

Ricordi d'Argentina,

ovvero "notizie dalla scuola di Acassuso"

Il richiamo della Pampa

Gianni Brunoro

Io vi parlo

di un tempo che in questo momento

non ha più valore...

La bohème

Charles Aznavour

Fra gli argentini approdati in Italia grazie ad attività legate al mondo del fumetto, il più contagiosamente estroverso è senza dubbio Marcelo Ravoni, fondatore e titolare della Agenzia Quipos (quella, per intenderci, che rappresenta fra gli altri Quino, Mordillo o Altan, oltre ad altri celebri autori e personaggi). Il quale, del resto, qui da noi si è poi anche stabilmente radicato. Ebbene, io devo proprio a lui - che, come ben sa chi lo conosce, ha un carattere esuberante e spiritoso - una curiosa sensibilizzazione a un fatto che pur mi era noto ma che non avevo mai focalizzato, o comunque mai in una maniera verbalmente così brillante. Mi capitò dunque una volta - nel corso di una di quelle interminabili chiacchierate che si sprecavano, durante ogni Salone di Lucca dei tempi d'oro - di sentirgli citare una certa situazione (che ora i "buchi" della mia memoria non mi permettono di ricordare se, a sua volta, egli la attribuisse a un proverbio tradizionale della sua terra o addirittura a Jorge Luis Borges). Riferiva dunque Ravoni il detto di laggiù: "L'uomo discende dalla scimmia e la scimmia discende dall'albero, invece gli argentini discendono dalle navi". Ovvio allusione alla fondamentale circostanza storica che lo sviluppo di quella grande nazione risale a un notevole fatto sociale, ossia il consistente **fenomeno migratorio** verificatosi in forma massiccia soprattutto dal diciannovesimo secolo, e che la portò ad essere costituita da un formicolante crogiolo di razze.

In tale calderone, il contributo degli italiani fu altrettanto fondamentale, sicché ad esempio molte città argentine - perfino la stessa capitale Buenos Aires - sono estremamente "italiane". Un apporto, quello del "genio italico", realizzatosi in tutti i settori di attività del Paese. E quindi - eccomi finalmente al punto - anche nel settore fumettistico, in cui il contributo italiano, specie negli anni Cinquanta del secolo appena trascorso, si rivelò addirittura determinante. Per un insieme di ragioni, a dire il vero, in varia misura casuali, anche se - volendo prestar fede a Procopio di Cesarea (*Carte secrete*) - "si ama assegnare il nome di "caso" a tutto ciò che non riusciamo a capire", sicché nulla è dovuto in assoluto al caso. E comunque sia, per quanto riguarda la nostra circostanza specifica, la remota occasione a monte della significativa presenza in Argentina di autori italiani di fumetti risale alle leggi razziali antiebraiche promulgate in Italia nel 1938 e a una particolare fuga da esse determinata. Fu appunto questa una delle circostanze di base che permisero poi la diffusa attività dei fumettari italiani laggiù.

È infatti in seguito a questa soffocante situazione che entra in gioco Cesare Civita. Il suo ruolo nell'argomento che ora ci interessa è talmente determinante che è necessario dedicargli una ampia scheda (leggibile a parte), anche perché, oltre ai fumetti egli si dedicò a varie attività collaterali. Qui ci basti ricordare che nel 1935 Civita era diventato condirettore generale della Mondadori. Dunque nel 1938, con l'avvio della campagna antisemita, egli ritiene opportuno lasciare l'Italia. Nel 1941 è pertanto a Buenos Aires dove, forte della solida esperienza precedentemente maturata, entra nel campo editoriale fondando la **Editorial Abril**. E proprio grazie all'ampio *know-how* acquisito anche nel settore fumettistico egli varò fra le prime creazioni della Abril il settimanale *El Pato Donald* (*Paperino*, ndr), vale a dire una delle pubblicazioni che nelle diverse parti del mondo corrispondevano - sia pure con varianti di struttura - al *Mickey Mouse Magazine* originale statunitense. *El Pato Donald* ebbe fin da subito un gran bel successo, perché l'Argentina del tempo era un Paese ricco e disponibile, perfino spendereccio. E inoltre era molto ben disposto verso le pubblicazioni a fumetti, che in loco avevano già una solida tradizione.

Galassia di pubblicazioni

Il quadro risulta anche dalle parole dello stesso Cesare Civita, nella sua autobiografia del 1987 (v. la citata scheda), nella quale ricorda fra l'altro che "nel 1946 in Argentina le cose cominciarono ad andar bene: guadagnavo più di quanto riuscissimo a spendere - avevamo deciso di reinvestire nell'azienda [lui e soci dell'Editorial Abril, ndr] tutto quello che rimaneva - e anche all'interno della comunità dei *recién llegados* italiani mi stavo guadagnando la fama dell'uomo arrivato. Il successo dei *Pequeños Grandes Libros* e del *Pato Donald* ci consentì di capitalizzare, e di organizzarci meglio: col coraggio di questa nuova solidità decisi di lanciare, a poca distanza una dall'altra, diverse riviste a fumetti per bambini, per approfittare del momento favorevole e per conquistare

al più presto una posizione di forza con i distributori, gli agenti e i rivenditori. Nacquero così *Salgari*, *Cinemisterio*, *Misterix*, *Rayo Rojo*, e nuove collane di libri per ragazzi di tutte le età".

Risulta quindi evidente una attività frenetica, oltre a una fortunata inventività. Nella quale è ugualmente chiaro - visto che varie di quelle testate erano la quasi pedissequa edizione locale di ben note (anche a noi) testate italiane - quanto peso avesse nella esperienza di Civita la sua precedente attività in Italia; e le cui pubblicazioni vecchie e nuove, inoltre, egli teneva d'occhio con vigile attenzione. Proprio all'ampio spettro delle sue pubblicazioni risale la nascita di un problema. Eccolo, sempre nelle parole di Civita: "Il materiale che acquistavamo dai rappresentanti locali degli editori nordamericani ed europei non bastava più ad alimentare tutte le riviste, per cui decidemmo di avviare un settore di produzione, con scrittori, sceneggiatori e disegnatori alle nostre dirette dipendenze". Ciò che si conclude con il punto fondamentale: "Dall'Italia chiamammo alcuni dei giovani autori più promettenti: Ugo Pratt, per esempio, che coi suoi disegni decretò il successo di due delle nostre riviste, e Alberto Ongaro, pirotecnico inventore di soggetti e sceneggiature...".

Qui in effetti si verificò uno di quei curiosi fenomeni di convergenza che, visti a posteriori, non mancano di destare meraviglia. Infatti quel che avvenne in quel periodo rispondeva a due esigenze profondamente complementari. Se da una parte un Paese allora ricco come l'Argentina - ma nella fattispecie l'Editorial Abril - aveva necessità di richiamare a lavorare in loco autori di fumetti provenienti da altri Paesi del mondo, dall'altra c'era invece un Paese come l'Italia, estremamente impoverito (specie perché distrutto da una sconfitta bellica), nel quale i ricchi talenti fumettistici - che pur c'erano - stentavano a dar soddisfazione alla propria creatività. Anzi, a dirla proprio tutta, si trovavano di fronte a vere e proprie difficoltà economiche, tali da non dare di che vivere a chi volesse esercitare attività fantasiose come appunto la creazione di fumetti. Sicché l'incontro di tali esigenze complementari portò a un flusso migratorio verso l'Argentina di autori italiani, i quali, oltre a trovare laggiù condizioni di arricchimento sui vari piani - artistico, umano, economico... - finirono anche per influire in maniera determinante sui livelli creativi di una parte notevole della produzione fumettistica locale. Sono appunto le linee generali che questa nostra antologia intende delineare nel suo sviluppo e nei principali esiti.

Forse è il caso di sottolineare preliminarmente un paio di elementi. Ossia che, per un verso, già alla fine degli anni Quaranta qualche raro disegnatore italiano di fumetti era andato per proprio conto - vuoi per inquietudine personale, vuoi per l'asfittica situazione riscontrata in patria - "a cercar fortuna" in Sudamerica, specie in Argentina. Invece per l'altro verso il flusso di materiale italiano verso quel Paese era comunque già abbastanza consistente, in quanto Civita aveva costituito in Argentina per la vendita, la distribuzione, lo scambio e l'acquisto di

fumetti il "Sindacato Suraméris": del quale Alberto Löwenthal, un funzionario di alto livello in seno alla Abril, era l'alto dirigente incaricato di occuparsi. E il Sindacato Suraméris aveva un corrispondente italiano, costituito dalla Agenzia Finzi, due sorelle (ebree) di Milano. In particolare, Matilde Finzi era titolare a sua volta di una "Società Surameris", con sede, sempre a Milano, in Corso Porta Nuova. E dunque attraverso questo canale, che fungeva da tramite, i fumetti italiani andavano dall'Italia all'Argentina.

Va però aggiunto, sempre in via preliminare, che prima di questa istituzionalizzazione del rapporto creativo/commerciale fra Italia e Argentina (dovuto alla professionalità e alla intraprendenza, oltre che alle esigenze, di Civita), erano già arrivati in quel Paese, seguendo altri percorsi, certi "cani sciolti" che già erano operanti sulla scena del fumetto italiano. Pertanto - in sordina e apportandovi in via generica il proprio lavoro - erano già arrivati Alberto Giolitti, Giorgio Scudellari e Athos Cozzi.

Precursori inquieti

La presenza di Giolitti, benché ovviamente certa, è quella che ci rimane la più problematica e la più oscura. Soprattutto oscura, perché in mancanza sia di cronologie sia di bibliografie sul fumetto argentino - e ancor meno di fonti informative a livello critico (le più attendibili non riportano traccia del suo nome) - non è possibile, per coerente conseguenza, disporre di dati concreti da storicizzare. D'altronde la faccenda rimane anche problematica, in quanto differenti fonti ci forniscono dati fra loro contraddittori. Per esempio, lo stesso Giolitti afferma in un'intervista (riportata nel n.12 di *Fumetti d'Italia*, ago-set 1994): "L'Italia è il Paese in cui sono meno conosciuto perché ho disegnato soprattutto per gli Stati Uniti, anche se nel 1939 avevo eseguito un albo per *Il Vittorioso*. Nel dicembre del 1945 mi imbarcai a Genova e salpai il 1° gennaio 1946 per New York (15 giorni di viaggio!); non volevo stare in Italia a fare cartelloni cinematografici né ad allevare giovani disegnatori, e avevo saputo da un americano, assistente di Will Eisner per *The Spirit*, che per una tavola negli Stati Uniti si guadagnavano settanta dollari, contro le settemila lire italiane. A New York, iniziai a collaborare con la Western Publishing Company (eccetera)" Pertanto, nemmeno un cenno a un suo "passaggio" dalle parti del Sudamerica.

D'altra parte, però, da una fra le più serie e autorevoli delle altre fonti - nella fattispecie una scheda su di lui nel volume *Tex un eroe per amico*, ed. Motta, 1998 - risulta "Nato il 14 novembre 1923 a Roma [dove viene a mancare il 17 aprile 1993], esordisce giovanissimo sulle pagine del settimanale cattolico *Il Vittorioso*, disegnandovi per anni illustrazioni e fumetti, fino al western *Dick & Martin* del 1947, anno in cui si trasferisce in Argentina, dove rimane tre anni collaborando con la Editorial Lainez e la Columbia Hermanos. Si stabilisce poi

negli Stati Uniti d'America, dove (eccetera)". E senza dubbio, a tagliar la testa al toro - come si dice - è un'intervista di Sergio Tarquinio che afferma a sua volta: "Giolitti l'ho conosciuto in Argentina nel 1948. Stemmo assieme qualche sera, ma me ne staccai subito, perché allora era un po' il piccoletto "tombeur de femmes" all'italiana, presuntuoso e spaccoccello. (eccetera)". In definitiva, dobbiamo prendere atto della circostanza che per ora non siamo riusciti a mettere insieme un qualche elenco di opere di Giolitti uscite in Argentina, ma che senza dubbio, sulla fine degli anni Quaranta, egli ha lavorato per quel Paese.

Il caso di Scudellari ha invece risvolti curiosi, nel senso che in Sudamerica, e precisamente in Cile, egli era nato nel 1908, sia pure da emigranti italiani. Che poi tornarono, sicché già dal 1934, sul primo numero de *L'Avventuroso*, Scudellari debuttava come disegnatore con la storia *Dal deserto alla giungla*. Pur molto attivo sulla scena fumettistica italiana, alla fine del 1946 espatriò in Argentina, rimanendovi fino al 1950. E qui, ecco un altro aspetto curioso: infatti, pur lavorando per periodici di quel Paese, tuttavia l'enorme distanza chilometrica non gli impedì di collaborare con diversi editori italiani. Tanto che nello stesso 1946 lo ritroviamo a disegnare *Dick Fulmine*, oltre a illustrare *La gemma del Fiume Rosso* per gli *Albi Salgari*, e poi - di e per Bonelli - *Il giustiziere del West*. Rientrato in Italia, dal 1949 al 1950 realizzò *Simbar* e, dal 1952, collaborò a *Rodeo*. In sostanza, dunque, una collaborazione argentina appena appena incastonata in un contesto creativo decisamente italiano. Detto per inciso, Scudellari tornò definitivamente in Argentina a metà degli anni Cinquanta, per morire nel 1966 in Brasile, in un incidente automobilistico a San Paolo.

Invece Cozzi (nato a Trieste il 6 novembre 1909), irrequieto e curioso, se n'era già andato nel 1940 dall'Italia in Spagna, dove era rimasto fino al 1948. Quell'anno raggiunse poi il Sudamerica, dove - in Argentina - iniziò una nuova e proficua attività, collaborando con varie case editrici, quali l'Editorial Atlantida, la Dante Quintero, la Columba Hermanos, la Codex e altre. Lavori suoi figurano ad esempio sulle pagine di *Patoruzito*, dove - su un testo di Mariano de la Torre - ottenne grande successo una serie con protagonista il pugilatore Tucho Miranda, dal titolo *Tucho, de canillita a campeón* [Tucho, da strillone a campione]; e per la Columba si occupò della trasposizione di vari classici.

In sostanza, come si vede, sono collaborazioni sporadiche, più che altro corrispondenti a una normalissima dinamica di casualità. E sulle quali sono reperibili solo notizie non particolarmente dettagliate. A fronte dunque di questa scarsità di informazioni - ma in fondo anche di un numero non eccessivo di lavori - sta la cospicua mole di opere e l'abbondante disponibilità di notizie relative al gruppo di lavoro gravitante attorno all'Editorial Abril di Cesare Civita. Alla quale, il primo a giungere fu Sergio Tarquinio, che va considerato come il

rompighiaccio e battistrada "vero", nel senso che fu poi sulla sua scia che si ebbe quel significativo flusso di autori italiani che, per il fumetto argentino, produssero una mole davvero ingente di lavoro, imprimendogli inoltre un marchio stilistico di qualità non effimera.

Nel fumetto italiano, Tarquinio (nato a Cremona il 13 ottobre 1925) aveva debuttato nel 1945 con la serie *Luna d'Argento* e, dopo qualcosa d'altro, all'inizio del 1948 si era dedicato a una serie "pianificata" apposta per lui da Gino Casarotti - trentadue tavole mensili più la copertina, su soggetto di Andrea Lavezzolo - ossia *Blek e Gionni*: ossia la storia di due bambini, uno nero e uno bianco, che si intrufolavano in una banda di gangster americani, automobili, sparatorie. "Quante automobili da copiare", dice Tarquinio. "Dovevo comprare le riviste americane che costavano l'iradiddio. La cosa mi soddisfaceva molto, ma c'era da lavorare come un negro e questo mi andava meno". Lavorava dunque da qualche mese sulla serie e con Casarotti andava tutto per il meglio, quando gli giunse da Cesare Civita la proposta di trasferirsi in Argentina, ossia l'invito ad andare a lavorare per l'Editorial Abril. "Fascino dell'ignoto, Sudamerica, Croce del Sud, palme, mari, mamma mia! A venti anni quelle cose lì ti montano la testa. Pianto tutto. Accetto il contratto. Volli andare a vedere com'era fatto il Sudamerica. A 22 anni lo spirito di avventura calpesta tutto, l'intelligenza e il buon senso che uno può avere a quell'età".

Tarquinio partì dunque il 29 luglio 1948, "sono stato io il colono, il Robinson, il primo. Arrivo là; non so niente, ho un'amica che mi assiste i primi giorni, male direi, e finalmente comincio a lavorare. Entro in questo ambiente a cui non ero abituato. Un'editoriale in grande stile. Solo di *pegoteros*, cioè quelli che riducevano le nostre tavole o le tavole inglesi, ce n'erano 30. Redattori, scrittori. Erano ambienti grandissimi, all'americana. Con le divisioni a vetri". Dunque, in questo ambiente da sogno e con la dedizione che lo portava ad amare molto Milton Caniff, a guardare Alex Raymond come a un modello ideale, si mise al lavoro. Insieme allo sceneggiatore Imero Gobbato si dedicò alla serie *Alan Blood*, peripezie di un esperto d'armi, collega di un professore che aveva scoperto il modo di solidificare la luce, un'idea bellissima. Saltavano fuori delle storie stupende. È andato a finire su molti giornali. In Argentina l'hanno ridotto a strisce. *Salgari*, la rivista su cui la serie usciva, giunse a tirare 300.000 copie, un successo. Che purtroppo fu abbandonato un po' troppo in fretta, perché erano giovani e molto ansiosi di cambiare. "Fu un vero peccato" riconosce Tarquinio.

Le cose andarono avanti così, lui andò ad abitare in una famiglia di marchigiani - due figlie e la madre - continuando a lavorare per Civita. Ad *Alan Blood* seguì *l'Ispettore Slow*, una specie di Pinkerton, simpatico. E insieme, anche un mucchio di copertine. E ancora: durante il suo ultimo anno in Argentina si occupò della versione locale di Mandrake: si chiamava *Mil hombres* (Mille uomini) ed era sceneggiato da un attore del cinema, quello che nei western del

tempo faceva il pancione, coi baffoni. Detto per inciso, e a parte quest'ultima, il bravissimo autore delle storie era Imero Gobbato, uno dei migliori sceneggiatori, poi scomparso. È uno dei tanti *desaparecidos* (esattamente come Oesterheld, che proprio lui aveva introdotto alla Abril), e dopo essersi recato in Guatemala, di lui non si seppe più nulla. Lui e Tarquinio stavano sempre insieme, in perfetta simbiosi. Lui era anche pittore, "faceva della metafisica tipo De Chirico, ma molto più intelligente - dice sempre Tarquinio. - È stato un periodo abbastanza bello".

Aspettando "quelli dell'Asso di Picche"

Sempre per lui, in seguito, scrisse anche Alberto Ongaro, *Il cerchio rosso*, una storia molto bella, poi però interrotta perché a un certo punto Tarquinio tornò in Italia, "non mi sono mai pentito a sufficienza di quella partenza per l'Argentina!". In effetti, poiché in quel periodo guadagnava molti soldi, fece quel che a posteriori giudicò un grosso errore, ossia farsi raggiungere dalla madre e dalla sorella. Le quali trovarono nel clima di Buenos Aires condizioni non adatte: la madre si ammalò subito, la sorella anche, e così tornarono tutti in Italia, alla loro città d'origine, Cremona.

Dall'Italia Tarquinio continuò a lavorare per la Abril per qualche mese, su un soggetto di Oesterheld, una storia ambientata nel Sahara, molto bella, ma poi lasciata a metà perché con gli interscambi non potevano più mandargli i soldi. In tal modo finiva la vicenda sudamericana di colui che per primo l'aveva affrontata in piena consapevolezza e con il preciso programma di inserirsi in un ambiente creativo e commerciale estero, perfino esotico. E terminava dunque anche l'avventura argentina del primo ambasciatore del fumetto italiano in quel Paese.

Per il quale fumetto, però, era frattanto iniziato invece un vero periodo d'oro, grazie all'arrivo, sulla scia di Tarquinio, dell'"orda" dei creatori dell'*Asso di Picche*. I quali però erano stati preceduti anche da un altro disegnatore che potremmo ancora una volta chiamare irregolare, vale a dire Guglielmo Letteri. Figura senza dubbio bizzarra, quella di Letteri, nel senso di "disegnatore anomalo" derivante da tutt'altre esperienze, trovatosi poi per caso a far fumetti, nel cui ambito divenne poi addirittura un autore eminente: tanto che ancora oggi appartiene al gruppo di coloro che illustrano - amatissimo dai lettori - le vicende dell'icona-Tex. Letteri (nato a Roma l'11 gennaio 1926) si manteneva già da studente facendo diversi lavori e vagabondando per l'Italia, da Venezia a Roma per la Facoltà di Ingegneria, frequentata per soli tre anni. Viaggiatore curioso e irrequieto, abiterà in seguito nei posti più disparati, accumulando esperienze di ogni genere: dal 1945 al 1947 suona la chitarra elettrica jazz con Carletto Loffredo e Umberto Cesari, costituendo il Crystal Trio, che si esibisce alla radio e per le forze armate americane in Europa, incidendo anche molti dischi.

Ma nel 1948 lascia la carriera jazzistica, accettando un'offerta di lavoro come dirigente in una distilleria italiana che aveva degli stabilimenti in Argentina, dove si trasferisce. "Ma quel posto non mi piaceva - ricorderà in un'intervista - e mi consolavo suonando anche là la chitarra". Ed fu nell'ambito di queste attività, diciamo così hobbystiche, che avvenne nel 1949 un incontro che gli cambiò la vita: quello con l'Athos Cozzi di cui abbiamo già parlato e molto influenzato a sua volta, come disegnatore, dall'esempio americano. Cozzi, viste le prove del giovane Guglielmo - già di buon livello benché frutto di un lavoro da autodidatta - lo convinse a mollare tutto il resto per dedicarsi al disegno. Fra l'altro, anche Tarquinio è ricordato da Letteri come colui che lo aiutò a migliorare il proprio stile, insegnandogli i primi trucchi del mestiere. "Con Sergio siamo rimasti buoni amici - ricorda l'autore in un'altra intervista. - Eravamo in Argentina, insieme ad altri disegnatori, e fu proprio lui a impostarmi, diciamo così, come disegnatore".

In Sudamerica, dunque, Letteri lavorò per l'Editorial Abril (accanto al gruppo dei veneziani, Hugo Pratt in testa) e per la Editorial Columba (nel cui staff militava allora Alberto Giolitti). Per la Abril realizzò soprattutto storie di fantascienza. "Ero alle prime armi, non disegnavo molto bene", ha ricordato lui stesso. Ma nel realizzare poi le serie *Lawrence* e *Sello rojo* per la rivista *Misterix*, il suo tratto aveva già raggiunto una invidiabile sicurezza e una piena pulizia formale. Tanto che Arturo Del Castillo gli affidò l'inchiostrazione di alcune delle sue storie di *Randall*. Per la Columba realizzò invece sia fumetti sia riduzioni di classici letterari, destinate alla testata *Intervalo* e fatte "a didascalie" scritte al piede delle vignette. Per *Ping Pong* illustrò le avventure di *Dorita, la enfermera*. Sulla rivista *El Tony*, invece, portò avanti un serial di grande successo, proseguito a lungo, dal titolo *El negro Tom*. In quei casi, gli autori dei testi non erano italiani - come alla Abril, dove parecchie delle storie erano di Ongaro o di Faustinelli - bensì di sceneggiatori argentini, senza che Letteri ne avesse problemi: "sono praticamente bilingue", dichiara ancora oggi, parlando benissimo lo spagnolo.

Letteri disegnò *historietas* fino al 1957, poi il suo periodo argentino volse al termine, "come tutte le cose belle anche quello ebbe una fine". Venne avanti del lavoro per il mercato inglese e lui lasciò l'Argentina, trasferendosi prima a Las Palmas de Gran Canaria, poi a Lisbona, successivamente anche in Inghilterra, stabilendosi a Londra. Per tornare poi ancora una volta in Argentina, quindi per un po' di tempo in Uruguay e infine in Brasile. E con il definitivo rientro in Italia nel 1963, per approdare stabilmente - come si è accennato - alla Bonelli, nell'équipe di Tex.

Alla soglia degli anni Cinquanta c'era dunque in Argentina un gran fermento editoriale. In particolare - come si è accennato - la Editorial Abril aveva ormai una tale quantità di testate da doversi assicurare l'apporto di una gran mole di materiali fumettistici per far fronte alle esigenze delle sue ormai numerose uscite. In quel periodo, come si è già detto in precedenza, il flusso di materiale

italiano verso quel Paese era già abbastanza consistente. In effetti Civita, dati i suoi trascorsi di attività editoriale in Italia, ne conosceva bene la produzione e la teneva costantemente d'occhio, attraverso la sua fiduciaria locale, quella signorina Finzi alla quale già si è accennato come titolare a Milano della "Società Surameris" e che come tale fungeva da agente per l'intera Europa nelle attività fumettistiche della Abril. Era quindi lei a segnalare a Civita le creazioni italiane che giudicasse interessanti per le pubblicazioni argentine.

In una prospettiva del genere, erano già "emigrati" in quel Paese vari prodotti italiani, sia testate sia personaggi. Per esempio, già dai primi mesi del 1947 Civita pubblicava la testata settimanale *Salgari*, in qualche misura corrispondente alla nostra omonima. Ossia contenente, in parte, quel materiale che lo stesso Civita aveva avuto da Mondadori a titolo di liquidazione, al momento di abbandonare l'Italia per via delle leggi antiebraiche; ma in parte anche novità fumettistiche importate, quali ad esempio l'*Asso di Picche* (dall'agosto 1948) o i *Junglomen* (da ottobre 1949); e in parte anche creazioni originali fatte appositamente per il giornale, come il citato *Alan Blood* di Tarquinio (da settembre 1948). In tal senso erano indirettamente "emigrati" in Argentina, a livello virtuale, molti dei nomi nobili del nostro fumetto, da Rino Albertarelli a Enrico Bagnoli a Walter Molino a Raffaele Paparella a Giorgio Scudellari ad Aldo Torchio e altri. Ovviamente con le svariate storie a fumetti da loro disegnate in quel torno d'anni.

Veneziani in trasferta

La Finzi era però molto attenta a quanto succedeva nel mercato italiano, anche nella prospettiva delle iniziative innovatrici. Pertanto, non mancò di segnalare - qualche anno dopo - il nostro *Avventuroso Film*, i cui contenuti sotto forma della novità costituita dai fotoromanzi d'avventura andarono a costituire - mescolati con materiale a fumetti di varia provenienza, compreso naturalmente quello italiano - i contenuti della testata della Abril *Cinemisterio* che, come settimanale, sostituì proprio il sopra citato *Salgari* a partire dall'ottobre 1951. E si deve sempre al fiuto di lei l'aver adocchiato anche quel personaggio italianissimo ma di forte impronta "americana" che era *Misterix*, che emigrò a sua volta in Argentina da gennaio 1948. Non solo, ma esso costituì anzi, a partire da settembre del 1948, una testata autonoma con funzione di contenitore, dentro cui non solo trovò nuova linfa vitale il personaggio stesso - che vi sopravvisse ben oltre il suo periodo italiano - ma dove si svilupparono nel corso degli anni alcune fra le creazioni più significative dell'intero fumetto argentino: nel cui ambito vari italiani, Hugo Pratt e Alberto Ongaro in testa, furono poi autori di punta.

In un contesto del genere, e visto il notevole assorbimento di fumetti necessari alle testate Abril in quel periodo, Civita contattava gli autori stessi - quando trovava altamente degno di nota quanto gli veniva segnalato - proponendo loro di andare a lavorare direttamente nel suo Paese. E rimaneva aperto anche ad altre ipotesi. Nella fattispecie, anche ad accogliere eventuali fumettisti che si fossero proposti direttamente. Perché su questa possibilità di andare a far fumetti in Argentina - con buone prospettive economiche e libertà creativa - la voce circolava abbastanza e un po' ovunque, in quanto gli autori se lo comunicavano reciprocamente.

Il meccanismo del reclutamento era abbastanza interessante e funzionale, specie se si considera quanto fossero a quel tempo asfittiche le condizioni per gli autori italiani sul piano economico - "paghe da fame"! E soprattutto su quello etico professionale, perché quella del fumettaro (un vocabolo spuntato però solo vent'anni dopo) era ritenuta un'attività molto deteriore, senza contare l'autentico disprezzo in cui erano tenuti i fumetti, tanto socialmente quanto culturalmente. Quella di Civita, generosa e gratificante, era dunque un'offerta lusinghiera (anche se poi comportava un lavoro duro e una esigente dedizione). Ne è un esempio canonico la lettera inviata dal "Sindacato Suraméris" a uno dei nostri più validi artisti del periodo, Franco Caprioli (qui riprodotta per la mecenatesca cortesia della figlia Fulvia). Vale la pena di riportarne ampi stralci perché, pur trattandosi di un **caso singolo**, in realtà la lettera è un documento esemplare, in quanto spia della **metodica generale** con cui i collaboratori venivano messi al corrente dell'intera faccenda e poi eventualmente reclutati.

Caprioli, intenzionato ad andarsene a lavorare all'estero, scrive dunque nel febbraio del 1950 all'agenzia argentina, che risponde il 20 aprile successivo con la lettera proveniente appunto dal "Sindacato Surameris" di Buenos Aires e firmata da Alberto Löwenthal. Il quale esordisce dicendo: *"già la sig.na Finzi mi aveva scritto tempo fa del suo desiderio di venire in Argentina e so pure che già le aveva reso noto il nostro desiderio di averLa fra i nostri collaboratori qui a Buenos Aires"*. Si evidenzia dunque il sistematico lavoro di intermediazione e sensibilizzazione sostenuto dalla Finzi. Dopo di che Löwenthal entra nel merito della faccenda: *"Le possibilità per ciò che riguarda i fumetti ed anche la mezza tinta (storie tipo Grand Hotel e simili), sono notevoli in Argentina, giacché il nostro sindacato rifornisce completamente sei riviste molto più grosse delle riviste italiane. Il lavoro quindi non le mancherebbe certamente purché Lei abbia voglia di lavorare solo in questo campo. Per le storie infantili di solito preferiamo ambiente moderno e non di tipo marinaresco e storico che Ella mi dice di preferire, però conoscendo il suo disegno non credo vi sia nessun inconveniente per Lei a realizzare storie del tipo da noi richiesto"*. Anche qui è tutto chiaro: agli autori vengono richiesti impegni concreti e metodicità di lavoro. Per il quale, però, vengono offerte condizioni molto favorevoli, specie in rapporto a quelle dell'Italia del tempo: *"Il compenso in Argentina si aggira attorno ai 10 pesos per ogni quadretto, e se come Ella dice può fare tre pagine*

per settimana, in questo campo solamente potrebbe ottenere circa 1.400/1.500 pesos al mese, che sono sufficienti per vivere normalmente, però io credo che lei potrà arrotondare le sue entrate con altri lavori di diverso genere man mano che si ambienta qui in Argentina". Dunaue è ugualmente evidenziata una dignità professionale che al tempo era qui da noi semplicemente inimmaginabile. Löwenthal si allarga poi anche ad altre considerazioni: "L'illustrazione di libri è un campo nel quale invece il lavoro è più difficile. Come le ho detto, non voglio crearle eccessive illusioni: l'Argentina è un paese dove si vive bene dopo essersi ambientati ed aver fatto parecchia fatica. Non sono più i tempi in cui si faceva l'America in pochi anni. Le dico questo perché mi sembra un dovere di coscienza comunicarglielo". Ma sulla serietà delle proposte effettuate fanno fede le considerazioni assolutamente concrete delle righe successive: "Per ciò che si riferisce al contratto di lavoro non potremmo farle un vero e proprio contratto perché le disposizioni argentine impediscono di assumere più di determinate quantità di personale straniero alle dipendenze di Case editrici e sindacati, perciò la sua collaborazione effettiva dovrà essere quella di un autore indipendente che ci vende la sua produzione e non quella di un impiegato". Ma poi aggiunge: "Le ripeto però che siamo disposti a comprarle tutta la produzione di un anno nel ramo fumetti al prezzo corrente di 10 pesos il quadretto e lei certamente non avrà da lamentarsi per il nostro trattamento". E conclude pratico: "Siccome però lei per uscire dall'Italia ha bisogno di un contratto di lavoro vistato dal Consolato Generale qui a Buenos Aires, non ho nessun inconveniente a fargliene avere uno pro forma". Cioè, come si vede, un pragmatismo senza tentennamenti, che - benché poi Caprioli non ci sia andato - lascia ben comprendere quale "canto delle sirene" potesse costituire l'Argentina del tempo per i disegnatori di fumetti.

L'Asso di Picche, sogno della ragione

È dunque questa la temperie nel cui contesto va maturando la trasferta di un intero gruppo di autori italiani, un fatto destinato a costituire una circostanza davvero storica. Sia perché capace di evidenziare l'alto livello professionale di autori provenienti da un Paese fumettisticamente "provinciale" come il nostro, sia per l'impulso che il dinamismo di quel gruppo avrebbe poi dato all'intero fumetto argentino, imprimendogli un'accelerazione e un'internazionalità le cui conseguenze sono attive ancora oggi: nomi come Breccia o Muñoz - giusto per non dirne che due fra parecchie decine - affondano le loro radici artistiche nei fermenti verificatisi in quel periodo e in quel clima.

Naturalmente, si trattava di coloro che negli anni a venire sarebbero stati definiti, con un'espressione quasi mitizzante, il "gruppo dell'Asso di Picche", perché avevano esordito con questo personaggio, che peraltro ne rimase sempre quello più famoso ed emblematico. E non per caso. La sua storia è stata raccontata mille volte e non la riproporremo qui nell'ennesima versione. Ci

basti soltanto ricordarne alcuni momenti essenziali e indispensabili. A cominciare da quando, nel 1944, per certi loro contatti con la Resistenza, Alberto Ongaro e Mario Faustini si trovarono per qualche tempo imprigionati assieme a Venezia. E comunicandosi reciprocamente i loro sogni "di libertà" concepirono l'idea di mettersi a far fumetti

Non era naturalmente un caso che, pur in frangenti tanto drammatici, pensassero a una faccenda "futile" come i fumetti. Perché proprio i fumetti avevano nutrito i loro sogni e in qualche modo li avevano maturati eticamente. Ce lo conferma una testimonianza teneramente ironica ma struggentemente sincera nel suo autentico realismo, espressa dallo stesso Ongaro nell'articolo *L'Avventuroso Europeo*, sul trimetrale omonimo uscito a dicembre 2003: "Tommaso Giglio, uno dei due mitici direttori di *L'Europeo* della mia generazione (l'altro è Giorgio Fattori), sosteneva di essere in grado di riconoscere a prima vista chi da ragazzo era stato un lettore de *L'Avventuroso* da chi non lo era stato. Il primo lo considerava con occhio bendisposto, al secondo non si è mai saputo quale sguardo riservasse. Bene. Dire che io sono stato un lettore dell'altrettanto mitico settimanale della Nerbini che portava il sogno e l'avventura nel cuore degli anni Trenta minacciati da adunate e marce militari sarebbe riduttivo. Me ne ero innamorato fin dal primo numero, ne avevo atteso con ansia l'uscita ogni settimana, lo avevo seguito fino alla fine decretata dal fascismo, ne avevo fatto la collezione che poi mi fu rubata, la rubai a mia volta al figlio di un amico di mio padre e infine commisi l'errore di prestarla a un tale che non me l'ha più restituita e che non sono più riuscito a rintracciare. Anche adesso, dopo tanti anni, sento ancora la mancanza di quei vecchi giornali pieni di storie che hanno contribuito alla mia formazione quanto gli studi classici e tutte le letture "alte" che ne conseguono. Ne sento la mancanza anche perché sul mercato valgono un patrimonio. Fatta questa premessa, passo a parlare de *L'Europeo*. Quando venni invitato a farne parte ignoravo di avere sul viso i segni di qualcosa che sarebbe piaciuto se non al direttore Giorgio Fattori all'allora caporedattore Tommaso Giglio. Ma con il senno di poi mi piace pensare che il marchio de *L'Avventuroso* (non so bene in che cosa consista, ma evidentemente c'è) abbia in qualche modo contribuito a farmi assumere dal settimanale della Rizzoli: un grande e fecondo laboratorio di giornalismo".

.....Sulla base dunque di questa eredità onirica adolescenziale e dei relativi recenti ricordi, Faustini e Ongaro dovettero delineare le prime idee su quelli che sarebbero stati i loro eroi. E fu in quello stesso periodo che vennero a contatto anche con Hugo Pratt, fresco reduce dall'Africa. E che - avendo a sua volta una robusta formazione fumettistica, quantunque articolata su percorsi differenti - aveva, per ragioni sue, una gran voglia di far fumetti. È un aspetto forse determinante, questo, e comunque notevole, soprattutto per quella componente vulcanica e irrequieta del carattere di Pratt, che può aver avuto un efficace ruolo di catalizzatore in tutta la faccenda. Perché Pratt ebbe a dire in seguito, a proposito della gran quantità di *comics* e *comic books* da lui *arraffati*

agli americani in Africa e sui quali si era "formato": "Parlo del 1941, 1942, fino al 1943 quando sono ritornato. Allora avevo tutti questi giornalini e un giorno mia madre distrusse tutto. Da quel momento io ho sentito sempre il bisogno di rifare quello che avevo perduto. E sono diventato disegnatore di fumetti per il bisogno di rifare quello che non avevo più - anche se quei comics americani avevano un odore che non dimenticherò mai e che non ritrovo più..." Interpretazione di sapore senza dubbio freudiano, ma anche molto romantica, a proposito delle scelte giovanili che poi avrebbero determinato la sua vita.

Fatto sta comunque che, a guerra finita, subito, Ongaro, Faustinelli e Pratt, insieme ad altri loro amici dalle stesse intenzioni e aspirazioni - e in particolare Giorgio Bellavitis e Dino Battaglia - si misero alacremente al lavoro. Il perno organizzativo era Faustinelli. "In quel momento c'era una fame enorme di fumetti - dirà poi. - Le Messaggerie Venete mi accolsero a braccia aperte. La prima tiratura fu di quattordicimila copie." Era il dicembre 1945 ed era nato l'*Albo Uragano*, il traguardo finalmente raggiunto, la razionalizzazione di un sogno. Sulla copertina del primo numero - come del resto nei successivi - campeggiava l'*Asso di Picche*, ossia come ben si sa, un *Giustiziere Mascherato*, alter ego del giornalista Gary Peters. Un eroe che si ispirava a più di un modello - da Phantom a Batman, a Superman, a The Spirit - ma non era quello il punto. Il punto era invece che "il gruppo di Venezia - scrisse Franco Fossati - si rivolse direttamente ai ragazzi. Ma lo fece con stili narrativi e grafici allora praticamente sconosciuti da noi e che si rifacevano alle tecniche di Milton Caniff e di altri autori americani - come ad esempio Will Eisner: fumetti che Faustinelli, Ongaro e Pratt conoscevano molto bene". Tanto che "col settimo - che uscì completamente a colori (forse per la prima volta in Italia) come i quattro numeri successivi - la rivista passò al formato dei *comic books* americani, adottandone definitivamente le tecniche narrative."

L'Asso di Picche come un'Araba Fenice

Nulla da meravigliarsi, quindi, se grazie a una tale professionalità - intesa purtroppo quasi soltanto sul piano estetico - la pubblicazione ebbe successo. Diventando anzi nel tempo un po' mitica. Devo ricordare che anche per me, come per chissà quanti altri lettori, quello fu in qualche modo il primo incontro con Hugo Pratt, rimastomi a suo tempo impresso nella mente in maniera praticamente indelebile. Fu, beninteso, un incontro che, con un vocabolo d'oggi, chiameremmo *virtuale*, vale a dire un incontro metaforico, non con la persona ma con una sua creazione. E fu uno di quelli che ti rimangono impressi per tutta la vita. Erano infatti i mesi dell'immediato dopoguerra, ed io ebbi un incontro rapinoso e dal repentino fascino. Fu quando, da ragazzino, la mia frequentazione all'edicola mi fece vedere per la prima volta l'*Asso di Picche*, sotto forma di uno sgargiante albo a colori dalle ampie dimensioni, in cui campeggiava una figura mascherata, di un giallo aggressivo, che si "tuffava"

diagonalmente attraverso tutta la copertina, con un titolo altrettanto aggressivo, *Il covo delle pantere*. Un invidiabile albo, che a dire il vero in quell'occasione non potei acquistare per via del costo, allora proibitivo, per le mie tasche. Sicché dovetti accontentarmi di rimirarlo per giorni. Fino a quando un acquirente, appassionato quanto me ma evidentemente più facoltoso, non me lo sottrasse allo sguardo. Fine della pista, fine dell'avventura, si direbbe, ma fu senza dubbio un'avventura di fascinazione vissuta da tanti altri. Perché anche Florenzo Ivaldi ha affermato anni fa in un'intervista: "È stato nel dopoguerra, con la rivista *Asso di Picche*. Mi colpì subito il disegno così moderno ed espressivo, per quell'epoca, che quella rivista offriva. In quel periodo non esisteva niente di simile, c'erano le strisce e cose del genere, insignificanti. Ho sempre letto i fumetti, *Avventuroso*, *Audace*, eccetera, ma da quei disegni rimasi proprio affascinato, era come notare un diamante grezzo in mezzo ai cocci di vetro". Sensazioni che naturalmente suppongo siano state condivise da chissà quanti altri.

Purtroppo, quel successo si incrinò tuttavia rapidissimamente e per più di una ragione. Tutte però esterne ai suoi contenuti. Perché c'erano, beninteso, gli indubitabili aspetti positivi. "L'*Asso di Picche* - ebbe a dire Pratt - è stata l'esperienza giovanile più importante di un gruppo, l'esperienza di stare insieme, l'esperienza di sopportarsi, di accettarsi, l'esperienza soprattutto perché si lavorava insieme e usciva qualche cosa, credevamo a qualche cosa. Ed è vero, potevamo firmare una pagina in quattro o cinque". Un affiatamento sorprendente, sul quale espresse la sua meraviglia anche il milanese Ferdinando Carcupino, altro "grande" - e allora giovane come loro - che venendo a trovarli ebbe in seguito a dichiarare: "c'era quell'atmosfera di questi giovani... lo insisto un po' su questo fatto di come erano loro, perché noi a Milano, anche quando siamo amici non ci vediamo, non ci parliamo." Un'allegria che portava alla creatività, come anni dopo avrebbe raccontato anche Alberto Ongaro: "La redazione era composta di due stanze e due terrazze sopra l'appartamento di Mario Faustinelli ed era una delle redazioni più gaie, chiassose e affollate che mai ci siano state nella storia dei giornali. Poteva contare su decine di collaboratori spontanei, amici e amiche dei redattori, compagni di università, lettori giovanissimi e lettori adulti, che venivano a trovarci in una specie di ininterrotto pellegrinaggio".

Ma proprio in questa insipiente spensieratezza era anche il germe di quella che sarebbe poi diventata la causa fondamentale del suo declino. A cominciare magari dalla leggerezza dello stesso Pratt: "allora, come tutti quanti i poveri, quelli che non hanno sempre tanti soldi dietro, quando hai un po' di soldi, cosa fai? Chiudi tutto e vai a far festa, poi ricominci di nuovo. Ed è quello che succedeva a me. Io quando avevo un po' di soldi prendevo e andavo a fare un giro". Facendo disperare il povero Faustinelli, che in quanto organizzatore materiale si trovava costretto a inseguire ora l'uno ora l'altro di questi transfughi per le più diverse ragioni. Questo modo di lavorare, in definitiva, fece sì che la

pubblicazione non fosse per nulla regolare nelle uscite. E come si sa, il mancato rispetto della periodicità è per una pubblicazione la più micidiale delle insidie, per cui essa si trovò ben presto ad avere il fiatone. Andò a finire, naturalmente "che *L'Asso di Picche* - scrive sempre Fossati - viveva stentatamente tra mille difficoltà - non ultime quelle determinate dalla concorrenza del *Misterix* della Alpe e dell'*Amok* di Casarotti".

Fu a questo punto che il valore intrinseco del prodotto venne in soccorso delle lacune organizzative e dei conseguenti problemi. Perché l'albo era infatti stato notato da Matilde Finzi "Fu lei - dice Ongaro - a vedere per prima l'*Asso di Picche* e a segnalarlo a Civita. Al quale piacque, per cui venne poi la proposta di collaborazione". Ossia, che propose al gruppo veneziano l'acquisto delle loro storie per la pubblicazione in Sudamerica. "L'offerta - è sempre Ongaro - era abbastanza vantaggiosa perché la accettassimo. Ed era la stessa Finzi, tramite la sua agenzia, che si incaricava della spedizione in Argentina dei materiali. Le storie dell'*Asso di Picche* cominciarono a uscire in America Latina, ma ben presto l'Editorial Abril ci chiese altre storie, per cui ci trovammo a dover scegliere fra la nostra pubblicazione e la produzione sudamericana. Sceglieremo quest'ultima e sospenderemo l'*Asso di Picche* non senza rimpianti. E non senza rammarico da parte dei lettori". Era finita l'avventura italiana della pubblicazione, ma dalle sue ceneri sarebbe nata una nuova Araba Fenice, cioè la fortuna per il gruppo di autori.

Genio, sregolatezza, gioventù & goliardia

Inizialmente, infatti, una delle ragioni dell'interruzione fu la proposta di lavorare per l'Argentina. All'arrivo di quell'offerta, gli autori lavorarono dall'Italia per oltre un anno, senza più pubblicare. Ma nel 1950 fu loro proposto di trasferirsi direttamente laggiù. Ed era troppo allettante per non accettare. Quanto alla concretizzazione dei rapporti con l'Argentina, andò a Venezia un signore (evidentemente, emissario della Finzi e di Civita) a discutere con loro la proposta, poi ovviamente accettata. Certo, vista così, la faccenda si configura come un'arida necessità di sopravvivenza se non di avidità di guadagno, ma in realtà dovevano agire a monte anche delle più oscure ragioni ideologiche. Ne sono illuminante spia alcuni momenti narrativi del bel romanzo pubblicato nel 2003 da Alberto Ongaro, intitolato *La strategia del caso*, nel quale è protagonista un giovane manager d'oggi spinto a occuparsi di antiche faccende, risalenti all'immediato dopoguerra. Per cui a un certo momento leggiamo: "Insomma si aveva la sensazione che la realtà italiana esplosa per un momento con la guerra civile si sarebbe ricomposta con gli stessi rapporti di forza di prima. Tanto valeva andarsene altrove". Parole troppo lucide per non attribuire loro, sia pure nella finzione narrativa, una proiezione di sapore autobiografico.

Anche perché - sono sempre parole del protagonista nello stesso romanzo - "...per tutta l'adolescenza e la giovinezza avevo sempre perseguito un lavoro che non mi inchiodasse in un ufficio o in un'aula scolastica in uno studio di avvocato o a bordo di una nave, il lavoro più duro che avessi mai conosciuto, e neppure in un giornale sapendo quanti anni avrei dovuto aspettare prima che mi fosse assegnato un incarico soddisfacente e che, forse influenzato dalla lettura di certi libri facilmente identificabili, avevo sempre fantasticato di porti orientali, giunche cinesi, sampan, prahos malesi, moli ingombri di casse, folle di vagabondi e di coolies, odori di fiori e frutta tropicali, taverne di malavita". Dove pertanto si intravede anche il retroterra di sogni e suggestioni costituenti l'*humus* su cui sarebbero germogliate le decine di affascinanti storie a fumetti destinate a uscire dalla fantasia di Alberto Ongaro in quegli anni di soggiorno argentino.

"Partimmo dunque in quattro" dice sempre Ongaro. Infatti mesi dopo Faustinelli, Ongaro e Pratt furono raggiunti anche da Ivo Pavone, mentre Bellavitis, intenzionato a laurearsi, non volle lasciare l'Italia; come pure Battaglia, che si era appena sposato. (Era del resto la stessa scelta fatta anche da Paul Campani, che nonostante il ruolo portante del suo *Misterix*, non volle mai andare in Argentina, preferendo continuare a disegnarlo sempre dall'Italia). Ormai "il dado è tratto", c'è di fronte a loro una nuova vita e insieme un nuovo mondo. La sensazione di quanto sia determinante quella esperienza si può ricavare ancora una volta da certe considerazioni del protagonista di *La strategia del caso*: "...mi appoggiai al banco pensando a come doveva essere cinquantacinque anni prima quando era disceso a Santos dal Conte Biancamano assieme ai suoi compagni, l'emozione che doveva aver provato guardando i colori di quel nuovo mondo, gli odori, i suoni dell'America latina il luogo dove il futuro lo stava aspettando. Vedevo i ragazzi che ritiravano i bagagli, salivano sul Pullmann che attraverso la Serra do Mar li avrebbe portati a San Paolo, li sentivo cantare, parlare eccitati tra loro, li sentivo tacere mentre osservavano la terra rossa del Brasile, la vegetazione che esplodeva ai due lati della strada..."

Tutto uguale, naturalmente, anche se per "i nostri" non si trattava di San Paolo e del Brasile, ma dell'Argentina e di Buenos Aires. Sicché - continua Ongaro in un'altra occasione - "una volta a Buenos Aires prendemmo alloggio in una villetta nel quartiere residenziale di Acassuso, vicino al fiume, dove ben presto si riprodusse lo stesso clima che aveva caratterizzato la nostra redazione veneziana". Loro che li vissero, quegli anni, ce li hanno poi tramandati come una trascinate epopea picaresca. Magari a rischio di un'eccessiva mitizzazione. Senza dubbio, un'immagine di trascinate epicità è quella dataci nel 1970 con ampio afflato letterario da Alberto Ongaro, con la mossa rievocazione di *Un romanzo d'avventura*, meritoriamente vincitore del Premio Campione d'Italia 1971 per la narrativa. Viceversa, sempre a livello narrativo, un'immagine più beffardamente picaresca ce ne ha dato a sua volta Hugo Pratt

nel suo romanzo-verità *Le pulci penetranti*, uscito nel 1971 e altrettanto meritevole di attenzione, tanto da aver conseguito un notevole successo in Francia. Rimbalzato poi in Italia nel 1987, quando Mauro Paganelli lo ripropose con qualche ripulitura nel nuovo titolo di *Aspettando Corto*. Tutte queste furono rievocazioni magari all'insegna di quella espressione canonica secondo cui - l'ha ricordato recentemente nel suo romanzo *L'artista* anche Gabriele Romagnoli - "tutto quello che ho scritto è autobiografia, niente è una confessione". Ossia, in altre parole, rievocazioni contenenti quel tanto di mistificazione che ogni colta rielaborazione letteraria richiede.

Più fresco è invece un sintetico resoconto, quasi giornalistico ma ugualmente rievocativo, dato da Sergio Tarquinio, che di quel periodo offre una immagine assai vivida, benché della casa di Acassuso egli non fosse un inquilino ma soltanto un "esterno". Però ospite dalla frequentazione metodica e divertita, che così ne ricorda certe atmosfere. "Alla fine del Cinquanta, arriva giù l'équipe di Pratt e i suoi solisti, contattati da Civita. [...] Il giorno dopo ci conosciamo, andiamo a mangiare assieme. Civita li sistema, ci invita a casa sua due o tre volte e lì comincia quel commercio che abbiamo avuto per due anni circa. Loro avevano trovato una villa ad Acassuso, un bellissimo sobborgo. Una di quelle città giardino a 20 Km da Buenos Aires. E io partivo al venerdì sera da casa mia e stavo là fino al lunedì. Questo per due anni. Questo perché Faustinelli si è rivelato subito il meno volenteroso della compagnia, che era formata, oltre che da lui e Pratt, da Ongaro e Ivo Pavone. Sennonché, durante questo periodo, l'Editorial Abril, mi aveva dato l'incarico di allevare i disegnatori argentini che si presentavano lì. Dunque mi ricordo Daniel Haupt, i fratelli Letteri: Guillermo e Jorge, Victor Hugo Arias, Giordano Porreca e altri che non ricordo più; ne ho tirati su sette o otto.

Tutta gente che veniva con me ad Acassuso. Mi ricordo Porreca, che aveva l'incarico, il sabato, di procurare le donne, dato che lui era bellissimo, *l'era il Marlon Brando di quell'epoca là*. Il sabato arrivava con sei o sette donne e noi gli raccomandavamo: "Giordano, solo quelle che ci stanno..." Certi casini, in quella casa! Poi venivano Gilberto Lovero, Giorgio Falzoni. Ci veniva un'americana pazza, moglie di un industriale, che una volta la trovò a letto con Ongaro e lo inseguì con la pistola... Abbiamo dovuto nascondere... Cose turche, insomma." Anche se oggi lo stesso Ongaro chiosa sornione: "Non è vera, la cosa che dice Tarquinio. Porreca non aveva nessun incarico di portarci le ragazze. Non avevamo bisogno di lui, sapevamo arrangiarci da soli..." Ma prosegue Tarquinio: "C'era in questa casa un enorme soggiorno, con un'enorme tavola in mezzo. Intorno a quel tavolo lì ci lavoravamo tutti.

Pratt, quando aveva bisogno di soldi, prendeva una sua tavola grande, la divideva in 40 pezzi e faceva 40 quadri in un giorno, senza disegnarli, prendeva il pennello, ombre cinesi e teste. Glieli pagavano 20 pesos l'uno. Facevano 600

pesos, poi spariva per 3 o 4 giorni con una donna. Andava magari nel Plata. Era simpaticissimo allora. Pratt viveva in un modo fantastico, lui era un adoratore di Burt Lancaster. Viveva così. Carissimo, intelligentissimo, un amico, ho lavorato con lui gomito a gomito. Colto, insuperabile parlatore, affascinante narratore, uno dei personaggi più carismatici che ho avuto la fortuna di incontrare. In Argentina il nostro gruppo ruotava praticamente intorno a lui, che era una miniera di trovate e di idee. Faceva viaggi strani a cavallo, scriveva, disegnavo a pennello tavole intere senza nemmeno abbozzarle e tutto al suono di cornamuse scozzesi che ascoltava in continuità. Pratt era veramente un inenarrabile personaggio, unico e irripetibile. Rimarrà nella storia del fumetto come un fuoriclasse da studiare. Poi si è sposato, ha fatto un sacco di casini... La vita di Pratt, per scriverla, ci vorrebbe un'enciclopedia".

In sostanza, risulta evidente come in quel breve giro d'anni in cui il gruppo visse assieme ad Acassuso si producesse un'atmosfera vulcanicamente creativa ma anche di piena felicità sul piano individuale, dei singoli. Infatti, fra le altre cose, Ongaro ricorda ancora: "Dobbiamo sottolineare la estrema e profonda amicizia nata fra noi e i fratelli Letteri, un'amicizia davvero fraterna che dura ancora oggi". In definitiva, un'atmosfera capace di far loro assaporare tutta la magia del Paese, da loro stessi definito in certe occasioni *America Magica* - da cui il nostro titolo - e come tale assunto da noi come metafora generale, capace di alludere all'intero periodo che andiamo descrivendo.

Il mito di Acassuso

Raccontato in questo modo, il trantran di Acassuso sembrerebbe solo goliardia, ma in realtà poi nessuno si esimeva anche dal lavorar sodo. È sempre Tarquinio che continua: "ho aiutato molto Faustinnelli perché era sempre indietro, ci mettevamo lì, gomito a gomito parlando di tutto. Di donne, di libri... Con Faustinnelli era molto bello stare, perché era coltissimo. Lui e Ongaro si interessavano di letteratura; per esempio Ongaro era uno specialista critico su Hemingway e Faulkner, sapeva tutto. E tutto quello che so su questi autori l'ho imparato da loro, [...] con loro ho avuto scambi, discussioni... Era molto bello vivere ad Acassuso. [...] In una lettera di un po' di anni fa, Alberto Ongaro nostalgicamente rievocava i giorni di Acassuso in Argentina, quando tutti giovani ventiquattrenni, vivevamo di fumetti, d'arte, d'amore e di discussioni sull'arte e la letteratura. [...] È stata un'epoca avventurosa e bellissima. Poi un bel giorno è comparso Oesterheld. Era un ebreo che aveva fatto fino a poco tempo prima l'impiegato. Un tipo simpaticissimo che assomigliava a George C. Scott (l'attore interprete di *Patton generale d'acciaio*"), un po' più giovane. Scrittori come Oesterheld e Ongaro, i fratelli Letteri o Imero Gobbato scomparso in Guatemala - con i quali si discuteva per ore - sono stati i compagni di un viaggio troppo presto finito". E in effetti, un po' alla volta finirono per tornare tutti in Italia. Tarquinio - lo si è già detto - nel 1952, "l'ultimo è stato Ongaro, che è

venuto via nel 1960, mi pare. Faustinelli nel 1957. Pratt invece ha continuato a fare avanti e indietro".

Tuttavia, lì non si verificò quella repentina decadenza che un *train de vie* del genere aveva prodotto a Venezia. Perché laggiù c'era alle loro spalle una solidissima organizzazione editoriale - il vero tallone d'Achille veneziano - c'erano da rispettare impegni per i quali vigeva, bene o male, una disciplina ferrea, per la quale c'erano meccanismi organizzativi idonei a farla rispettare. Insomma c'erano esattamente quegli elementi che a Venezia avevano provocato lo scadimento della pubblicazione, impedendole l'affermazione pertinente alle qualità intrinseche del prodotto creativo. E che finalmente là vennero alla luce. Producendo quella fioritura fumettistica dalla solida ossatura, che non a caso fece assurgere il loro lavoro a livello di "scuola". Perché tutta l'aneddotica sopra riportata è indubitabilmente folclorica, molto pittoresca, addirittura costellata da picaresche punte di incosciente goliardia. Ma ciò non toglie che in quegli anni, da quella fucina - vogliamo dire "da quella *factory*"? - sia uscita una colossale quantità di lavoro, e della massima qualità. Che pertanto non è un caso sia assurto col passare degli anni al livello di *corpus* costituente la "scuola" di cui sopra. Perché, come dichiarò una volta Faustinelli, "c'è veramente una coincidenza tra la qualità e l'amore. Quando uno cerca qualcosa, lo si sente. E il prodotto conserva questo entusiasmo". Potrà agevolmente constatarlo di persona chi vorrà scorrere le successive pagine di questa antologia, costituita dall'ampia scelta sia di pagine esemplificative sia di storie complete, da noi effettuata sulla messe di materiale uscito in Argentina in quei "magici" anni.