti a stampa dove l’interazione fra gli editori e il Ministero aveva lasciato tracce (riviste quali il «Giornale della Libreria»), cercando di riportare all’attenzione i documenti negli archivi e calandoli nella realtà delle storie e degli albi effettivamente prodotti. Ne è uscito un panorama inedito e di grande interesse, che ha permesso di chiarire molti degli snodi rimasti irrisolti nella storiografia specializzata. Perché, fra il 1933 e il 1938, in modo quasi paradossale, il fumetto non fu apparentemente toccato dal potere? Avevano un fondamento le leggende, circolate per decenni, riguardo un presunto intreccio di interessi tra il Fascismo e le agenzie americane? Come si collega a questo il fatto ben noto che Mussolini era legato a Hearst, per la pubblicazione di numerosi articoli sulla catena di quotidiani del *tycoon*? Ma soprattutto, perché furono proibiti tutti i comics di origine americana, eccetto Topolino? I fumetti di Walt Disney furono difatti pubblicati in Italia fino a qualche settimana dopo l’inizio delle ostilità contro gli Stati Uniti (febbraio 1942), mentre la testata «Topolino» continuò a uscire, pur senza i personaggi Disney, fino al dicembre 1943! È stato finora un autentico mistero italiano, certo meno cruento di quelli che hanno segnato la nostra storia recente, ma altrettanto significativo per comprendere gli intrecci spesso oscuri tra potere politico ed economico.

La nostra ricerca è stata fortunata, e ha permesso per esempio di riportare in luce l'archivio di Federico Pedrocchi, protagonista di primo piano dell'evoluzione del *medium*. Anche gli archivi di stato (quello Centrale e quello di Cremona) e quello della Fondazione Mondadori hanno rivelato materiali finora scarsamente considerati. Ma è stato soprattutto grazie all'esame approfondito dell'archivio di Guglielmo Emanuel, direttore nel Dopoguerra del «Corriere della Sera» e per tutti gli anni Trenta e parte dei Quaranta agente italiano del King Features Syndicate, che siamo riusciti rispondere a questi e a molti altri interrogativi. Al contempo, gli scambi epistolari tra Emanuel e gli editori del periodo hanno aperto una finestra sulle vicende imprenditoriali e umane (a volte toccanti) di protagonisti quali Lotario Vecchi e Mario Nerbini. Ha acquistato spessore, in una nuova luce, il rapporto tra Arnoldo Mondadori e il famigerato MinCulPop. Moltissimi documenti sono pubblicati qui per la prima volta: lettere e pressioni di Mondadori e Nerbini, di giornalisti e diplomatici.

Ci si è formato tra le mani il racconto, avventuroso e drammatico, a tratti esaltante e quasi sempre inedito, di una cospicua fetta di storia dell'editoria italiana. Inoltre, l'archivio di Guglielmo Emanuel ci ha restituito a tutto tondo la figura dell'agente del King Features Syndicate, che si è rivelato forse il più importante protagonista della *comics craze*.

Una massa di nuove evidenze documentarie che, allineate nel tentativo di trarne una narrazione unitaria, ci fanno parlare di una memoria ritrovata: degli eventi, delle persone e delle forze economiche che hanno contribuito a dar forma al fumetto in Italia, in uno dei suoi periodi di maggiore sviluppo.

Nota all'edizione 2020

Rispetto alla precedente, questa edizione è stata interamente rivista e ampliata, comprendendo anche il periodo dell'immediato secondo Dopoguerra, che per forme editoriali (i "giornali" e gli "albi" classici) e per i suoi protagonisti (editori, autori, agenti, ecc.) può essere considerato continuazione e fine del precedente. In particolare, è stato in parte riscritto e rifuso l'ultimo capitolo dell'edizione 2011 e aggiunto un ulteriore (il 10), del tutto nuovo e basato su documentazione inedita.

Dal punto di vista strutturale, il volume è ripartito in tre macrosezioni. Ai capitoli 1 e 2 viene lasciato il compito di tracciare la storia editoriale, relativa ai periodici per la gioventù, delle tre case principali: Mondadori, Nerbini e Vecchi. Mentre il capitolo 1 dettaglia l'avventura delle singole testate, grazie all'osservatorio privilegiato delle relazioni fra gli editori e Guglielmo Emanuel, il capitolo 2 esamina la specifica situazione dei diritti di Topolino in Italia, cercando di delinearne con precisione l'arrivo e i passaggi più importanti. I capitoli dal 3 al 5 descrivono le reazioni dell'*establishment* culturale (educatori in *primis*) al dilagare della *comics craze*, partendo dai generici indirizzi censori del 1934 fino a giungere al Convegno di Bologna del 1938 e alla prima stretta del Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri. I capitoli 6 e 7 offrono uno spaccato delle vicende editoriali di due figure centrali del volume, Mario Nerbini e Arnoldo Mondadori, soffermandosi soprattutto sul loro modo di adeguarsi alle direttive ministeriali e sul contemporaneo sviluppo delle rispettive scuderie di autori italiani. In particolare, il capitolo 7 narra il fenomeno della "scuola di Federico Pedrocchi", che con la collaborazione principalmente di Cesare Civita e Cesare Zavattini pone le basi del moderno fumetto italiano d'autore. Infine, il capitolo 8 riprende le fila delle reazioni pubbliche al fumetto, dettagliando la ripresa censoria finale del 1941-42, il capitolo 9 accenna al periodo della guerra civile, mentre il conclusivo capitolo 10 delinea il percorso del fumetto sindacato nei primi anni del Dopoguerra.

Federico Pedrocchi
(fine anni Venti, AP)



Abbreviazioni

ACoS: Archivio storico del «Corriere della Sera»

ACS, CPC: Archivio Centrale dello Stato, Casellario Politico Centrale

ACS, MCP: Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare

ACS, SPD-CO: Archivio Centrale dello Stato, Segreteria Particolare del Duce - Carteggio Ordinario

ASCr: Archivio di Stato di Cremona

AE: Fondazione «Franco Fossati», Milano, Archivio Guglielmo Emanuel

AME, Arnoldo: Fondazione «Arnoldo e Alberto Mondadori», Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Arnoldo Mondadori

AME, Contratti: Fondazione «Arnoldo e Alberto Mondadori», Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Proprietà letteraria/Ufficio contratti editoriali - Walt Disney

AP: Archivio Federico Pedrocchi

1.

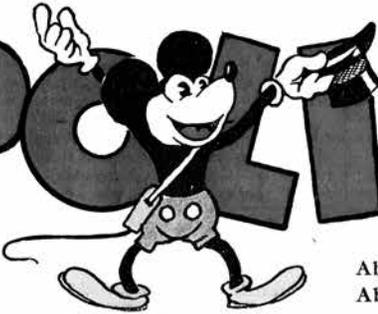
LA "RIVOLUZIONE" AMERICANA



Sopra: Vittorio De Sica, da «Supplemento mensile di Cinema illustrazione», 1934.
A fronte: Firenze, 1940.



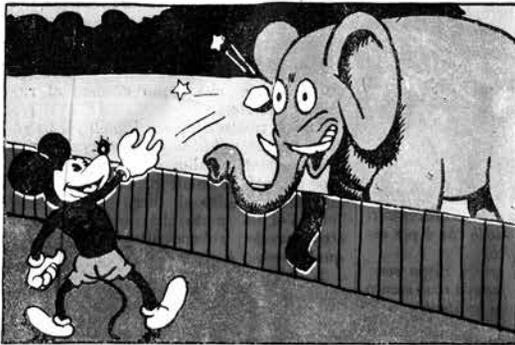
TOPOLINO



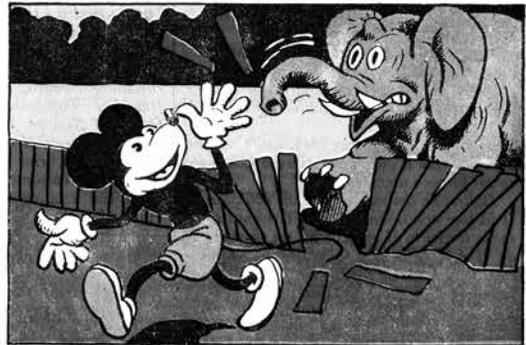
CASA EDITRICE G. NERBINI
Direttore: COLLODI NIPOTE

Abbonam. annuo L. 10
Abb. semestrale L. 5

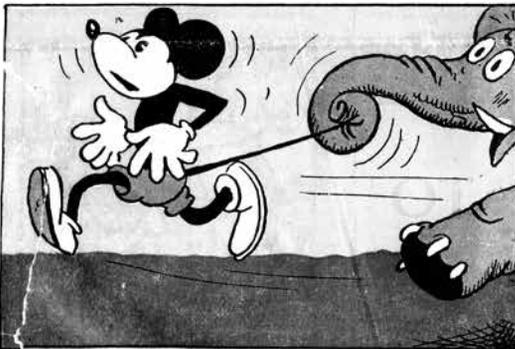
CENT.
20



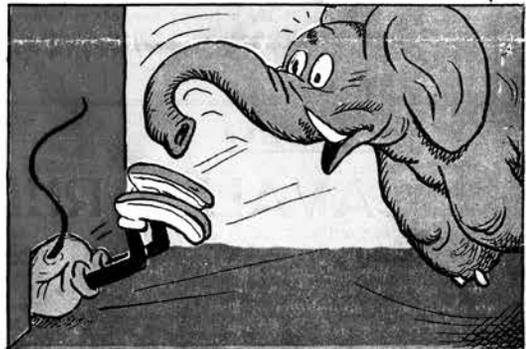
Topolino dal rinchiuso fatto ardito, anzi gradasso al bestione in pieno muso scaglia dritto un grosso sasso.



L'elefante inviperito del bernoccolo frontale fa saltar tutto l'assito e con furia il topo assale.



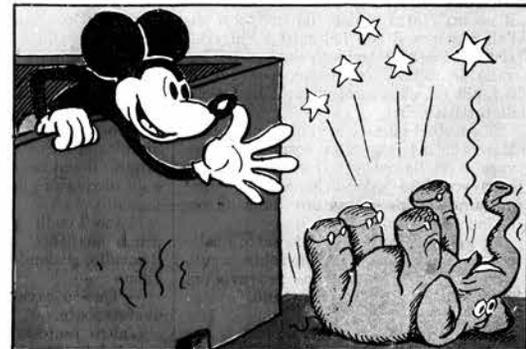
Corre corre Topolino ma l'agguantail pachiderma. Un pezzetto di codino ci rimette e non si ferma.



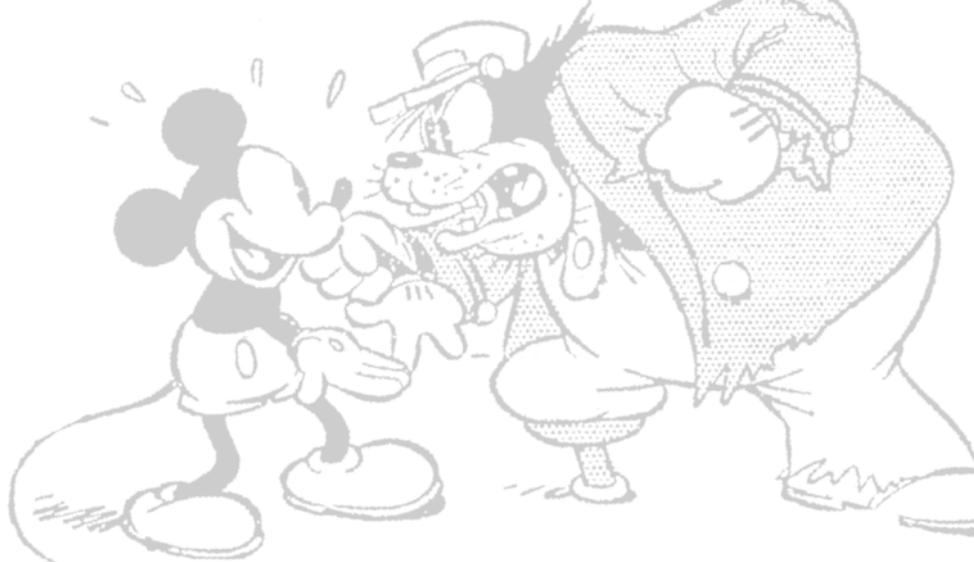
Corre, corre Topolino la salvezza di un buchino che ha veduto di lontano in un muro suburbano.



È sparito in un baleno... L'elefante non si arresta e di corsa come un treno dà nel muro con la testa.



L'elefante e li disteso E gli grida Topolino: — Marameo... mi son difeso Benchè sia tanto piccino.



La Società Anonima Editrice Vecchi (SAEV)

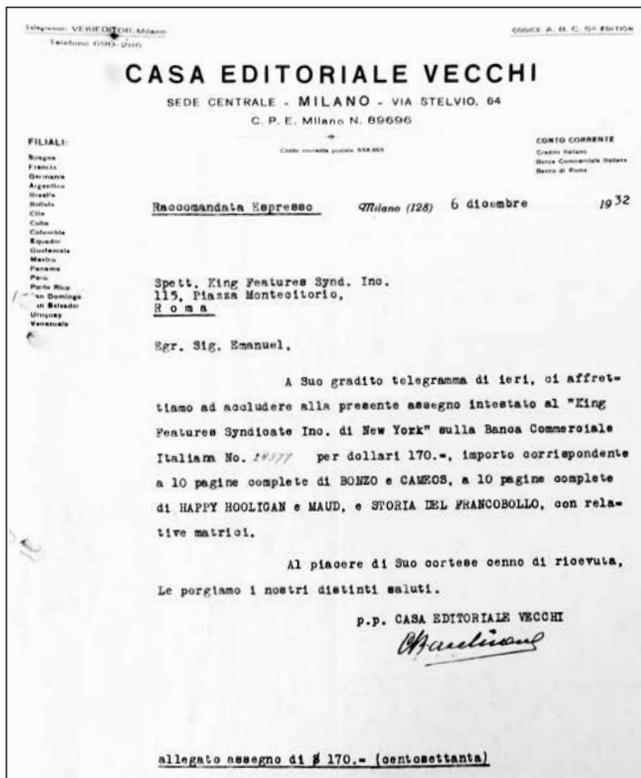
La nostra storia inizia il 17 dicembre 1932, con l'uscita del primo numero di «Jumbo», settimanale edito dalla SAEV (Società Anonima Editrice Vecchi) di Milano: è la data alla quale si fa convenzionalmente risalire l'esordio del fumetto di avventura in Italia¹.

Le otto grandi pagine di quel primo fascicolo ospitano “tavole a quadretti”, come ancora vengono definite le storie di narrativa grafica. Sono rivolte esplicitamente ai “bimbi”, ma in un volantino pubblicitario si parla di “ragazzi”: un pubblico ampio e solo in parte sovrapponibile a quello del «Corriere dei Piccoli», del quale il nuovo giornale imita l'impostazione, sia a livello grafico che di contenuti². Altro dato importante, «Jumbo» costa solo venti centesimi, ben dieci meno del prestigioso concorrente, benché quest'ultimo conti il doppio delle pagine: una differenza significativa per il mercato italiano³.

La serie principale, con il personaggio, eponimo, e buona parte di quelle secondarie, sono inglesi: Vecchi le ha acquistate, tramite la società Helicon di Umberto Mauri e Valentino Bompiani (cfr. *infra*), dalla Amalgamated Press di Londra, casa editrice britannica che sin dal 1890 produce riviste a fumetti per il Regno Unito⁴. L'elaborata testata imita in modo efficace quella del britannico «Rainbow», edito dalla Amalgamated fin dal 1914 e dal quale provengono Jumbo e amici, ovvero Tiger Tim e i Bruin Boys di Herbert Foxwell. A differenza del «Corrierino», e della totalità dei periodici precedenti, «Jumbo» conserva i fumetti, ovvero i *balloons*, senza rimontare le tavole, e questo è un primo dato notevole⁵.

Le serie che fanno la differenza di «Jumbo», rispetto al «Corriere dei Piccoli», sono “Il segreto del nonno”, ovvero “Little Snow Drop” di Frank Jennens, apparsa per la prima volta nel 1927 su «Tiny Tots», e soprattutto “Lucio l'avanguardista” di Walter Booth, ovvero “Rob The Rover”, pubblicato fin dal 1920 su «Puck». «Jumbo» li presenta con lunghe didascalie in prosa sotto ogni vignetta, che comunque possono essere tranquillamente ignorate senza ledere la piena comprensione delle vicende narrate. Il fumetto di Jennens è una storia patetica e strappalacrime, alla quale probabilmente guarderanno in seguito i redattori dell'«Intrepido». “Lucio l'avanguardista” è invece un racconto decisamente avventuroso, qualcosa di sostanzialmente nuovo per il nostro panorama editoriale. Rob The Rover non è solo ribattezzato con un nome italiano – pratica comune, con i fumetti stranieri, fino a ben oltre gli anni Trenta – ma è anche clamorosamente modificato, con un travestimento

Nella pagina a fronte:
«Topolino» n. 1, 1932



Sopra: una delle prime lettere della Casa Editoriale Vecchi a Emanuel, firmata da Egidio Bacchione (6.12.1932, AE). Sotto: da «Jumbo», 1933

che lo trasforma in un avanguardista, ovvero nell'appartenente a uno dei corpi paramilitari con i quali il regime fascista intruppa le giovani e giovanissime generazioni. Ma, al di là di poche tavole che interessano tale singolare falso storico, la sostanza di "Rob The Rover" resta intatta. La struttura a puntate settimanali, con tanto di sospensioni in stile *cliffhanger*, somiglia a quanto propongono già da decenni, ma per un pubblico adulto, i cosiddetti fascicoli "a dispense". La novità è che nessun *fumetto*, in Italia, ha finora presentato racconti del genere. La straordinaria, ancorché effimera, fortuna di «Jumbo» si fonda su questi pochi ma significativi elementi.

Le testimonianze dei primi storici specializzati, all'epoca lettori anch'essi, concordano nell'affermare che «Jumbo» è recepito come un'assoluta novità, e diventa anche una prima bandiera generazionale, perché è acquistato direttamente dai ragazzi e non imposto dai genitori, come invece ormai avviene per il «Corriere dei Piccoli»⁶. Ai fumetti di Jennens e Booth si affianca presto un'altra storia a pun-

tate avventurosa, sempre di produzione britannica: "Colomba Bianca la regina dei Navajos", in originale "White Dove, Chief of the Chekowsays" di Sidney Pride, apparsa sul settimanale «Crackers» nel 1933.

La SAEV di Lotario Vecchi è un terreno quasi inesplorato. Esiste solo un saggio di taglio giornalistico, per quanto appassionato e approfondito, pubblicato da Ezio Ferraro a metà anni Settanta, la cui edizione originale, a tiratura limitata, è oggi praticamente introvabile⁷. Ad ogni modo, l'avventura editoriale di Lotario Vecchi, almeno per quanto riguarda i fumetti e l'Italia, si esaurisce già nel 1940. Come vedremo più avanti, fin dal 1935 la sua vicenda fumettistica si intreccia però con quella di Arnoldo Mondadori, con il quale condivide autori, redattori e anche opere: fra i primi collaboratori di «Jumbo» c'è Federico Pedrocchi, che svolgerà un ruolo di primissimo piano in Mondadori tra il 1938 e il 1942. Prima e dopo il 1940, gli uomini di Vecchi sono i protagonisti di un'autentica diaspora, che porterà in breve tempo, nonostante il trauma della Seconda Guerra Mondiale, alla formazione del tessuto fonda-

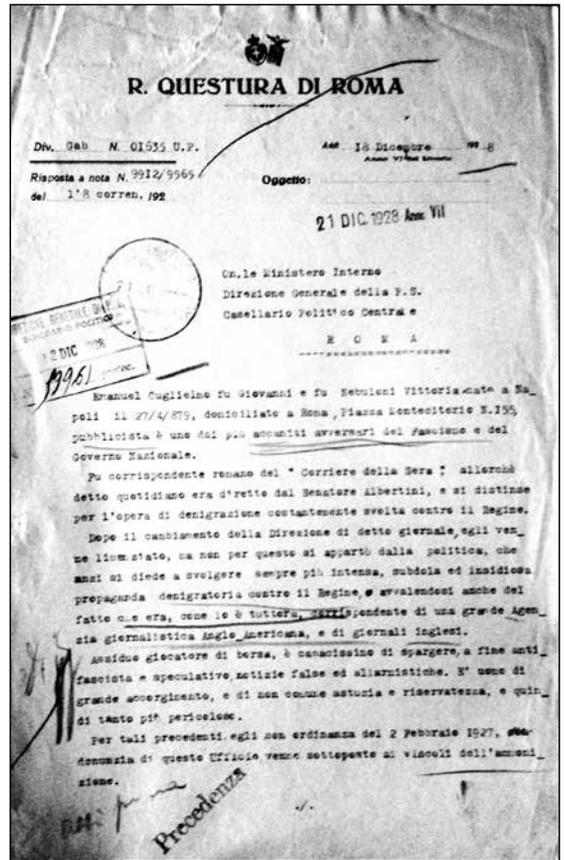


mentale del fumetto italiano. Fra loro spiccano figure leggendarie quali Gian Luigi Bonelli, ma anche Tino Arcaini, Dante Daini, Agostino Della Casa e Gino Casarotti (futuro editore con il marchio Dardo). Gli ultimi due lanciano nell'Anteguerra la casa editrice Juventus e il personaggio di Dick Fulmine, che rifluirà sul settimanale «L'Audace», edito prima da SAEV e poi da Mondadori⁸. Ci sembra corretto dunque affermare che le testate di Vecchi, oltre a pubblicare fumetti statunitensi e britannici anche di particolare valore, e alcuni fra i primi esperimenti di fumetto avventuroso autoprodotta, sono nel complesso la vera culla della narrativa disegnata italiana.

Guglielmo Emanuel

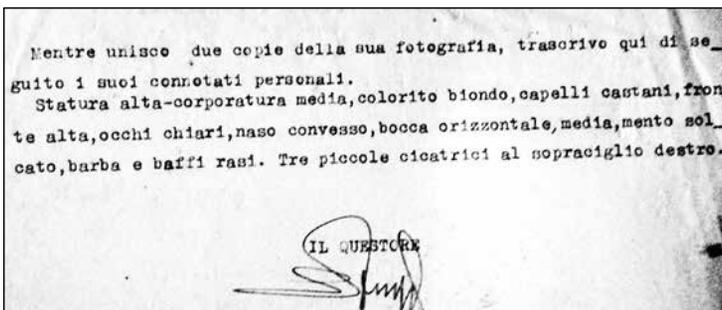
Sono Lucio l'avanguardista e gli altri fumetti britannici “avventurosi” a sostenere il successo di «Jumbo» nel 1933: i Bruin Boys di Foxwell, per quanto pubblicati ininterrottamente in prima pagina per tutti i sei anni di vita del settimanale, passano nell'immaginario collettivo senza lasciare praticamente traccia. Ma nella sua prima annata, il periodico milanese pubblica anche alcuni fumetti americani del King Features Syndicate di William Randolph Hearst⁹. Fortunino (Happy Hooligan, meglio conosciuto in Italia con il nome di Fortunello) e La Checca (“And Her Name Was Maud!”) sono entrambi opera di Frederick Burr Opper, e vecchie conoscenze per i lettori del «Corriere dei Piccoli». Inoltre, appaiono su «Jumbo» “Flock cane moderno” (“Pete’s Pup”) di Clarence David Russell; “Bob Mancatutto” (“Boob McNutt”) di Rube Goldberg; Bonzo e il suo *topper* domenicale Cameos, realizzati per il KFS dal britannico George E. Studdy¹⁰.

A curare gli interessi in Italia del KFS non è la Helicon, ma un altro agente, con ufficio a Roma. Si tratta di Guglielmo Emanuel, futuro direttore, nel Dopoguerra, del «Corriere della Sera». È lui che fornisce a Vecchi alcune tavole di esempio delle serie americane, a concordare i nomi italiani dei personaggi e a proporre altri¹¹.



Sopra: prima pagina (di due) di una informativa della Regia Questura di Roma su Emanuel (18.12.1928, ACS).

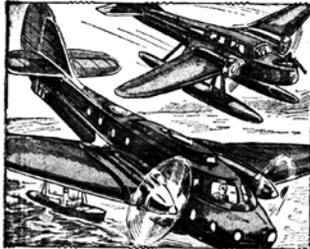
In basso a sinistra: seconda pagina (di due) di una informativa della Regia Questura di Roma su Emanuel (18.12.1928, ACS). Qui sotto: Guglielmo Emanuel, foto segnaletica presente sulla scheda personale del Casellario Politico Centrale (ACS)



Lucio l'avanguardista,
da «Jumbo» n. 243,
1937.

LUCIO L'AVANGUARDISTA

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI. — Lucio ed i suoi compagni decidono di tornare in Europa e partono in mareplano. Ma inseguito da un apparecchio pirata, dopo aver sostenuto una lotta furibonda, Lucio riesce ad atterrare. Ripresa quindi la fuga Lucio tenta di sfuggire ai nemici, ma costoro, meglio armati, sono ben presto su di lui.



Lucio non può assolutamente battersi con l'aeroplano nemico il quale è armato con una poderosa batteria di mitragliatrici. Così è meglio cercare la salvezza sotto le acque dove l'apparecchio dei pirati non può giungere.



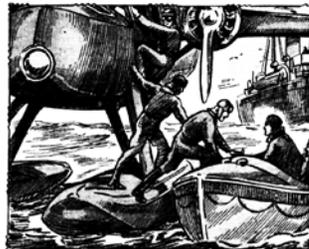
La manovra è abbastanza facile e con una grande ondata di schiuma bianca il «Pesce volante» si inabissa. La meravigliosa macchina inventata dal professor Seymour si comporta ora come un sottomarino. I nostri



eroi vedono, attraverso il periscopio, i loro avversari avvicinarsi a una nave che evidentemente staziona in quelle acque in attesa di qualcuno. «Scendono», mormora l'avanguardista, il selvaggio pirata armato in-



fatti mentre un motoscafo si stacca dal bastimento. Il capo della misteriosa banda vuole interrogare i pirati sull'esito della loro missione. Pochi istanti dopo i nostri



amici vedono illuminarsi lo schermo del televisore e la ben nota figura del professor Seymour appare. «Ma fida! è stata rapita dai pirati del cielo», dice Pimven-



toro con profonda angoscia. Egli narra quanto sa della drammatica vicenda e Lucio si sente colpito da un sospetto. Forse l'aeroplano che trasportava la prigionie-



ra è quello stesso in cui s'è imbatuito poco dianzi. In questo caso Joan è certo ancora a bordo. «Andrò subito a vedere», dice l'avanguardista. Egli indossa rapidamente il costume di palombaro e si dirige verso la ca-



mera di sicurezza entrando in una specie di armadio ermetico. Il professor Dan chiude lo sportello e muove una leva, grazie alla quale entra in azione una macchina che produce aria compressa. Quando l'armadio-



pieno d'aria uno sportello in alto si solleva e Lucio scatta come una freccia verso l'alto. Egli è più leggero dell'acqua che lo circonda e così raggiunge presto la superficie. Dappertutto il nostro eroe non può vedere bene



dove si trova l'aeroplano e la nave nemica perché la notte è fonda e la luna coperta. Ma a un tratto l'astro argenteo si svela mentre un riflettore partendo dal



piroscafo passa vicinissimo al nuotatore. Ecco Lucio accenti ai galleggianti dell'idrovolante al cui bordo sembra che non si trovi nessuno. Ma basta che Lucio chia-



mi sottovoce: «Joan!», perché una faccia ansiosa appena al finestrino. Joan ha un sussulto di gioia nel vedere presso di sé il coraggioso ragazzo. (Continua)

PIREZZONE E AMMINISTRAZIONE - Via Steivio 64 MILANO Proprietà artistica e letteraria riservata
La nostra redazione non restituisce manoscritti né disegni, anche se non pubblicati
Diret. respons.: Dott. Roberto M...
Stao Lin S.A.E.V. Milano 1937

La vicenda personale di Emanuel, quale risulta dalle testimonianze raccolte¹², è a suo modo emblematica delle strategie di sopravvivenza sotto la dittatura. All'epoca dei fatti che raccontiamo ha quasi sessant'anni, ma è uno dei più attenti e aggiornati intellettuali italiani specializzati nella cultura anglosassone, senza alcun pregiudizio, come vedremo, nei confronti della narrativa popolare e del fumetto americano in particolare. Anti-fascista, perseguitato dal regime, dal 1927 al 1929 è "ammonito politico", e, in maniera più intensa

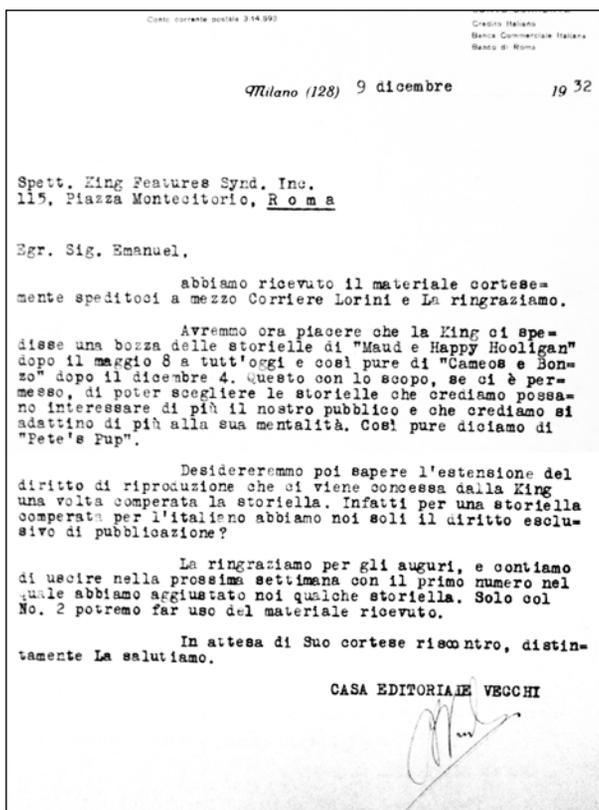
agli inizi del decennio ma in pratica fino al 1935, viene tenuto sotto costante sorveglianza¹³. In seguito la sua situazione si normalizza, tanto che nel 1936 gli è concesso il rilascio del passaporto per viaggi in Francia, Austria e Ungheria. Dal nostro punto di vista, è notevole che Emanuel, corrispondente dell'agenzia di stampa statunitense International News Service del gruppo Hearst almeno dal 1925¹⁴, si veda assegnare la rappresentanza “a vita” dei diritti del King Features Syndicate come parziale compensazione del forzato abbandono del suo ruolo presso l'INS¹⁵. Dopo il 1940 aggiunge al suo lavoro con il *syndicate* americano, (che lascerà nell'immediato Dopoguerra¹⁶) anche un'attività in proprio: costituisce l'agenzia Mundus, che incorpora la rappresentanza KFS e ne assume altre, come quella per la Carl Duncker Verlag di Berlino¹⁷.

Emanuel tesse dal suo ufficio romano, con l'aiuto di sua nipote Yolette Capocci in Forino e di un'altra collaboratrice saltuaria, Giannina Satta¹⁸, una rete di relazioni che lo mettono in connessione con i maggiori editori, autori e uomini politici dell'Italia degli anni Trenta. Le memorie dei contemporanei lo dipingono come un raffinato gentiluomo, amante della bella vita, che trascorre i mesi estivi in un *buen retiro* di Capri, dove invita a volte i dirigenti americani del King Features in visita in Italia. Ricorda Indro Montanelli, che nel 1947 lo avrà come direttore al «Corriere»:

Quando tornò fra noi, arrivava in redazione a notte fonda (allora i giornali “chiudevano” alle quattro del mattino) e quasi sempre in “smoking” perché reduce da qualche “prima” di prosa o di musica. Era un signore di vecchio stampo: amabile, sorridente, conversatore brillante, e perfetto uomo di mondo.¹⁹

Nella prima metà degli anni Trenta, Emanuel individua fra gli editori italiani quelli più adatti a recepire, senza pregiudizi, la novità dirompente costituita dai comics: la sua azione, soprattutto nei confronti di Vecchi e di Nerbini, non è solo quella di intermediario con gli americani ma anche di attento consigliere e perfino amico; è consapevole della novità e qualità dei fumetti che vende, ma anche, come vedremo, della necessità di adattarli alle peculiarità del mercato editoriale italiano.

Guglielmo Emanuel e Lotario Vecchi intrattengono una lunga corrispondenza, fin dal 1932. Il campo dei fumetti moderni, in Italia, è assolutamente vergine, e nelle lettere che i due si scambiano fra il novembre di quell'anno e i primi mesi del 1933, vengono chiarite le modalità di pagamento, gli invii per l'abbonamento



Lettera della casa editrice Vecchi per la prenotazione di Fortunello e Maud e che annuncia la prossima uscita di «Jumbo» (9.12.1932, AE)

Manifesto per il lancio
di «Topolino», 1932.
Attribuibile a Giove Toppi.



Sulla casa editrice fondata da Giuseppe Nerbini esiste un'ampia letteratura, che si è occupata della sua attività libraria in generale e soprattutto della fondamentale produzione a fumetti²⁶. Per la storia dell'editoria *tout court*, ha un deciso rilievo la vicenda del giornalista editore di via Martelli, a Firenze, quel Giuseppe Nerbini che nel 1895 parte dalla divulgazione delle idee socialiste (pubblica le *Lotte Sociali* di De Amicis e *Il Capitale* di Karl Marx) per spostarsi, specie con i suoi periodici popolari, soprattutto con il satirico e interventista «Il 420», su posizioni nazionaliste prima e fasciste poi. Per quanto riguarda il nostro studio, la figura del fondatore Giuseppe è senz'altro

LE MERAVIGLIOSE AVVENTURE



Vi presento — permettete? — Mancatutt e compagnia: e vi giuro, in fede mia, che non poco riderete...



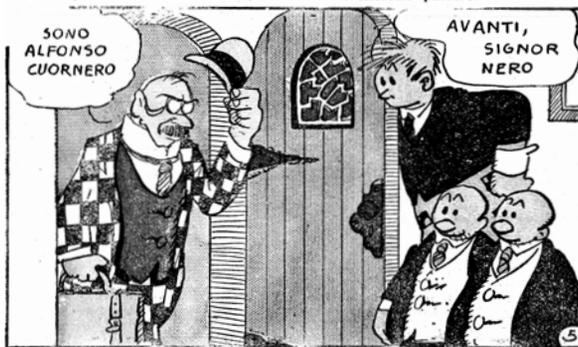
Riderete certamente anche quando « un tal dottore », vuol ricorrere al terrore per rubare impunemente.



Già: si tratta di rubare cinquecentomila lire per potervi riuscire, fa il telefono parlare!



Per fortuna c'è zio Tie ch'è una buona sentinella... poi c'è Perla, la sorella, con quell'altro zio Pienic!



Tutta gente ch'è in pensiero per salvare il giovanotto dall'orribile complotto preparato da Cuornero.



Ma chi è questo briccone, che si fa procuratore? e chi è « quel tal dottore », per il quale va in missione!

Boob McNutt
di Reuben Goldberg,
da «Jumbo» n. 37,
1933.

secondaria rispetto a quella del figlio Mario, rimasto praticamente solo alla testa dell'azienda nel 1933 e che, per il coraggio imprenditoriale e l'innequivocabile fiuto, può considerarsi, come vedremo, il vero padre fondatore del fumetto in Italia.

Mario Nerbini fu sempre assai riservato riguardo la sua vita privata, e oggi è difficile ricostruirne le vicende familiari e imprenditoriali. Ci sono però due immagini, assai significative, che sono forse più eloquenti di un racconto scritto. Una foto pubblicata sul settimanale satirico «Il 420», il 21 aprile 1928 («Natale di Roma»), ci mostra un singolare gruppo di famiglia: il fondatore Giuseppe tiene la mano sulla spalla di Mario, come in un'investitura; ai lati posano Renato, che scomparirà tragicamente pochi anni dopo, e i giovani Carlo e Bruno, tutti orgogliosamente in camicia nera²⁷.



Qui a destra:
la famiglia
Nerbini nel 1928:
Carlo, Mario,
Giuseppe, Renato, e Bruno.

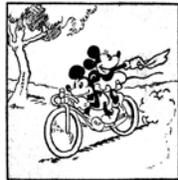
Un'altra foto di gruppo, stavolta assai più affollata, è datata 1932. È ben nota, per essere stata anche riprodotta nella monografia dedicata alla Nerbini da Pier Francesco Listri²⁸: Alessandro Pavolini, all'epoca “federale” di Firenze, ovvero segretario della locale Federazione provinciale del PNF, sta orgogliosamente al centro di un gruppo, con tutti gli uomini della casa editrice: accanto a lui ci sono Giuseppe, Carlo e Renato Nerbini; alla sua sinistra, Mario. È un gruppo evidentemente pieno di energie, pronto a scattare all'assalto del mondo editoriale, poco prima di «Topolino».

Anche il nuovo giornalino, come «Jumbo», ha otto pagine e costa venti centesimi, con in più la prima facciata in tricromia. Rispetto al foglio milanese, quello fiorentino ha contenuti molto meno appetibili: racconti in testo, rubriche pseudo-educative e alcune vignette umoristiche, forse riciclate da altre pubblicazioni. Ma c'è, naturalmente, la novità di Topolino, il Mickey Mouse di Walt Disney, che nel 1932 è all'apice della sua gloria cinematografica, in Italia come in tutto il mondo. Nerbini è stato evidentemente colpito dal grande successo dei disegni animati, che a Firenze sono lanciati dalle “Mattinate Topolino” al centrale cinema Savoia²⁹.

Sotto, a sinistra:
Alessandro Pavolini
(al centro) in visita
alla Nerbini (1932).
Qui sotto: la sede di
Via Faenza, a Firenze,
nel 1930.



TOPOLINO



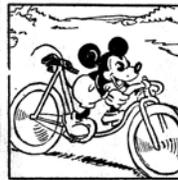
— Guarda e dimmi, bimba mia; un ciclista al mondo v'è che sicuro di più sia e più celere di me?



Se la strada scenda o s'alzi, da temer non c'è, mia bella. Noi ridiamo degli sbalzi, inchiodati sulla sella!



Quello è stato un incidente sciocco, futile, banale; non temere più di niente, son maestro del pedale!



Io, più corro, più mi pare che leggeri entrambi siamo. Se ti vuoi congratulare, sarà ben che ci fermiamo.



— Signor mio, me lo saluta il maestro dei ciclisti? Sarei stata più avveduta preferendo gli apprendisti!



E lo smacco sopportato, se tu resti calma e immobile, avrò presto cancellato, col passar quell'automobile.



(Esclusività per l'Italia)



(Reproduzione vietata)



(Reproduzione vietata)

TOPOLINO



Topolino andando a caccia sogna piena la bisaccia, ma il gattaccio sta in vedetta meditando la vendetta.



Una beffa assai simile gli prepara sull'istante: quell'uccel dipinto a mano sembra vero, da lontano.



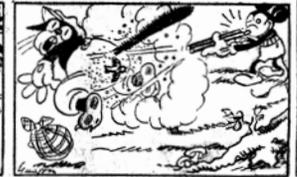
Collocato tra le fronde chi lo vede si confonde. Or conviene raccogliere gli strumenti e poi scappare.



Ma la tela sfugge a un tratto e coi freschi suoi colori a cadere va del gatto sulle parti posteriori.



Lo rimette a posto in fretta il maligno e non sospetta che l'uccel da lui effigiato anche altrove or è stampato

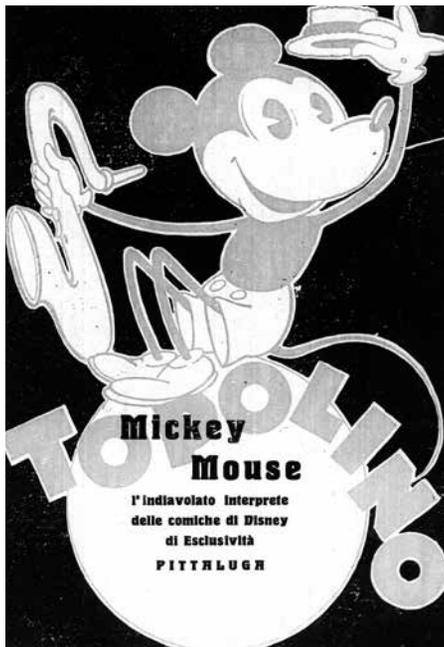


Topolino l'intravede e poiché vero lo crede spara mille (giusto cielo!) pallinacci a bruciapelo.

(Esclusività per l'Italia)

(Reproduzione vietata)

IL POPOLO DI ROMA — 12 Agosto 1931 IX — Pagina 3



Nerbini ringrazia opportunamente il Consorzio Cinematografico Edizioni Artistiche Internazionale di Roma (EIA) «per la graziosa autorizzazione di riprodurre nella testata di questa pubblicazione la figura tipica di TOPOLINO che Disneys [sic] ha genialmente creata»³⁰, estendendo tale concessione alle tavole a pseudo-fumetti che appaiono sul periodico, disegnate da Giove Toppi e Angelo Burattini (Buriko).

Mario Nerbini dichiarerà, molti anni dopo³¹, di non aver saputo dell'esistenza delle strisce giornaliere e delle tavole domenicali disegnate da Floyd Gottfredson e collaboratori fin dal 1930 e distribuite dal King Features Syndicate. In realtà le strisce di Mickey Mouse sono apparse già quello stesso anno, nella pagina "Allegretto" de «L'Illustrazione del Popolo». Il settimanale torinese ha infatti pubblicato – dal n. 13 del 30 marzo al n. 51 del 21 dicembre 1930, per un totale di 37 strisce – parte della prima avventura del personaggio, con il titolo *Topolino nella giungla*, in seguito più volte variato. La rivista, diretta da Lorenzo Gigli, pubblica (sul n. 23) anche una breve biografia di Ub Iwerks, accreditato come il "creatore di Topolino", con tanto di fotografia³².

In verità quello dell’«Illustrazione del Popolo» non è stato un caso sporadico.

Qualcosa di più, del Topo disneyano, è apparso in una forma assai singolare l’anno seguente, sul quotidiano «Il Popolo di Roma»³³. La rubrica “Il Giovedì dei bambini”, che dal primo gennaio 1931 ospitava le tavole di “Zizi al zoo” disegnate da Guglielmo Guastaveglia, in arte Guasta, a partire dal 16 aprile pubblica molte tavole autoconclusive disegnate dallo stesso autore romano, con il titolo *Topolino*. Si tratta di apocrifi, con un personaggio che all’inizio è solo approssimativamente simile a quello originale. Ma nel corso dell’anno, il disegno di Guasta si fa assai più vicino allo stile di Gottfredson, ricreando, e a volte ricalcando, le strisce del 1930. Poi, clamorosamente, appaiono singolari rivisitazioni di strisce più recenti, quelle che nell’originale vedono Mickey in lotta con Kat Nipp, noto in Italia, vari anni dopo, come Gatto Nip. È evidente che Guasta ha sotto gli occhi le *dailies* americane, poiché il suo personaggio Maramao ricalca, negli abiti e negli atteggiamenti, il perfido rivale di Mickey Mouse. Che si tratti di un’operazione tollerata – se non espressamente autorizzata – da Walt Disney e dal King Features Syndicate lo fanno supporre le scritte apposte in calce alle tavole da quella del 14 maggio fino all’ultima, del 13 agosto 1931: “Esclusività per l’Italia” e “Riproduzione vietata”.

I disinvolti esperimenti di Guasta proseguono con un altro personaggio, “Sempre sì, il moretto Ben Ali che dice sempre sì”, fino alla fine del 1931, quando «Il Popolo di Roma» sospende la rubrica. Il quotidiano tornerà alla carica con i fumetti qualche anno dopo, in piena *comics craze*. Ma per il momento torniamo al dicembre del 1932, a «Jumbo» della SAEV e a «Topolino» di Nerbini.

Il «Topolino» di Nerbini

Il primo numero di «Topolino» suscita subito violente reazioni. L’editore Carlo Frassinelli di Torino, che sta per pubblicare un paio di libri di Mickey Mouse, probabilmente tradotti da Cesare Pavese³⁴, ravvisa nell’iniziativa di Nerbini una lesione alla sua presunta esclusività per l’Italia dei diritti commerciali sul Topo.

Lo stesso giorno dell’uscita del settimanale fiorentino, il 30 dicembre 1932, invia perciò una lettera di diffida ai Nerbini, intimando loro di sospendere immediatamente le pubblicazioni:

Frassinelli scrive anche a due distributori nazionali di Torino e di Milano, segnalando la presunta irregolarità dell’iniziativa editoriale.

A quanto risulta da un articolo uscito sul quotidiano «La Stampa» il 14 gennaio 1934³⁵, Mario e Giuseppe Nerbini incontrano Carlo Frassinelli a Torino, il 5 gennaio 1933: evidentemente intimoriti dalla veemenza dell’editore piemontese, che minaccia di chiedere il sequestro del settimanale, accettano di cambiare radicalmente il giornale “nel titolo e nella figura”.

Il terzo numero del settimanale (14.1.1933)

Pagina a fronte, in alto:
Topolino di Guasta (9.7.1931 e 13.8.1931) e,
in basso: pubblicità di Stefano Pittaluga per i cortometraggi del topo disneyano (1930).
Qui sotto: Gino Schiatti, Mario Nerbini e Giove Toppi a Firenze (metà anni Trenta).



Pagina a fronte:
«Topo Lino» n. 3,
1933

muta perciò la testata in «Il Giornale di Topo Lino» e ospita un personaggio originale di Giove Toppi, Lino il Topo, che prende il posto dell'eroe disneyano. Una breve “dichiarazione”, pubblicata con adeguato rilievo in seconda pagina, recita:

Per controversia sorta col concessionario per l'Italia delle pubblicazioni editoriali riguardanti la maschera del Mickey Mouse abbiamo disposto, per facilitare le trattative in corso, di togliere provvisoriamente la maschera creata da Walter Disney e di modificare il titolo del giornalino.

Di conseguenza il breve ritardo nella pubblicazione del presente numero, del che vorranno scusarci i benevoli lettori.³⁶

Ma, come si scopre subito, Carlo Frassinelli non è affatto il “concessionario per l'Italia” per le edizioni Disney, in quanto ha acquistato solo i diritti di pubblicazione per i due libri di Topolino usciti poi nel 1933. Dunque Carlo Frassinelli vantava diritti che non possedeva. Ma anche i Nerbini erano in difetto, utilizzando Mickey Mouse, in quanto si chiarisce subito «che l'EIA non aveva facoltà di concedere la riproduzione di tale figura»³⁸, come riassume efficacemente l'anonimo giornalista de «La Stampa», un anno dopo i fatti. È invece Guglielmo Emanuel, agente esclusivo per l'Italia di Disney, almeno per quanto riguarda i fumetti, a muoversi contro i Nerbini in forza dei diritti legali. Quando vede in edicola il primo numero di «Topolino», scrive infatti a sua volta a Giuseppe e Mario Nerbini, sempre nel gennaio 1933, accusandoli in sostanza di plagio e minacciando, pure lui, il sequestro del settimanale. È lo stesso Mario Nerbini a raccontare, nell'intervista rilasciata trentacinque anni dopo, gli sviluppi degli avvenimenti:

Allora ci arrivò una lettera tragica da Emanuel, che ci trattava da pirati, diceva insomma che noi ci si era appropriati di una figura che non avevamo diritto di riprodurre e di cui lui era il rappresentante per l'Italia. Io risposi alla sua lettera: niente di più gradito, per quanto ci abbia dato dei pirati, che venire a Roma per contrattare e avere i disegni originali.

[...]

Tant'è vero che ci andai io col mio papà, a Roma. [...] Siamo andati da lui e ci ha detto: «Guardate, questo Topolino» e disse «Io ho questi disegni che nessuno ha voluto perché eran cari». Pare che li avesse offerti anche al «Corriere dei Piccoli», che allora stampava quasi 700.000 copie [...] Rifiutò, perché costavano 12 lire a striscia. Una sciocchezza, insomma.

[...]

Allora noi abbiamo preso subito questi Topolino che nessuno aveva voluto.³⁷

I Nerbini comunque passano al contrattacco: l'azione di Frassinelli ha causato loro un notevole danno, se è vero, come affermano nell'aula giudiziaria torinese in cui trascinano l'editore, che a causa sua hanno «dovuto procedere

G. G. Postale - Anno I. - N. 3.

CASA EDITRICE G. NERBINI
Direttore: COLLODI NIPOTE

IL GIORNALE DI

14 Gennaio 1932. XI.

Abbonam. annuo L. 10 | CENT.
Abb. semestrale L. 5 | 20

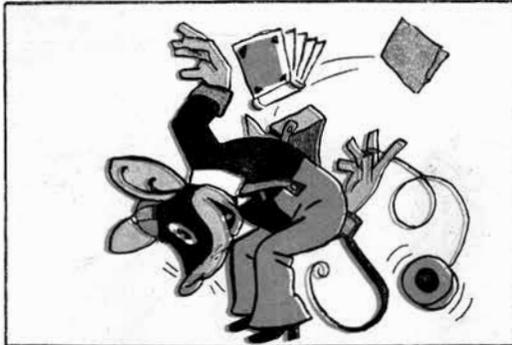
TOPO LINO



Se di corsa a scuola io vo' | dal mio magico yo-yo
è perchè son trascinato | che ancor mai non s'è fermato.



Scende, sale, gira frulla, | come questo, non c'è nulla
ronza come un aeroplano | più ubbidiente alla mia mano.



[Sotto gamba, dietro schiena, | ronza e frulla a tutta lena
lo manovro come niente, | sempre docile, ubbidiente.



Ah! che gira anche la testa | Ma l'yo-yo mai non s'arresta
e vo' giù a seder per terra! | e la man non si disserra.



— Basta! Fermati accidente | me l'hai fatta, impertinente,
che m'arrotti la nappina | tutta rossa a ciliegina.



Or son io che faccio ohi oh! | ma se ti ripiglierò
e tu frulli e te ne vai | starai fresco! Tu vedrai.



NUOVA EDIZIONE

COMPLETAMENTE RIVISTA E AMPLIATA
CON UN CAPITOLO SUL DOPOGUERRA,
NUOVE RIVELAZIONI E DOCUMENTI INEDITI

«Questo fondamentale libro resterà negli annali del fumetto italiano come l'opera che ha segnato il passaggio dall'interesse collezionistico alla ricostruzione storica».

Mimmo Franzinelli

«Mancava finora negli studi di storia contemporanea un'analisi documentata di come si sia affermata negli anni Trenta in Italia la cultura del fumetto».

Ernesto Guido Laura



edizioninpe.it

 Edizioni NPE

 edizioninpe

ISSN: 978-88-36270-28-6



 EURO 25,00