

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in Translation Theory

La censura nella stampa periodica per ragazzi durante il fascismo.
Il caso "Topolino"

CANDIDATA

Carolina Falletta Caravasso

RELATORE

Christopher Rundle

CORRELATRICE

Adele D'Arcangelo

Anno Accademico 2019/2020

Terzo Appello

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1 – Il fumetto italiano negli anni Trenta	7
1.1 Introduzione al genere	7
1.2 Il fumetto italiano negli anni Trenta	8
1.3 Case editrici e fumetti italiani degli anni Trenta	12
1.3.1 <i>Le testate allineate</i>	14
1.3.2 <i>Il fumetto fascista</i>	16
1.4 La propaganda nei fumetti	18
CAPITOLO 2 – Il «decennio delle traduzioni»	23
2.1 Necessità di rinnovamento	23
2.2 Le traduzioni nel mercato editoriale italiano degli anni Trenta	26
2.3 Opinioni contrastanti	29
2.3.1 <i>Posizioni contrarie</i>	30
2.3.2 <i>Posizioni a favore</i>	31
2.4 Il controllo della stampa periodica e dell’editoria	34
2.4.1 <i>La censura inizia a delinearsi</i>	34
2.4.2 <i>Le campagne contro le traduzioni</i>	36
2.4.3 <i>Bonifica letteraria</i>	38
CAPITOLO 3 – Il regime e il fumetto	43
3.1 Contro i fumetti	43
3.2 Il fascismo e i giovani	46
3.3 Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile	48
3.4 Il controllo della letteratura per ragazzi dopo il congresso di Bologna	52
3.5 Produzione “italiana”: il ritorno dei fumetti americani	58
3.5.1 <i>Casa Editrice Nerbini</i>	59
3.5.3 <i>Mondadori</i>	63
CAPITOLO 4 – Il caso “Topolino”	67
4.1 Il “Topolino” mondadoriano	67
4.2 “Topolino” 1935 - Volume I (n. 137 – 157)	68
4.3 “Topolino” 1938 - Volume IV (n. 263 - 314)	74
4.4 “Topolino” 1941 - Volume VII (n. 421 - 472)	83

4.5 Valutazione complessiva	90
CONCLUSIONI	93
<i>Bibliografia</i>	<i>97</i>
Fonti Archivistiche	98
Sitografia	98
<i>Abstract</i>	<i>101</i>
<i>Ringraziamenti</i>	<i>103</i>

INTRODUZIONE

La percezione del fascismo che si ha nell'immaginario collettivo è quella di un regime fortemente autarchico, basato sul mito dell'italianità e della superiorità del genio italiano su espressioni culturali e sociali sviluppatasi al di fuori dai confini nazionali. Ma l'analisi interdisciplinare basata sullo studio dei dati relativi alle traduzioni pubblicate durante gli anni Trenta dimostra una situazione diversa, tanto da poter affermare che in Italia si pubblicassero più traduzioni di qualsiasi altro paese europeo, se non addirittura al mondo. Gli anni Trenta non si caratterizzarono solo per l'altissimo numero di traduzioni pubblicate, ma anche per un altro fenomeno, collegato anch'esso alla traduzione: l'importazione di fumetti americani. Ma così come la letteratura amena, anche questo medium si scontrò con la politica culturale e autarchica del regime fascista.

Per comprendere meglio il fenomeno che investì la letteratura di massa, il presente elaborato tenterà di ricostruire le modalità con cui il regime intervenne nei confronti della stampa periodica per bambini e ragazzi nell'Italia degli anni Trenta. A tale fine, nel primo capitolo verrà innanzitutto introdotto il genere letterario del fumetto come letteratura di massa, per poi passare ad analizzare la situazione italiana del tempo, nella quale il medium era ancora profondamente legato alla tradizione culturale dei primi del Novecento. In questo senso verranno poi presentate le principali case editrici, portavoce dell'innovazione culturale del fumetto d'avventura, senza dimenticare i tentativi di appropriazione da parte del regime stesso, attraverso pubblicazioni dal carattere fortemente propagandistico, e le testate che si allinearono con esso.

Successivamente nel secondo capitolo, si approfondirà la situazione del mercato librario italiano, ancora profondamente elitario e distante dalle nuove dinamiche socioculturali del paese e si analizzeranno i dati relativi al numero di pubblicazioni di opere straniere per contestualizzare le posizioni del dibattito culturale che si sviluppò attorno ad esse. Successivamente, si tenterà di ricostruire un quadro il più possibile completo delle diverse fasi del controllo della letteratura, italiana e straniera, che nella seconda metà degli anni Trenta si estese anche alla stampa periodica per bambini e ragazzi.

Il terzo capitolo si concentrerà sul dibattito che si sviluppò attorno al genere del fumetto, percepito come un problema pedagogico e successivamente politico, la cui legittimità venne affrontata nel Convegno di Bologna di cui si riporteranno i principali interventi. Dopo il Convegno, spartiacque nell'intervento del regime nei confronti delle riviste di fumetti, vennero emanati diversi provvedimenti volti all'eliminazione dei

materiali stranieri e di tutte le storie ispirate ad essi che costrinsero i principali editori a modificare le loro testate dando il via ad una produzione italiana o intervenendo sui fumetti stranieri.

A partire da queste premesse, il *case study*, realizzato attraverso la consultazione di fumetti pubblicati tra il 1935 e il 1941 conservati presso l'archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, tenterà di fornire esempi tangibili che permettano di riscontrare l'effettiva applicazione delle direttive emanate dal Ministero della Cultura Popolare, ma anche i tentativi di resistenza che si verificarono sulle pagine del settimanale "Topolino".

CAPITOLO 1 – Il fumetto italiano negli anni Trenta

1.1 Introduzione al genere

Con il termine *fumetto* si fa riferimento a «immagini e figure giustapposte in una deliberata sequenza, con lo scopo di comunicare informazioni e/o produrre una reazione estetica nel lettore» (McCloud, 1993, in Sinibaldi 2016, p. 3) la cui caratteristica essenziale è l'incorporazione di contenuto verbale alle immagini (R.C. Harvey, 2005, *ibid.*). Si tratta di una forma specifica di narrativa grafica sviluppatasi nella seconda metà del XIX secolo la cui storia è strettamente legata allo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, in questo caso quotidiani o periodici, e alle nuove tecniche di riproduzione e al numero crescente di lettori della carta stampata (Mey, 1998, in Zanettin, 2008, p.1). La data di nascita del fumetto moderno viene fatta coincidere con la pubblicazione delle strisce di *The Yellow Kid* ad opera di Richard F. Outcault comparse per la prima volta nel giugno 1894 nella rivista "Truth". Le simpatiche avventure del bambino irlandese nel suo distintivo abito giallo erano destinate ad un pubblico generico e di massa come dimostrano le testate in cui veniva pubblicato. Negli anni '30 gli Stati Uniti assistettero ad un'esplosione del genere letterario, nelle cui strisce iniziavano ad essere rappresentate storie disegnate in stile realistico, il quale assunse una propria identità editoriale ben definita: i fumetti nati come supplementi e rubriche all'interno dei quotidiani passarono poi a essere un prodotto autonomo, con un formato e caratteristiche editoriali specifiche.

Dall'altra parte dell'Oceano, i fumetti riscontrarono subito un grande successo e furono apprezzati dal pubblico di tutte le età, mentre sul versante europeo la loro approvazione tardò ad arrivare e vennero considerati a lungo come un genere letterario inferiore. Anche le finalità erano diverse: caricato di intenti educativi piuttosto che ludici, il fumetto era considerato un'introduzione alla lettura e le immagini risultavano per questo subordinate al testo scritto. Neanche in Italia il fumetto venne accolto con entusiasmo: si ritiene che questo atteggiamento derivasse dal clima culturale e letterario italiano, fortemente legato alla tradizione aristocratica che si opponeva alla cultura di massa, la stessa contro la quale il regime fascista si batté perché facilmente fruibile dalle classi sociali meno abbienti e, nel caso del fumetto, dai giovani. L'abbondanza di immagini disturbava gli educatori: il prevalere della parte grafica significava lasciare troppa libertà e spazio all'immaginazione attraverso cui i fascisti del domani avrebbero potuto elaborare uno spirito critico che avrebbe permesso loro di prendere posizioni e fare propri valori contrari a quelli difesi dal regime (Imbasciati e Castelli in Rota, 2003, p. 13).

La traduzione ha giocato un ruolo fondamentale nella creazione di culture e tradizioni del fumetto in tutto il mondo al punto che «[s]ome comics have found their primary audience in a country or language that is not their makers' own» (Altenberg & Owen, 2015a, in Zanettin, 2018, p. 14). I fumetti americani inoltre hanno esercitato un'influenza duratura sul genere a livello mondiale, non solo per il grande numero di traduzioni, ma anche per aver introdotto generi e modelli (temi, stili di disegno e convenzioni) che sono stati incorporati e sviluppati all'interno di altre tradizioni nazionali.

Sebbene lo sviluppo del genere abbia seguito percorsi diversi a seconda delle storie nazionali e sociali, il fumetto straniero fu spesso oggetto di censura esplicita e istituzionale e di autocensura da parte di editori e autori. Nel XX secolo l'invasione del fumetto americano ne provocò l'interferenza, su basi religiose, morale, economiche o politiche, dei regimi totalitari europei che ne influenzarono la percezione da parte dei lettori e della cultura in cui vennero introdotti (*ibid.*). Allo stesso tempo, le specifiche norme di traduzione e le esigenze pedagogiche ed estetiche del genere acquisirono connotazioni politiche e la letteratura per l'infanzia e per i giovani adulti diventò un potente strumento di propaganda.

1.2 Il fumetto italiano negli anni Trenta

La storia delle origini del fumetto italiano è anche una storia di traduzione che permise al nuovo medium americano di arricchire le pagine dei giornali europei per bambini del XX secolo, segnale evidente di un divario nella produzione editoriale del vecchio continente, e di dare vita a nuove culture letterarie nazionali. Zanettin (2018, pp. 454-457), nella ricerca sulla traduzione del fumetto, individua quattro aree di interesse:

- 1) studio delle strategie, dei processi e delle pratiche di traduzione relative ai fumetti caratterizzati da diverse provenienze geografiche, generi e formati di pubblicazione e rivolti a lettori diversi;
- 2) ricerca sulla storia del fumetto;
- 3) studio della traduzione del fumetto come modalità per investigare concetti di identità culturale e sociale e di identità politica;
- 4) ricerca sulla traduzione e sull'adattamento semiotico tra fumetti e altri media.

La prima area affronta le questioni relative alle modalità con cui i fumetti stranieri vengono tradotti diversamente in base alle convenzioni visive e verbali specifiche della cultura del paese ricevente. Attraverso la storia della traduzione dei fumetti è possibile investigare il ruolo che alcuni editori, agenti letterari e altri mediatori ebbero nello sviluppo delle tradizioni nazionali. Inoltre, lo studio comparativo di fumetti tradotti è potenzialmente in grado di fornire conoscenze sulle modalità con cui le identità nazionali e politiche sono costruite, trasmesse e negoziate nei fumetti. La nona arte¹ diventa così una fonte a tutti gli effetti per l'interpretazione del momento storico in cui si contestualizza e lo studio di pseudo-traduzioni e le pratiche di trans-creazione nell'industria del fumetto possono far luce su come le influenze straniere, l'innovazione letteraria, la falsificazione ed esplorazioni di stile e norme determinino cambiamenti culturali (O'Sullivan, 2011, *ibid.*, p.456).

Berthou (in Zanettin, 2017, p. 7) afferma che il rispetto per l'originale «is clearly not an essential parameter, and translation actually appears to consist in tinkering with all kinds of reassembling operations»: l'importazione dei fumetti angloamericani fu accompagnata infatti dalla pratica comune di modificare elementi come dimensioni e layout per far sì che si adattassero al formato di pubblicazione locale andando ad alterare sostanzialmente le opere originali (Rota, 2008). Le modifiche applicate alle tavole dei fumetti erano appunto dovute non solo alla cultura e al mercato in cui andavano a inserirsi, ma anche a motivazioni economiche: considerando che le didascalie in rima al di sotto delle vignette avevano il compito di narrare le vicende, l'eliminazione delle vignette considerate non essenziali permetteva di aumentare le dimensioni delle restanti, minimizzando le spese di copyright e massimizzando i profitti per gli editori. Inoltre, in Europa, le strisce vennero pesantemente adattate alle convenzioni della letteratura per l'infanzia, tanto nel loro aspetto visivo come a livello di contenuto e pubblicate in riviste e giornali il cui target esclusivo erano i bambini. L'obiettivo di questa tipologia di riviste era quella di educare i giovani lettori attraverso le avventure di bambini e animali antropomorfi che offrivano un'immagine speculare e in cui si sarebbero dovuti indentificare (Sinibaldi, 2016, p.8). La superiorità attribuita al testo scritto rispetto alle immagini fece sì che queste venissero considerate solo come elementi secondari e di accompagnamento per le narrazioni riportate sotto di esse. Le strategie di adattamento erano piuttosto consistenti da una rivista all'altra

¹ La suddivisione delle arti vede il fumetto al nono posto, preceduto da architettura, pittura, scultura, musica, poesia, danza, cinema e radio/televisione

e la rimozione delle nuvolette, elemento più rivoluzionario del genere, era quella più comune: nei primi fumetti un narratore onnisciente presentava, attraverso didascalie in rima, le vicende che si concludevano spesso e volentieri con un insegnamento morale. In questo modo i lettori non avevano più accesso diretto ai pensieri dei personaggi, ma un narratore adulto si rivolgeva a loro fornendo la corretta interpretazione di quanto accadeva. Con il tempo, alcuni editori si resero conto della rivoluzione che i fumetti americani portavano con sé a livello grafico e agendo per gradi abbinarono in un primo momento le nuvolette alla narrazione in rima, per poi eliminare definitivamente le ridondanti didascalie.



Figura 1. *Little Nemo in Slumberland*, “New York Herald”, 1900²



Figura 2. *Bubi*, “Il Corriere dei Piccoli”, 1908³

L’invasione americana portò con sé anche novità a livello di contenuto con l’introduzione di generi nuovi, in particolare quello d’avventura. Il cambiamento venne accolto con grande entusiasmo dei giovani lettori e gli editori iniziarono a proporre strisce

² Sinibaldi, 2012, p.140

³ *Ibid.*

sia di produzione straniera, sia ideate e disegnate da autori locali. La *Comic Craze* (Gadducci et al., 2011, p.14) diede vita a un nuovo fenomeno caratterizzato da fumetti “pseudo originali” e “pseudo traduzioni”: tra i primi rientrano i fumetti tradotti che, al fine di aggirare la censura vennero dissimulati come opere originali di autori autoctoni, mentre con i secondi si fa riferimento ai fumetti originali presentati come traduzioni. La manipolazione dei fumetti tradotti non era una pratica circoscritta e gli editori assunsero il ruolo di censori al fine di evitare attacchi da parte dell’ autorità e ripercussioni economiche per la pubblicazione di materiale considerato inappropriato. La censura applicata ai fumetti seguiva generalmente le direttive imposte per la letteratura per adulti e i quotidiani, ossia il divieto di pubblicare qualsiasi tipo di materiale che avrebbe potuto intaccare la «sanità fisica e spirituale della razza» italiana (Rundle, 2019, p. 27). Gli interventi autocensori avevano quindi lo scopo di eliminare qualsiasi elemento di devianza, pratica che avveniva attraverso la rimozione di pannelli o la creazione di nuovi disegni in cui non comparivano più scene macabre o particolarmente violente, né immagini che potessero rimandare ad elementi di “nudità” ritenuti inappropriati per l’età del giovane pubblico italiano.



Figura 3. Tavola originale di Mandrake a confronto con tavola autocensurata in un albo del 1934⁴

⁴ Zanettin, 2017, p.8

1.3 Case editrici e fumetti italiani degli anni Trenta

Con la pubblicazione del primo numero di “Jumbo” il 17 dicembre 1932 da parte della casa editrice milanese Società Anonima Editrice Vecchi (SAEV), esordì in Italia il fumetto d’avventura (Gadducci et al., 2011, p.21). Per la prima volta una testata italiana pubblicava materiale quasi esclusivamente straniero: su “Jumbo” venivano pubblicati fumetti inglesi e americani distribuiti rispettivamente dalla Amalgamated Press di Londra, di cui Vecchi era il solo distributore in Europa, e dal King Features Syndicate (KFS). La testata di Lotario Vecchi risulta importante per diverse ragioni: a differenza dei periodici precedenti e coevi, “Jumbo” conservava i *balloon* conservando però lunghe didascalie in prosa sotto ogni vignetta; inoltre, grazie a storie avventurose a puntate che offrivano un’interessante alternativa alle tradizionali vignette educative, la rivista si rivolgeva ad un pubblico più ampio includendo per la prima volta anche gli adolescenti⁵. Si tratta di un punto di svolta nella storia dei fumetti italiani che avrebbe poi portato alla proliferazione di numerosi periodici per ragazzi. La SAEV pubblicò inoltre “L’Audace” (1934), che oltre ai numerosi racconti e fumetti avventurosi statunitensi, tra cui Tarzan, pubblicò anche alcune tra le più importanti serie italiane degli anni Trenta come *Virus, il mago della foresta morta* e *Dick Fulmine*.

Un altro editore che cavalcò la *Comic Craze* e accolse con entusiasmo l’innovazione americana fu Mario Nerbini che nell’ottobre 1934 lanciò il settimanale “L’Avventuroso”, rivolto anch’esso agli adolescenti. Sulle pagine del periodico fiorentino fecero il loro debutto in Italia alcuni dei più celebri fumetti americani come Mandrake e Flash Gordon. Ma il merito più importante di Nerbini fu quello di pubblicare il primo numero italiano di “Topolino” il 31 dicembre 1932⁶. La vicenda editoriale del settimanale inizia non senza pochi problemi con la contestazione da parte dell’editore torinese Carlo Frassinelli in merito ai diritti di Mickey Mouse⁷, di cui stava per pubblicare due libri. Nerbini, per evitare il sequestro del settimanale, fu costretto a cambiare l’estetica del personaggio del suo nuovo settimanale: a partire dal nr 3 del 14 gennaio 1933 la testata venne rinominata “Il Giornale di Topo Lino”, con protagonista un altro topo con nome e fisionomia diversi, ma pur sempre

⁵ Le serie che differenziarono “Jumbo” da altre testate furono *Il segreto del nonno* (*Little Snow Drop* di Frank Jennens), ma soprattutto *Lucio l’avanguardista* (*Rob The Rover* di Walter Booth)

⁶ Topolino era già comparso nel settimanale torinese “L’Illustrazione del Popolo” che dal n. 13 (30/3/30) al n. 51 (21/12/30) con la storia *Topolino nella giungla*, e nel 1931 sul quotidiano “Il Popolo di Roma” (Gadducci et al., 2011, p. 31).

⁷ In realtà i diritti di Mickey Mouse erano detenuti da Guglielmo Emanuel, agente del KFS per l’Europa.

facilmente riconoscibile dai lettori. La controversia si risolse con l'acquisizione da parte della casa editrice Nerbini dei diritti esclusivi per la pubblicazione di Topolino e di tutto il materiale a fumetti Disney: dal n. 5 (28/1/1933) torna la testata originale. A partire dal 1935 "Topolino" e "Le Allegre Sinfonie" di Walt Disney passarono a Mondadori che ne diventò editore esclusivo.



Figura 4. "Topolino", n.1 del 31 dicembre 1932



Figura 5. "Topo Lino", n.3 del 14 gennaio 1933

Tra gli editori italiani che intuirono le potenzialità del fumetto come genere rientra anche Arnoldo Mondadori, il quale nel corso degli anni Trenta fece incetta delle principali testate per giovani lettori comprando "L'Avventuroso" e de "L'Audace" che all'inizio del decennio avevano aperto la strada al fumetto americano e aggiudicandosi l'esclusiva dei personaggi Disney. Inoltre, a fine anni Trenta l'editore milanese riuscì ad acquisire anche i periodici del partito "Il Balilla", "La Piccola Italiana", "Donna Italiana" e "Passo Romano", sovvenzionati con generosi fondi pubblici e le cui tirature superavano diversi milioni di copie a settimana (Gadducci et al. 2011, p. 10). Nonostante la collaborazione con il regime e i rapporti amichevoli con i suoi più alti esponenti, Mondadori non fu mai in sintonia con Mussolini: la politica nazionalista e autarchica del capo del governo era diametralmente opposta a quella dell'editore le cui pubblicazioni di maggior successo, periodiche e non, guardavano con entusiasmo oltre i confini nazionali. Arnoldo Mondadori riuscì a destreggiarsi abilmente tra il ruolo di editore del regime e quella di imprenditore occupato a perseguire le proprie iniziative editoriali, la cui lungimiranza e il fiuto per gli

affari, gli permisero di salvaguardare i propri interessi e di collocarsi come uno dei personaggi più importanti del mercato editoriale italiano.

1.3.1 Le testate allineate

Altre testate di particolare rilevanza nazionale che invece si distinsero per la creazione di tavole realizzate esclusivamente da artisti italiani furono “Argentovivo!”, i cui contenuti peccavano di acceso nazionalismo (Carabba, 1973) e “Il Vittorioso”, stampato dall’Anonima Veritas Editrice (AVE) con chiari intenti pedagogici. Sul primo numero di “Argentovivo!”, del 9 dicembre 1936, il manifesto del giornale ne sottolineava la posizione editoriale:

Cari ragazzi,
eccolo, finalmente, il vostro settimanale proprio come lo immaginate.

E sì che ne avevate visti tanti: ma nessuno era quello che cercavate.

Era ora di fare un settimanale così interessante nuovo dalla prima all’ultima pagina: pieno di avventure e di gusto vostro, dove ritroverete persone e luoghi noti di cui avete sentito parlare dai “grandi”; e non strani eroi americani dai nomi complicati di cui poco vi importa.

Nelle pagine di “Argentovivo” troverete tutto: le belle tavole a colori, le avventure sensazionali di guerra, di caccia, di terra e di mare; le cose più curiose e interessanti, i giuochi più divertenti, i racconti più buffi.

Sono dodici pagine ricchissime che vi offriamo ogni settimana: ogni pagina sarà una trovata, una sorpresa, una novità autentica. Ogni numero sarà migliore del precedente e ogni numero, si può dire, sarà più ricco del precedente.

E vi è anche un’altra cosa molto importante: il nostro sarà il primo giornale che avrà dei bei colori, come vi sono sempre piaciuti, e non quei soliti coloracci rossi, gialli, blu scelti male e stampati peggio che a vederli fanno male agli occhi.

Sarà un giornale fatto da gente bravissima; tutti i disegnatori, scrittori e pittori saranno i più bravi che possiate desiderare. Tutti questi disegnatori e questi scrittori lavoreranno esclusivamente per voi.

Ve ne sono tanti, di settimanali per ragazzi, ma la maggior parte sono fatti da gente che non sa quello che gli piace; noi lo sappiamo e molto bene: ve ne volete convincere? Comprate ogni settimana “ARGENTOVIVO!”⁸

La nuova testata si presentava come una novità in grado di offrire a i giovani lettori italiani ciò che avevano sempre desiderato ma che, per mancanza di una produzione locale, avevano ricercato nei fumetti americani di scarsa qualità e rilevanza artistica.

Le storie pubblicate su “Argentovivo!”, tutte di produzione italiana, includevano avventure coloniali e storie imperiali. Nelle tavole, caratterizzate dalle didascalie perse di vista dal 1934, venivano presentati i temi e i motivi tipici della letteratura avventurosa italiana: mare, pirateria, storia in costume, giovani protagonisti e imprese eroiche. Albertarelli era il principale autore di queste avventure che nel periodo dal 1938 al 1941 comparirono anche nelle pagine di “Topolino”. Anche gli autori de “Il Vittorioso” si fecero promotori degli intenti riportati nel manifesto di “Argentovivo!”: il periodico cattolico diventò uno dei principali alleati del regime e grazie alla distribuzione nelle parrocchie e nei circoli religiosi, oltre a comparire nelle edicole, riuscì facilmente a raggiungere buona parte dei giovani appassionati del fumetto. Tra le storie realizzate completamente da sceneggiatori e disegnatori italiani, il periodico dell’AVE trovava nella saga di “Romano il legionario” il connubio tra patriottismo e clericalismo.

I titoli di queste riviste enfatizzavano il rischio, l’azione e la virtù: si potrebbe pensare che queste si facessero promotrici di valori in linea con la concezione fascista di gioventù impegnata, spavalda, intrepida e sprezzante del pericolo il cui compito in età adulta sarebbe stato quello di difendere la patria e, come massima espressione della loro dedizione, sacrificarsi per essa se necessario, ma la situazione era diversa per la maggior parte di essi. Il successo dei fumetti e la loro diffusione erano considerati come segnali di una preoccupante fascinazione per la cultura americana, soprattutto in un periodo in cui da un lato c’erano le sanzioni economiche dovute all’espansione coloniale in Africa e dall’altro la volontà del regime di raggiungere l’autarchia economica e culturale. Rispetto al “Corriere dei Piccoli” e altri giornali pubblicati all’inizio del secolo destinati a lettori ancora più giovani, le nuove testate aspiravano a raggiungere un pubblico più vasto come viene affermato su “L’Avventuroso” nel gennaio del 1937 il quale si definì «non [...] un giornale per bambini ma per tutti e in special modo per giovinetti e signorine».

⁸ Gadducci et al., 2011, pp. 137-138

L'esposizione dei giovani ai prodotti americani divenne un problema politico per il regime che dovette prendere provvedimenti più efficaci determinando una "fascistizzazione" dei periodici per i giovani, coadiuvata dalle stesse tavole che venivano già pubblicate. Infatti, le storie importate non solo vedevano come protagonisti dei ragazzi adolescenti, il target perfetto per la propaganda, ma anche ambientazioni esotiche come quelle africane che si inserivano perfettamente nelle vicende storiche del tempo e facilmente modificabili con tematiche razziste e imperialiste in linea con gli interessi politici del regime e che non avrebbero destato l'attenzione degli apparati censori.

1.3.2. Il fumetto fascista

La difesa dei valori del fascismo e delle sue giovani leve dalle insidie americane spettava alle riviste del regime, tra cui "Il Giornale dei Balilla" (1922) e "La piccola italiana" (1927). Le intenzioni del Balilla, pubblicato dalla casa editrice del PNF Imperia, erano chiare:

I nostri Balilla, che saranno domani falangi animose, troveranno in queste pagine l'alimento della loro intelligenza e del loro cuore; o fanciulli d'Italia, il Fascismo vi predilige, vi vuole forti, sereni, contenti di vivere; accetterete volentieri lo studio paziente e faticoso, amerete la Famiglia, la piccola patria [...], la lingua, la religione, quell'italianità che è il vostro orgoglio e la vostra fede; supporterete in silenzio i disappunti e i disinganni e i primi veri dolori e doveri, senza piangere, senza tremare; sarete sani e forti nelle membra e nello spirito; [...] sentirete su ogni vostro atto, su ogni vostro pensiero, lo sguardo della Patria occulto e presente come quello di Dio.⁹

Anche gli intenti pedagogici erano palesi e i «viventi fiori della razza» avrebbero tenuto alto il nome della Patria e ne avrebbero difeso i valori. Il prototipo di soldato *in pectore* era quello dei giovani diligenti e coraggiosi, rispettosi delle regole e dell'*establishment* e guidati nelle loro vite dallo sguardo attento dello Stato. L'intervento statale nelle avventure dei giornali allineati era rappresentato dalle storie austere che avevano come protagonisti dei veri e propri adulti in miniatura, pronti a difendere la patria e a compiere buone azioni. In entrambi i periodici, il modello di riferimento scelto fu "Il Corriere dei Piccoli" che negli anni Trenta si allineò al regime pubblicando strisce caratterizzate dall'uso abbondante di

⁹ Carabba, 1973, p. 19

simbologia fascista e di trionfali allegorie, come le avventure di *Lio e Dado* disegnate da Antonio Rubino.

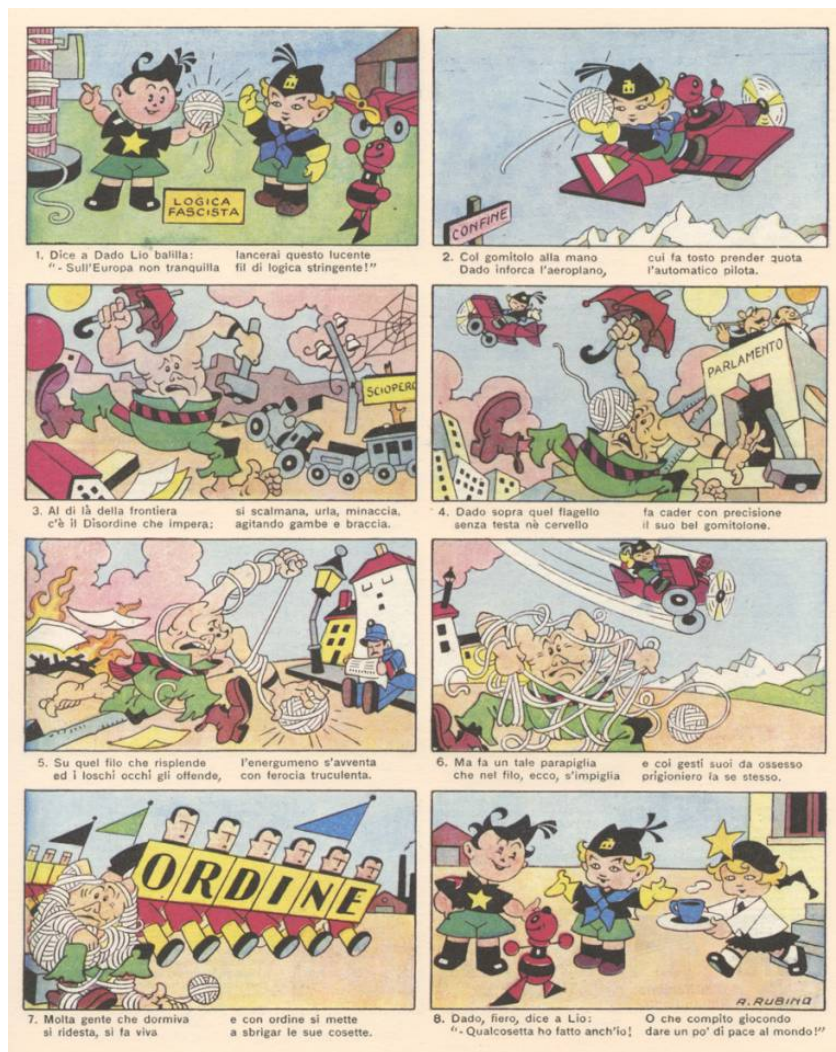


Figura 6. *Lio e Dado*, “Il Corriere dei Piccoli”, 17 febbraio 1934¹⁰

Nel 1937 Andrea Lavezzolo, lo stesso sceneggiatore di Dick Fulmine, uno dei tanto osteggiati eroi americani, commentò sulla rubrica *Polemica Idee Proposte* del “Meridiano di Roma”, la situazione editoriale italiana dividendo in due categorie contrapposte le diverse testate per ragazzi del tempo:

A parte i due giornali che hanno resistito all'ondata dei nuovi, e cioè “Il Corriere dei piccoli” ed “Il Balilla”, il campo giornalistico viene diviso tra tre case: Mondadori, Nerbini e Vecchi.

¹⁰ <https://flashbak.com/antonio-rubino-cartoons-for-corriere-dei-piccoli-frank-sidebottom-hitler-youth-and-quadratino-362477/> [23/02/2021]

Mondadori possiede una sola pubblicazione: “Topolino”. Nerbini possiede “Giungla”, “L’Avventuroso”, “Il giornale di Cino e Franco”, “Il piccolo avventuroso”; Vecchi “Jumbo”, “Primarosa”, “Pinocchio”. [...]

Esistono poi altre due pubblicazioni di diversi editori, attualmente in via di affermazione: “Argentovivo!” e “Il Vittorioso”.

Le pubblicazioni di Mondadori, Nerbini e Vecchi usano in gran parte per le loro tavole materiale americano ed è curioso vedere come, quando una storia ottiene successo in un giornale, quelli in concorrenza si affrettino ad assicurarsi la pubblicazione di altre avventure firmate con lo stesso protagonista. Evidentemente questi giornali hanno fortuna, specialmente quelli di Nerbini. Esaminandoli si nota però che i romanzi sono indubbiamente meno adatti alla formazione di una coscienza nei loro giovani lettori, almeno di una coscienza simile a quella che noi vogliamo. [...]

Col sistema del romanzo grafico, composto di una serie cinematografica di quadretti (spesso dovuti a ottimi disegnatori), si disabitua il ragazzo dalla lettura. Il lettore ha una maggiore immediatezza della visione e poiché è l’azione, e non la forma quella che lo seduce, egli non ha alcun desiderio di leggere una novella un romanzo per gustarlo letterariamente [...].¹¹

Le motivazioni di Lavezzolo erano le stesse su cui avrebbero fatto leva educatori ed esperti del settore della letteratura per l’infanzia al Congresso di Bologna del 1938, anno di svolta nella percezione del fumetto e in cui il regime fascista iniziò a prendere seri provvedimenti nei confronti di quel genere letterario che da tanti anni faceva discutere. Tuttavia, pur considerandolo una presenza fastidiosa, il regime sfruttò il genere letterario per cercare di trasmettere i propri ideali ai più giovani attraverso il fumetto di propaganda. Infatti, quello del regime fu più un tentativo che un successo: nonostante le grandi tirature, dovute alla semi-obbligatoria nelle scuole elementari, il giornalino fascista faticò ad affermarsi tra i giovani i quali continuavano a preferire avventure non impegnate politicamente.

1.4 La propaganda nei fumetti

Una volta consolidato il potere, negli anni Trenta il regime fascista si dedicò alla propria politica culturale per aumentare il consenso delle masse, sfruttando ogni mezzo a sua

¹¹ Gadducci et al, 2011, pp. 184-185

disposizione. Lando Ferretti, consigliere nazionale della camera dei fasci e delle corporazioni, in una circolare del 1928 sostenne la necessità di gettare, attraverso i giornali, «le basi di un nuovo Stato – lo Stato fascista – nato dalla Rivoluzione che ha sconvolto uno sterile campo ed in quello semina ora il buon seme che darà come frutto sicuro, la potenza d'Italia». Le parole di Ferretti sembrano trovare seguito in un discorso di Mussolini dello stesso anno in cui affermò che «la stampa più libera del mondo è la stampa italiana» (Bonsaver, 2007, p. 9) per poi paragonare i giornalisti ai componenti di una grande orchestra in cui la diversità di ogni strumento è controbilanciata dal desiderio collettivo di contribuire allo stesso brano musicale. Mussolini era il direttore di questa grande orchestra e senz'altro anche compositore della partitura che i giornalisti dovevano seguire. L'affermazione di Mussolini è rivelatrice del paradosso in cui si trovava l'Italia al tempo: una situazione di apparente libertà in cui il controllo dello stato penetrava tuttavia in ogni ambito sociale.

Lo scopo dello Stato fascista era quindi quello di rigenerare l'Italia, risvegliandola dal torpore in cui era stata calata dai governi precedenti, e la stampa era lo strumento per raggiungere questo obiettivo era il medium che più facilmente avrebbe potuto raggiungere tutti i soggetti della società. L'intervento dello Stato sui periodici assicurava quindi al regime un controllo capillare della vita dei cittadini fornendo loro solo le informazioni utili ad elogiare gli impegni politici, sociali ed economici del governo e proteggendo allo stesso tempo gli animi degli italiani dalle tematiche che avrebbero potuto sconvolgere le loro laboriose e morigerate esistenze. La battaglia che alla fine degli anni Trenta il Ministero della Cultura Popolare intraprese contro i fumetti americani si basava su diversi fatti quali la critica dell'individualismo esaltato nei fumetti americani, l'immoralità che accompagnava le azioni criminali (considerate tipicamente americane) narrate nei fumetti e la rappresentazione di figure femminili troppo disinibite che contrastavano fortemente con l'immagine di madre e moglie promossa dal regime. Lo Stato fascista si incaricava quindi di ricoprire un ruolo assistenziale nei confronti dei cittadini, diventando una sorta di figura paterna che li avrebbe educati e protetti. Partendo da questi presupposti emerge la necessità del fascismo di proteggere i giovani, la categoria più vulnerabile e soprattutto remissiva.

I fumetti, essendo considerati un prodotto per bambini e ragazzi, dovevano rispettare norme e requisiti che acquisirono connotazioni politiche diventando strumenti per la propaganda e uno dei campi di battaglia del fascismo contro l'esterofilia e la corruzione delle masse. Una visione condivisa al tempo è quella fornita dal pedagogo

fascista Luigi Volpicelli, il quale sosteneva che, al contrario degli adulti che ritrovano nelle loro letture ciò che stanno leggendo, i bambini vi cercano ciò che trovano così l'ingenuità e vulnerabilità dei lettori più giovani e la necessità di letteratura per l'infanzia che affrontasse temi reali, di attualità politica e sociale e li avvicinasse ai valori fascisti (Sinibaldi, 2016, p.10). L'argomentazione principale alla base di questa posizione, tanto per la letteratura come per i fumetti, era il fatto che si trattasse di prodotti importati e di conseguenza tradotti, espressione di realtà diverse da quella locale e perciò lontane da quelle che erano le vere necessità e il gusto italiani. Tuttavia, durante gli anni Trenta la posizione del regime oscillò tra la condanna e la fascinazione nei confronti del nuovo medium così come dimostra il suo sfruttamento come strumento di propaganda.

Nei regimi totalitari, la chiave per il saldo mantenimento del potere è la retta educazione della gioventù, la quale, cresciuta nel culto della patria, doveva costruire le basi della nazione futura. Il regime aveva capito l'impatto che il genere del fumetto aveva a livello sociale e che in quanto tale poteva essere sfruttato in modo da insegnare ai giovani, i combattenti del domani, i valori che aveva più a cuore: la dedizione e il sacrificio per la patria, l'ordine e il rispetto delle gerarchie. Le testate "Il Balilla" e "La Piccola Italiana", erano strumenti perfetti per veicolare queste tematiche. Secondo Eisner (1958, in Zanettin 2008, p.6) i fumetti con finalità educative possono essere divisi in "tecnici" e "attitudinali": tra i primi rientrano i materiali per l'educazione in senso lato, mentre fanno parte del secondo gruppo i fumetti destinati ad istruire esplicitamente i giovani lettori su temi come la storia, la religione e la politica, o sul corretto comportamento e l'adesione alle regole morali. Alla storia era affidato l'insegnamento dei giovani a partire dalle nobili e grandi gesta dei soggetti storici. L'apprezzamento del fascismo per la grande storia è evidente soprattutto nello sfruttamento della simbologia classica dell'antica Roma che caratterizzò fortemente il regime. Dalla Roma imperiale di Giulio Cesare fino a Mussolini, i due estremi del lungo cammino, era sempre possibile trovare personaggi eccelsi che si erano distinti dalla massa e incarnato le virtù italiane (Carabba 1973, 42). Il regime fascista attinse abbondantemente dalla storia creando un percorso che, partendo dalla grandezza dell'Urbe, passando per decadenti secoli bui, fino all'apice fascista della rinascita iniziata con il Risorgimento. Numerosi sono i riferimenti a Mussolini nelle storie a fumetti, ma personaggi come lui o il re erano soggetti troppo nobili per essere rappresentati nei giornali tanto amati dai ragazzi anche se di tanto in tanto facevano qualche apparizione, preferibilmente come protagonisti di visioni o sogni.



Figura 7. Sogno profetico in *Monna Selvaggia*, “Giungla”, 1938

Carabba (1973) colloca tra i fumetti politicamente schierati la trasposizione su *Giungla* della sommossa antiaustriaca di Genova del 1746 che vide come protagonista uno dei simboli del fascismo, Giovanni Battista Perasso, noto con l'appellativo di “Balilla”. Anche il Risorgimento presenta quindi materiale utili ai fini politici del regime, così come numerosi personaggi storici, da Giulio Cesare a Mazzini, da Augusto a Garibaldi, tutti considerati predecessori di Mussolini. Oltre alle appropriazioni storiche, ci furono anche riferimenti alla storia che si stava scrivendo. Tra i temi di attualità rientravano anche quelli legati al mito della razza e dell'impero: sulle pagine del “Corriere dei piccoli” trovavano spazio le avventure di Venturino, piccolo balilla in territorio africano e di Gian Saetta, un piccolo bersagliere impegnato a combattere contro i Turchi oppure quelle di Peperino, piccolo aviatore che porta la civiltà ai bambini africani. La storia contemporanea venne inclusa con facilità anche attraverso l'appropriazione dei fumetti americani: le avventure di *Tim Tyler's Luck*, oltre a prestarsi a interpretazioni di tipo coloniale, erano in linea con lo sforzo propagandistico a favore della guerra d'Etiopia e potevano contribuire a fare leva sui più giovani nell'ottica di una loro prossima mobilitazione alla Seconda guerra mondiale. Numerosi editori sfruttarono l'eroismo dei due ragazzini americani per proporre ai giovani italiani dei personaggi a cui affezionarsi e da imitare come fecero, tra gli altri, Nerbini con Cino e Franco o Mondadori con le avventure africane di Tim e Tom su “Topolino” o Mario e Furio su “Paperino”.

Se da un lato i valorosi balilla erano pronti a morire per la patria, dall'altro c'erano le giovani italiane alle quali spettavano compiti diversi, ma non meno importanti:

La donna noi la vogliamo sana e bella, serena e intelligente compagna della nostra vita. Queste poche parole contengono ciò che la razza italiana domanda la donna italiana, cioè quell'ideale che essa deve sforzarsi di raggiungere per la sua patria, per sé stessa, e un po' anche per l'uomo che un giorno sposterà. [...] In buona parte il successo di questa aspirazione della razza italiana è affidato alle nostre donne, al loro istinto di maternità, al loro patriottismo, alla loro capacità di amministrare le entrate e le disponibilità di ciascuna famiglia, non ultimo fra i difficili compiti di una brava donna di casa e che tanto contribuisce al consolidamento del nucleo familiare e alla sua prosperità e serenità... E sia lasciata agli uomini l'arte di essere uomini [...].¹²

Sul "Corriere dei piccoli", "Il Balilla" e "Piccola Italiana" trovavano spazio tavole con protagoniste bambine zelanti che aiutavano le madri e accudivano i fratelli in una specie di anticipazione del loro futuro destino. Agli esempi da seguire come l'adorabile Rosaspina e la dolce Margherita tra le altre, venivano contrapposte la distratta Maria Pelagatta e la sfaticata Mariolina. Nelle rubriche era dato invece ampio spazio alla dimensione didattica dei giornali con lezioni di economia domestica, cucina e rammendo. La donna italiana aveva quindi una posizione subalterna nel fumetto del ventennio e rispetto alle emancipate figure femminili, che comparivano delle avventure angloamericane, ricopriva un ruolo umile, sottomesso e riservato che le avrebbe aiutate a ricoprire con dignità il ruolo di mogli e madri in età adulta.

Un ulteriore strumento di propaganda era rappresentato dalle rubriche di informazione che, con l'avvicinarsi del secondo conflitto mondiale e l'inasprimento delle politiche nazionaliste e razziali, erano presenti in tutte le testate per ragazzi. Queste avevano il compito di informare i giovani lettori degli impegni istituzionali del capo dello stato, di ricorrenze e celebrazioni, delle opere realizzate dal governo e narravano le nobili gesta di cittadini che si erano distinti come degni componenti della Patria e che sarebbero stati esempi eccezionali per i giovani, ispirandoli a comportamenti altrettanto degni di rispetto. Nelle rubriche era facilmente riscontrabile l'intento del regime a far nascere nei giovani qualsiasi slancio morale e patriottico che li avrebbe spinti a partecipare con entusiasmo alla guerra in difesa per l'onore della patria.

¹² La citazione è tratta da un articolo di Simone Ariano del 1939, comparso nell'antologia *Eia. Eia, Alalà! - La stampa italiana sotto il fascismo 1919/1943* a cura di Oreste del Buono e riportato in Carabba (1973, p. 87)

CAPITOLO 2 – Il «decennio delle traduzioni»

2.1 Necessità di rinnovamento

Il paese era bello, la gente sana, eppure tutto era mediocre, e indegno del passato e inferiore a quello che si faceva al di là delle Alpi e oltre oceano.

Tutto era vecchio.¹³

Tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo il mercato editoriale italiano venne investito dalla letteratura straniera, la quale ne determinò il rinnovamento attraverso un processo di industrializzazione e modernizzazione che trasformò i libri in un bene di consumo. Infatti, fino alla fine degli anni Venti degli autori stranieri si pubblicavano in prevalenza testi classici, trascurando quasi completamente gli autori contemporanei; inoltre, il pubblico abituato alla lettura non era particolarmente numeroso e i lettori più colti tendevano a leggere opere in lingua originale. Gli anni Trenta si caratterizzano invece come un momento di svolta, tanto da essere ricordati come il decennio delle traduzioni (Pavese, 1990, in Rundle, 2019, p.16).

L'industrializzazione del settore editoriale ne rivoluzionò anche il mercato e diede vita a una cultura di massa che permise il superamento dell'idea che i libri fossero una prerogativa di alcune classi sociali e al di fuori della portata della maggior parte della popolazione, fattore che andò di pari passo con l'aumento del tasso di alfabetizzazione degli italiani: nel 1921, gli analfabeti erano il 34,9%, mentre nel 1931 la percentuale scese al 26,5% (Billiani, 2007, p. 65). La traduzione di opere straniere determinò quindi un maggiore confronto culturale che condizionò sia l'organizzazione dell'industria editoriale, sia il ruolo dei lettori i quali diventarono i veri protagonisti di questo mercato influenzandone le scelte in modo significativo. Un fenomeno simile si era in parte già verificato alla fine dell'Ottocento con la diffusione dei grandi romanzi europei attraverso edizioni economiche per soddisfare la crescente domanda di letteratura straniera. In seguito al primo conflitto mondiale, in Europa si erano sviluppati nuovi generi letterari tra cui il romanzo del mistero e il romanzo rosa, il thriller, il romanzo umoristico, le saghe familiari, il romanzo di fantascienza, d'avventura e di viaggi (*ibid.*, 70) che furono molto apprezzati dalle nuove categorie di lettori. L'editore Enrico Bemporad identificò la ragione di questo interesse nella curiosità seguita al conflitto mondiale per i paesi stranieri e le loro culture,

¹³ Prezzolini, 196, pp. 139-40 in Billiani, 2007, p.35

che aveva ampliato gli orizzonti culturali oltre i punti di vista «paesani» e statici (Fabre, 2018, p. 221).

La produzione editoriale nazionale, tuttavia, si trovava in una fase di stallo causata da una concezione ancora elitaria della letteratura e da convenzioni che gli autori italiani non riuscivano, e non volevano, superare: i partecipanti al dibattito culturale ritenevano che il mercato editoriale italiano fosse dominato da un'élite intellettuale ancora chiusa nella propria torre d'avorio, affezionata agli esercizi di stile e a un intellettualismo distante dalle necessità e dai gusti del pubblico e dalla situazione politica e sociale del paese e pertanto incapace di attrarre i lettori della classe media (Billiani, 2008, p. 65). Gli stessi intellettuali fascisti condividevano tale pensiero e percepivano la necessità di una cultura più popolare grazie alla quale l'artista sarebbe stato in grado di partecipare alla vita collettiva (Billiani 2017, p. 134). Ritenevano infatti che in Italia mancasse

una solida cultura generale, soprattutto una sana solida letteratura aderente alla nuova vita del popolo italiano: poco accademica e più vitale, meno metafisica ed eccezionale per i temi ed i casi di cui si diletta ed assai più umana, nostra, piena di vita vera e umile e modesta¹⁴

La letteratura straniera era invece in grado di offrire generi letterari più attraenti e moderni, attenti alla quotidianità, alle dinamiche sociali ma anche alla dimensione del singolo. Ciò che mancava in Italia era quindi una dimensione narrativa «nazional-popolare» accessibile al grande pubblico (Bonsaver in Ferrando, 2019, p. 283). In una relazione tenuta da Bemporad durante una seduta della Federazione Nazionale Fascista Industriali Editori a Roma il 12 giugno 1931, l'editore affermò che, pur non mancando traduzioni di opere di carattere storico, scientifico e culturale,

[...] il contingente principale delle traduzioni è dato da letteratura amena corrente, di carattere romanzesco, poliziesco, o destinata a farci conoscere la vita e la mentalità di altri popoli. Il favore con cui sono state accolte dal pubblico queste traduzioni, denota che esse rispondono ad una *necessità del gusto corrente*, il quale non è sufficientemente soddisfatto dalla produzione nostrana.¹⁵

¹⁴ Billiani, 2007, p.189.

¹⁵ *ibid.*, p. 117. Enfasi mia

Evidentemente gli autori italiani avevano tentato di appropriarsi dei nuovi generi letterari cercando di farli propri, di adattarli al gusto italiano, ma con esiti insufficienti a soddisfare la richiesta di best-seller da parte del pubblico.

I responsabili di questo cambiamento furono ovviamente gli editori i quali si fecero carico delle esigenze del pubblico. Una delle figure principali del rinnovamento in atto fu senz'altro Arnoldo Mondadori il quale, grazie a collane come I libri gialli, Medusa e i Romanzi della palma, contribuì notevolmente alla diffusione della letteratura straniera di consumo in Italia. Mondadori non attingeva dal mercato estero solo per la letteratura, di massa ma anche di maggiore spessore culturale, ma anche per quanto riguardava il fumetto così come accadde anche per altri editori, che sfruttarono il potenziale e la freschezza delle vignette americane collocandosi come i principali protagonisti del mercato italiano e concorrenti del "Corriere dei Piccoli". Le nuove testate per ragazzi degli anni Trenta erano in grado di offrire storie divertenti, ma soprattutto avventurose in netto contrasto con gli intenti moralizzanti ed educativi della principale rivista illustrata per bambini.

Gli interessi economici degli editori si scontrarono spesso, sia nel mercato librario, sia in quello della stampa periodica, con quelli politici e autarchici del regime determinando così conflitti di interesse che per diverso tempo non provocarono una risposta decisiva da parte del governo, contrariamente a quanto si possa pensare. Ciò che si verificò fu invece una sorta di mutuo rispetto tra editori e regime: i finanziamenti da parte di quest'ultimo determinarono una collaborazione (o per lo meno un apparente avvicinamento alle direttive politiche) da parte dell'imprenditori, sia perché l'apparente libertà concessa dal regime faceva parte dell'atteggiamento politico del partito al potere che caratterizzò gli «anni del consenso». Infatti, dal clima di violenza dei primi anni del fascismo al potere, durante gli anni Trenta la nuova linea era quella della persuasione, almeno fino all'introduzione di misure più restrittive contro le traduzioni alla fine del decennio (Rundle, 2019, pp. 21-23).

L'impatto che le traduzioni ebbero in Italia fu notevole e non determinò quindi solo conseguenze strutturali che diedero vita a un processo di industrializzazione di un settore ancora fortemente artigianale risolvendone una lunga e profonda crisi (Fabre, 2018, p. 220), ma causò anche a numerosi dibattiti che misero in risalto diverse problematiche tanto in ambito culturale quanto politico. Una situazione simile si verificò anche nel caso del fumetto con l'importazione di strisce angloamericane che determinarono un momento di svolta nella tradizione italiana della stampa periodica per ragazzi.

2.2 Le traduzioni nel mercato editoriale italiano degli anni Trenta

A partire dal 1928, si cominciò a parlare spesso di una «invasione delle traduzioni». Anche se già dalla fine dell'Ottocento i grandi romanzi europei si erano diffusi attraverso edizioni economiche durante gli anni Venti il fenomeno assunse dimensioni decisamente notevoli. La produzione nazionale di letteratura di consumo non era sufficiente a soddisfare la crescente domanda e gli editori dovettero affidarsi alle traduzioni di romanzi stranieri.

Per rendersi conto dell'effettiva situazione del mercato durante gli anni Venti e Trenta, è possibile fare riferimento agli studi effettuati da Rundle (2019) il quale ha ricostruito il quadro editoriale italiano durante il regime fascista. Ciò che ne emerge è una rappresentazione interessante della situazione culturale italiana del tempo, in grado di evidenziare le debolezze del regime a livello di politiche culturali e di fornire una chiave di interpretazione delle varie posizioni e atteggiamenti che si svilupparono nel corso di una ventina d'anni nei confronti dei prodotti culturali stranieri.

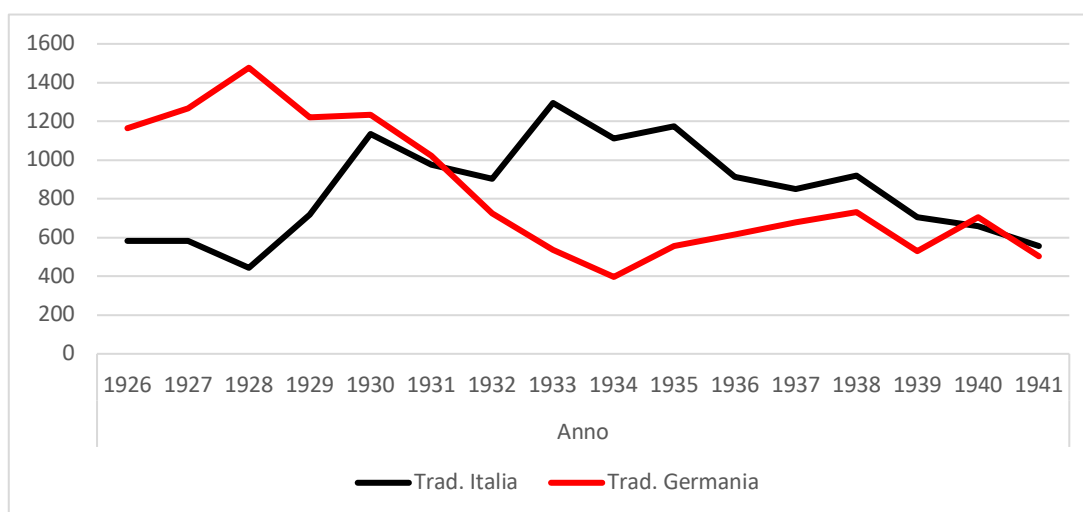


Tabella 1. Numero delle traduzioni pubblicate in Italia, e Germania¹⁶

Facendo riferimento alla Tabella 1, è evidente come il mercato italiano avesse incluso al suo interno un alto quantitativo di traduzioni confermandone la ricettività che governo e intellettuali imputavano all'editoria (cfr. §2.3.1). Nel caso dell'Italia è possibile notare come i primi anni Trenta videro un trend positivo nel numero di traduzioni pubblicate

¹⁶ I dati riportati sono stati raccolti da Rundle (2019) nel «*Bollettino delle pubblicazioni italiane*» pubblicato dalla Reale Biblioteca Nazionale di Firenze e recensito nel «Giornale della libreria», la rivista della Federazione azionale fascista degli editori industriali. Per quanto riguarda i dati relativi alla Germania, l'autore ha utilizzato i dati tratti dall'*Index Translationum* a cura dell'Istituto di cooperazione culturale a Parigi che raccoglieva dati sulle traduzioni da diversi paesi. Le tabelle di questo paragrafo sono basate sui dati tratti da Rundle, 2019. Si è deciso di riportare anche i dati relativi alla Germania per evidenziare come i due regimi fascisti del XX secolo affrontarono diversamente il fenomeno delle traduzioni.

dall'inizio del decennio, con un picco massimo di 1.295 traduzioni pubblicate nel 1933. Solo dal 1936, con l'avvio di un dibattito culturale legato alle politiche espansionistiche, e alla successiva adozione di una politica di stampo razziale verso la fine del decennio, il numero delle traduzioni pubblicate in Italia iniziò a diminuire. Mentre le traduzioni invadevano il mercato italiano, in Germania la situazione era decisamente diversa: nel 1933, con la salita al potere del nazismo, si registrò il numero più basso di traduzioni in tedesco in una decina di anni (1927-1938). Se da un lato l'instaurazione di un regime totalitario draconiano in Germania determinò un notevole cambiamento dal punto di vista politico e culturale come dimostrano i dati riportati, in Italia la situazione fu decisamente diversa: in Italia si optò per una politica di persuasione dettata dalla ricerca di consenso, in ambito industriale e tra la popolazione. La difesa degli interessi economici del settore dell'editoria e dalla necessità di rinnovamento desiderata dagli italiani fecero sì che all'Italia spettasse il primato della traduzione di opere straniere (Billiani, 2007, p. 116). L'Italia non solo importava più di qualsiasi altro stato europeo, ma allo stesso tempo non esportava la propria cultura all'estero. I dati riportati nella Tabella 2 indicano un evidente squilibrio nella bilancia commerciale e culturale italiana:

	Italia			Germania		
	Trad. in italiano	Trad. dall'italiano	≠	Trad. in tedesco	Trad. dal tedesco	≠
1927	584			1267	1648	+381
1928	444			1477	1996	+519
1929	717			1222	2143	+921
1930	1135			1235	2479	+1244
1931	977			1024	2546	+1522
1932	903	63	-840	726		
1933	1295			536	1252	+716
1934	1112	190	-922	397		
1935	1173	203	-970	558	1964	+1406
1936	912	159	-753	617	2175	+1558
1937	851	195	-656	680		
1938	919	171	-748	730		

Tabella 2. Numero delle traduzioni *in* e *da* italiano e tedesco

In Italia non si verificò un andamento analogo a quello tedesco, ancora più evidente se si considerano alcune medie di periodo:

	Italia	Germania
1926 – 1930	692	1.273
1930 – 1936	1.072	728
1936 – 1941	767	628

Tabella 3. Confronto tra le medie di traduzioni pubblicate da Italia e Germania

Confrontando le medie di periodo risultano ancora più evidente le inversioni di tendenza anticipate nella tabella 1. La situazione italiana nel periodo 1926-1930 rispecchia quella di un mercato ancora non invaso dalle traduzioni, sebbene non estraneo al fenomeno. Nel periodo successivo i dati testimoniano l'entusiasmo con cui le opere straniere furono accolte in Italia e allo stesso tempo il cambiamento in atto in Germania. Per quanto riguarda il periodo 36-'41 le cifre sono simili nei due paesi, evidenza delle nuove misure restrittive introdotte in Italia, anche se non con la stessa fermezza.

Inoltre, proprio nel 1933 mentre in Germania il nazismo saliva al potere, in Italia il *laissez-faire* del regime fece sì che la percentuale di traduzioni sulla produzione totale si attestasse al 12,4%, valore più alto del periodo preso in considerazione. Nel periodo 1926-1941 la produzione italiana totale si attestava sulle 143.004 unità, di cui 13.523 erano traduzioni; in Germania nello stesso periodo vennero pubblicati 388.323 libri, di cui solo 13.374 traduzioni. Il numero totale di traduzioni nell'arco di 15 anni nei due paesi è quasi lo stesso, tuttavia il rapporto tra testi italiani e tradotti è pari al 9,5% in Italia, mentre in Germania raggiungeva solo il 3,4%. Considerando che la produzione italiana era tre volte inferiore rispetto a quella tedesca, il fatto che il numero di traduzioni fosse il triplo di quelle pubblicate in Germania rappresenta non solo un grande interesse per la letteratura straniera, ma è anche sintomatico del debole intervento del regime confronti delle traduzioni, in un'ottica di salvaguardia degli interessi economici degli editori.

I dati finora riportati si riferiscono alla produzione libraria totale e includono quindi tutti i generi. In questa ottica i numeri sono piuttosto alti, ma analizzando quelli relativi alla sola narrativa, il genere maggiormente criticato dall'establishment culturale e dagli autori italiani, è possibile comprendere le posizioni contrarie alle traduzioni. I dati relativi alle traduzioni di narrativa nel periodo 1931-1941 dimostrano la loro effettiva incidenza sul numero totale dei romanzi pubblicati:

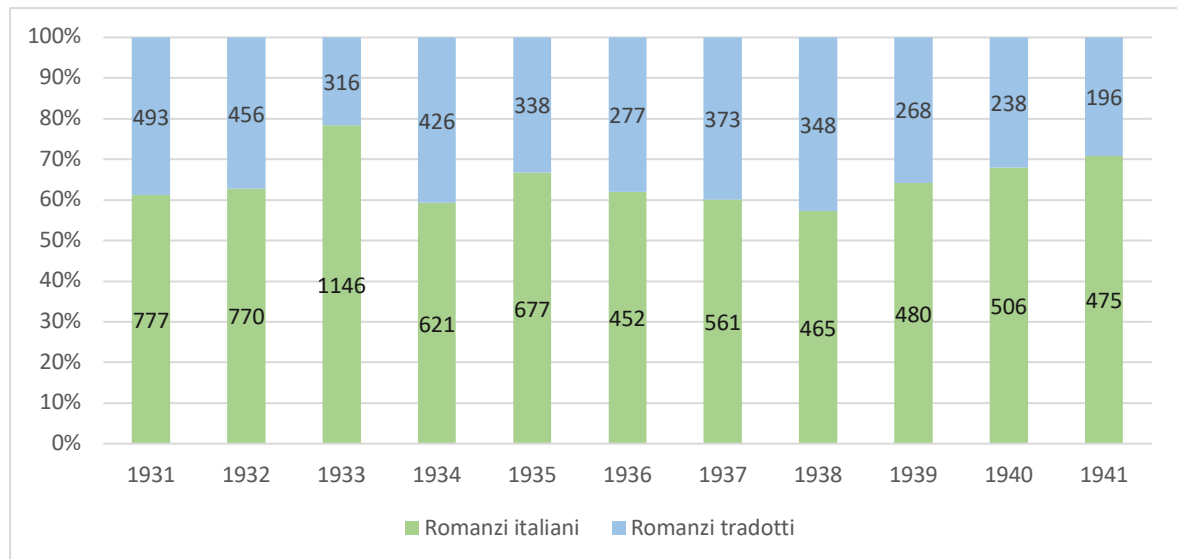


Tabella 4. Rapporto tra romanzi italiani e romanzi tradotti

La percentuale delle traduzioni si attestò al livello più basso con una percentuale del 20,2% nel 1933, mentre nel 1938 la percentuale delle traduzioni sulla produzione totale di narrativa raggiunse la percentuale record del 42,8%. È interessante notare come nel 1938, anno della svolta nella censura fascista caratterizzato da interventi politici e culturali più impattanti rispetto ai precedenti la percentuale delle traduzioni fosse così alta. La percentuale media dei dati relativi alla pubblicazioni nel periodo 1931-1941 indica che la presenza di traduzione nel mercato si attestasse al 35,6% sul totale dei romanzi pubblicati.

2.3 Opinioni contrastanti

Ma perché gli italiani leggevano più volentieri testi stranieri piuttosto che quelli di produzione nazionale? In un articolo pubblicato su “Scuola italiana moderna”, settimanale di pedagogia, didattica e letteratura¹⁷, nella rubrica «*Arte vita e cultura*», oltre a un’introduzione in cui da un lato si ricorda la grandezza della letteratura francese, l’autore si domandava come fosse possibile che il pubblico italiano si dedicasse alla lettura anche di «pochi e minimi, [...] cattivi e pessimi» romanzi francesi disdegnando così le opere degli autori italiani. Poiché si trattava di un fatto «contrario alla logica, al buon senso e anche al [nostro] dovere d’Italiani» l’autore era desideroso di comprendere le ragioni di questo comportamento. Nell’articolo sono riportate dodici risposte, tra cui: «Perché mi sembra più chic», «Perché i nostri valgono molto meno», «Preferisco i romanzi francesi perché si presentano meglio» o semplicemente «Non saprei... Perché sì». «Vanità, spirito di

¹⁷ N. 4 del 30 ottobre 1942, consultato presso Istituto Storico Parri, Bologna

imitazione, mancanza di criterio, incoscienza, cafoneria» fu il commento dell'autore, ma ciò che invece è possibile estrapolare da queste risposte è il fatto che i lettori italiani, un po' per abitudine, un po' per gusti personali trovavano nella letteratura straniera ciò che solo pochi autori italiani riuscivano a fornire. Insomma, nel 1942 continuava a farsi largo tra i lettori quello «snobismo» nei confronti della produzione nazionale già individuato e criticato nel 1929 da Chiavolini, segretario personale di Mussolini, come fondamento dell'importazione di opere straniere a discapito dei testi di autori italiani (Billiani, 2007, p. 62). Il fenomeno che caratterizzò la letteratura di massa si verificò nelle stesse modalità anche per il genere del fumetto (cfr. capitolo 3): in un contesto culturale in cui i fumetti erano sempre stati considerati come un'introduzione alla lettura e portatori di insegnamenti morali, il fatto che i principali settimanali per bambini e ragazzi ospitassero materiale di produzione straniera con finalità ludiche e di intrattenimento era visto come un segno di corruzione e fascinazione per realtà troppo distanti dalla cultura italiana, dal fascismo e dai suoi valori.

Il numero considerevole di traduzioni di narrativa pubblicato in Italia sollevò spesso voci polemiche che ne condannarono la pericolosità alla luce di motivazioni estetiche e politiche, ma che ne sottolinearono tuttavia la possibile influenza costruttiva sul mercato letterario italiano e sulla cultura. Il dibattito che si creò vide schierati da un lato che prospettavano un'influenza negativa e corruttiva sulla popolazione italiana da parte dei romanzi stranieri, mentre dall'altro coloro che consideravano le traduzioni come un'occasione di incontro e confronto di culture e tradizioni diverse.

2.3.1 Posizioni contrarie

Il fenomeno delle traduzioni di letteratura di massa venne giudicato pericoloso da intellettuali e autori soprattutto dal punto di vista culturale perché la diffusione pressoché indiscriminata di traduzioni avrebbe potuto influire negativamente sul pubblico italiano, corrompendone il gusto e spingendolo a preferire prodotti di scarso valore artistico piuttosto che apprezzare la letteratura nazionale. Lo scarso controllo sulle traduzioni e la loro «importazione disordinata ed avvelenatrice di dottrine, mode intellettuali, maniere del pensiero, d'arte e di vita interamente estranee al genio e allo stile della razza», come affermato dal ministro della Cultura Popolare Pavolini, avrebbero quindi causato un impoverimento non solo culturale ma anche spirituale del popolo italiano (Rundle in Ferrando 2019, p. 68). Tutto ciò sarebbe stato veicolato dalla scarsa qualità delle opere che gli editori sceglievano di inserire nei loro cataloghi, e dalla scarsa attenzione con cui

venivano tradotti tanto da essere considerate delle «vere e proprie offese del lavoro voltato in italiano», a discapito della sana letteratura italiana. La bassa qualità delle traduzioni e i contenuti poco edificanti venivano imputati come nocivi soprattutto nei confronti dei lettori meno colti che venivano considerati maggiormente attratti dalla letteratura amena e di basso costo. Per tutelare i libri italiani, veniva suggerito di imporre un aumento del prezzo sui libri stranieri, fattore che avrebbe dovuto scoraggiare i lettori con meno possibilità economiche dall'acquistarli¹⁸.

Gli autori italiani lamentavano la concorrenza sleale sul mercato della letteratura amena, che allontanava il pubblico dalle opere qualitativamente superiori prodotte dentro i confini nazionali e che rappresentava una minaccia non solo per la sopravvivenza degli autori stessi, ma anche per la salute spirituale ed intellettuale del paese (Rundle, 2019, p. 48). L'alto numero di traduzioni in Italia era visto negativamente e considerato segno di debolezza politica: la ricettività dell'Italia verso le opere straniere non poteva essere accettata. Numerosi furono coloro che parteciparono al dibattito, come Alessandro Pavolini che sottolineò la necessità di provvedimenti per limitarne la circolazione ogni prodotto culturale proveniente dall'estero al fine di «rendere sempre più 'italiana' la cultura italiana. Italiana, cioè sé stessa, del tutto immune da un esclusivismo meschino, ma ben consapevole del proprio eterno compito di irradiazione più che di ricezione» (Rundle, 2019, p. 150).

2.3.2 Posizioni a favore

Dal lato opposto erano schierati coloro che nelle traduzioni individuavano un'occasione di confronto e di crescita per un mercato editoriale fortemente legato a tematiche e forme ormai superate. Anche dalla cultura fascista arrivavano voci in sintonia con questo pensiero, come un commento riportato da *Critica fascista*: «Oggi, se Dio vuole, le cose vanno cambiando e molti scrittori italiani, anche sotto la pressione dei confratelli francesi, inglesi e tedeschi, lasciano a tratti la fucina della bellezza per partecipare più davvicino alla vita delle piazze e delle vie» (Billiani, 2007, p. 58). Gli autori italiani avrebbero dovuto sfruttare il fenomeno delle traduzioni come uno strumento per lo scambio di idee e di cultura per rinnovarsi e avvicinarsi ai nuovi bisogni e gusti dei lettori. Il confronto con lo straniero sarebbe servito alla creazione di nuove espressioni culturali e artistiche, tanto che

¹⁸ Un prezzo minimo non venne istituito prima del 1941 durante le fasi finali dell'invettiva contro la narrativa poliziesca, uno dei generi maggiormente disprezzati dal regime (cfr. §1.4.2).

lo stesso Casini sosteneva che gli scrittori italiani avrebbero dovuto trarre stimoli ed esempi da quelli stranieri:

Noi non crediamo affatto che sarebbe comunque giovevole chiudere le frontiere ad ogni scambio intellettuale, artistico, culturale, e ne ravvisiamo anzi tutta l'utilità e l'efficacia. Crediamo, invece, che sia necessario puntare risolutamente sul carattere italiano della nostra cultura, ritrovarne le lontane radici, ristabilire l'integrale supremazia.¹⁹

Un pensiero in linea con quello di Casini comparve in un articolo pubblicato sulla rivista "Lavoro Fascista" in cui Aldo Sorani sosteneva invece la necessità «di abbattere le barriere intellettuali e di stabilire quelle correnti vitali più necessarie al nutrimento dello spirito o solo feconda curiosità; gli afflussi e i reflussi indispensabili alla sempre più fervida circolazione delle idee» (Rundle, 2019, p. 86). La risposta di Sorani lo schierava dalla parte degli editori che attraverso il loro lavoro promuovevano lo scambio di idee tra culture.

Nonostante le numerose critiche, le traduzioni contribuivano ad evitare che grandi quantità di denaro venissero spese all'estero per l'acquisto di testi in lingua originale o in lingua francese. Secondo Arnoldo Mondadori questa pratica avrebbe permesso di «svincolare il nostro mercato librario del notevole tributo che esso paga ogni anno all'estero per l'acquisto dei libri stranieri»: solo nel 1926 l'Italia importò opere letterarie dalla Francia per il valore di due milioni di lire, cifra che nel 1932 raggiunse i quattro milioni (Billiani 2007, p.124). Oltre che economici, i vantaggi potevano essere anche spirituali. Sempre Mondadori riteneva che la traduzione fungesse da «filtro del pensiero europeo attraverso la lingua e la tradizione nazionale», determinando un tracollo dell'importazione di libri in lingua originale, perché:

[...] leggendo le opere di autori tedeschi, inglesi, americani ed anche francesi, in lingua italiana, anziché come era norma, in lingua francese, quei prodotti letterari di civiltà straniera sono filtrati attraverso il pensiero italiano e perché il traduttore o l'editore italiano sanno presentare quelle opere con le *opportune attenuazioni o soppressioni* di cui non è traccia nell'originale. In

¹⁹ Gadducci et al., 2011, p.160-161

altre parole: oggi si leggono in ottime traduzioni italiane quei libri che fin a pochi anni fa si leggevano in traduzioni francesi.²⁰

Il pensiero di Mondadori lasciava trasparire il fatto che in qualche modo in traduzione le opere venissero sottoposte a interventi di censura in modo da essere presentate al pubblico con contenuti appropriati al contesto culturale in cui si sarebbero inserite.

Dal punto di vista degli editori le traduzioni avevano avuto il pregio di risollevarle le sorti di un mercato in crisi: la pubblicazione di opere di successo, a cui i lettori italiani guardava con interesse, avrebbe quasi sicuramente determinato un esito simile in Italia assicurando tirature altissime e delle rendite notevoli, ben lontane da quelle dei romanzi italiani. Infatti, come commentò l'editore e intellettuale Gian Dàuli, gli editori furono costretti a «ricorrere alle traduzioni con lo sconcertante risultato che per ogni cento copie di un'opera straniera, pur trattandosi di una collezione, si vendeva forse una copia d'autori nostrani» (Billiani, 2007, p. 64). Il guadagno derivante dalla vendita di opere italiane non era assicurato e inoltre la frequenza con cui venivano presentate opere di successo era molto limitata e non andava di pari passo con le richieste dei lettori. Un ulteriore elemento a favore delle traduzioni derivava dal costo delle *royalties* che per gli autori stranieri erano il 5%, mentre per gli italiani erano dalle tre alle cinque volte superiori, spesso con proiezioni di vendita inferiori (Sassoon in Ferrando 2019, p. 31)

La letteratura straniera venne tollerata nei casi in cui questa poteva essere sfruttata dal regime sul piano politico o sociale. Infatti, un altro elemento a favore delle traduzioni, non espressamente dichiarato, era quello legato allo sfruttamento delle tematiche negative eventualmente trattate in alcuni libri al fine di presentare al lettore degli insegnamenti morali. Capitava infatti che narrazioni che narravano di adulteri, omicidi, suicidi, aborti e altre tematiche vietate dal regime, venissero pubblicate in seguito ad accurate modifiche per il valore culturale dell'opera letteraria ma anche perché si concludevano con una punizione per coloro che avevano commesso determinati reati. Gli elementi negativi venivano sfruttati come strumenti di controllo indiretto e di propaganda diventando un monito per i lettori. Ne rimangono degli esempi nei «pareri di lettura» della Mondadori in cui funzionari della casa editrice o collaboratori esterni esprimevano giudizi editoriali in una breve relazione esprimendo il valore letterario di un'opera, ma anche le possibilità di vendita del testo e le eventuali pecche, proponendo quando possibili emendamenti o

²⁰ In Billiani, 2007, p129. Enfasi mia.

riscritture, come modifiche che avrebbero potuto evitare l'intervento censorio del regime. Interessante è il parere di lettura di Lavinia Mazzucchetti su *Das grosse Einmaleins*:

Un poco scabroso è tutto il libro, dal punto di vista della morale familiare e coniugale, perché non esiste in certo modo il criterio colpa e dovere, le parti erotiche, pur trattate con distinzione artistica può darsi esigano qualche taglio di censura, non però essenziale. Se io non mi inganno però non mi pare opera che possa venir sequestrata... Il castigo della adultera è così immediato e definitivo.²¹

2.4 Il controllo della stampa periodica e dell'editoria

La censura fascista si articolò durante diversi anni, dapprima affidando il controllo delle pubblicazioni ai singoli prefetti coadiuvati dall'intervento delle forze di polizia e successivamente al Ministero dell'Interno, per poi passare all'Ufficio Stampa del capo del governo (il futuro Ministero della Cultura Popolare) in una progressiva concentrazione del sistema censorio (Fabre, 1998, p. 18). Sebbene si potrebbe pensare che la stampa periodica per ragazzi abbia subito lo stesso tipo di censura dei giornali, in realtà il controllo sui fumetti fu simile a quello delle traduzioni e pertanto nella seguente ricostruzione delle diverse tappe che portarono a un controllo sempre più esteso della cultura è necessario concentrarsi in particolare sui provvedimenti relativi alla letteratura straniera. Prendendo appunto in considerazione le traduzioni, a preoccupare non erano i singoli testi (anche se furono numerose le battaglie a titoli ben specifici), ma l'enorme quantità di traduzioni che ogni anno circolava all'interno di un mercato nazionale che si dimostrava troppo ricettivo.

2.4.1 La censura inizia a delinearsi

A occuparsi della censura durante gli anni Venti fu l'Ufficio Stampa del capo del governo, il cui compito principale era la sorveglianza, attraverso le Prefetture e gli organi di polizia, della stampa in quello che fu un processo allineamento al regime a partire dalla rimozione dei direttori ostili al governo di Mussolini e dall'estromissione dei giornalisti meno allineati. Il controllo da parte del governo non avveniva solo nei confronti degli organi di stampa e dei loro vertici, ma anche e soprattutto a livello dei contenuti che le riviste potevano pubblicare. Come nel caso di alcune circolari emanate tra il 1928 e il 1929 che

²¹ Rundle, 2019, p.80

avevano come oggetto il contrasto alla pubblicazione di notizie di cronaca nera con lo scopo di fornire un'immagine positiva dell'Italia e della «tranquilla laboriosità» dei suoi cittadini (Fabre, 2018, p. 209-210). Dal 1929, con rapidità, il controllo si estese agli altri mezzi di comunicazione di massa come cinema, teatro e letteratura in un processo che si sviluppò nel corso di diversi anni. Fabre individua il primo segnale di svolta nella storia della censura fascista in una circolare del giugno 1929 in cui veniva affermato che il regime fascista non poteva «ignorare, con la solita indifferenza ed abulia dei regimi demoliberali, come e quanto si influisca largamente sulla formazione spirituale delle giovani generazioni con libri estranei ed avversi alla nostra mentalità e civiltà» (ibid., p. 83). Nella seconda metà del 1929 si sviluppò un controllo più sistematico, non più legato solamente al contrasto di opere contro il fascismo o Mussolini: ne è un esempio il divieto di pubblicazione emesso in agosto per la pubblicazione della traduzione del best-seller internazionale *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque (ibid., p. 131). Il regime si schierava ora contro le opere che trattavano tematiche contrarie ai suoi valori e gli ideali e il pacifismo presente dei «romanzi della guerra» non poteva essere assolutamente accettati da un regime che faceva del sacrificio per la Patria uno dei suoi valori fondanti. Con queste premesse, il 1929 fu davvero l'anno dell'introduzione sistematica della censura in ambito culturale, una nuova linea che venne espressa chiaramente da Arnaldo Mussolini in un discorso riportato in «Il Popolo d'Italia», in cui sosteneva che, trascorsi dieci anni, il regime dovesse creare una «nuova vita»: lo Stato doveva dimostrare «le attitudini e la severità del comando» e un «senso austero della gerarchia, della disciplina autoritaria». In quest'ottica era necessario individuare «le ombre caduche, affioranti qua e là nella grande luce [...] e combatterle dovunque si trovino» o perlomeno, «se non schiacciare, rendere innocui certi elementi pericolosi» (Fabre, 2018, p. 92).

Fino a questo momento, per le pubblicazioni non periodiche non esisteva alcun controllo preventivo sui contenuti, ma quelle ritenute offensive potevano essere sottoposte a sequestro o divieto di distribuzione o addirittura distrutte (ibid., p. 154). La legge di riferimento era il testo unico di pubblica sicurezza del 6 novembre 1926, incorporato nel R.D.L. n. 773 del 18 giugno 1931 nel quale fu stabilito che: a) articolo tre: per esercitare l'«arte tipografica» e «qualunque arte di stampa o di riproduzione meccanica o chimica in molteplici esemplari» occorreva la «licenza del questore»; b) articolo 112: era fatto divieto di «fabbricare, introdurre nel territorio dello Stato, acquistare, detenere, esportare» e anche esporre in vetrina «scritti, disegni, immagini o da altri oggetti di qualsiasi specie contraria agli ordinamenti politici, sociali o economici costituiti nello Stato» o lesive del suo

prestigio, dell'Autorità ed offensivi del sentimento nazionale, o che trattassero il tema dell'aborto (Fabre, 1998, p. 19). Il riferimento al "sentimento nazionale" permetteva di includere in questa categoria qualsiasi tematica e opera anche in minima parte a carattere antifasciste e avverse al regime. Il controllo sui libri da parte del regime era esercitato anche dalla circolare n. 4295 del 14 febbraio 1931 con la quale si chiedeva ai prefetti di inviare al Ministero dell'Interno tre copie di tutte le pubblicazioni sequestrate come libri e riviste ad esclusione dei giornali. Inoltre, con la circolare n. 5293 del 10 marzo 1932 si dispose che tutti gli editori e stampatori dovessero comunicare alla Prefettura il titolo e l'autore di qualsiasi libro prima di pubblicarlo: spettava quindi agli editori effettuare un'autocensura sui propri cataloghi, tenendo conto del fatto che un eventuale sequestro avrebbe determinato perdite economiche

2.4.2 Le campagne contro le traduzioni

Un cambiamento significativo nel controllo delle pubblicazioni si verificò con la circolare n. 442/9532 del 3 aprile 1934, firmata dallo stesso Mussolini in qualità di ministro degli Interni, con la quale venne istituito una sorta di controllo preventivo sui libri. Tale provvedimento venne adottato in seguito alla pubblicazione del romanzo di Mura *Sambadù, amore negro* che ritraeva in copertina un uomo nero elegantemente vestito che abbracciava una donna bianca: Mussolini trovò l'immagine inaccettabile questa mescolanza razziale e la seduzione di una donna italiana erano in conflitto con l'intento colonizzatore del regime, soprattutto nell'ottica dell'invasione dell'Etiopia. Si trattò quindi di un vero e proprio intervento con motivazioni razziste che segnò un punto di svolta nell'agenda politica di Mussolini. Per evitare che un tale errore potesse verificarsi nuovamente, la circolare rendeva obbligatorio inviare alla prefettura locale tre copie di ogni pubblicazione, prima della sua distribuzione o messa in vendita. Non si trattava ancora di una vera e propria censura preventiva, ma senz'altro ne fu la premessa. Nello stesso periodo in cui veniva data una nuova impronta al controllo da parte dello Stato sull'editoria, nel settembre 1934 Ufficio Stampa del capo del governo venne rinominato Sottosegretariato per la stampa e la propaganda e, meno di un anno dopo, nel giugno del 1935 divenne il ministero omonimo. Nel maggio 1937 divenne Ministero della Cultura popolare sotto il controllo di Dino Alfieri (1937 – 1939). Tuttavia, è bene ricordare che proprio negli anni in cui il fascismo dava vita a un sistema censorio sempre più strutturato, l'editoria periodica per ragazzi fu investita dalla rivoluzione dei fumetti che però almeno per i primi anni non finì sotto il controllo del

governo e il nuovo fenomeno culturale ebbe la possibilità di svilupparsi in maniera pressoché indiscriminata.

Con l'istituzione del Ministero della Cultura popolare si verificò una progressiva concentrazione della censura nel nuovo ministero. Sotto la guida di Alfieri la censura assunse un carattere propriamente preventivo come dimostra la circolare n. 308/Div. III (30 ottobre 1936) di vagliare anche le bozze prima delle copie definitive. La misura aveva un duplice risvolto, positivo sia per il governo, sia per gli editori: se il primo era così in grado di conoscere in anticipo i libri che sarebbero stati pubblicati in futuro, i secondi evitavano di mandare in stampa testi che sarebbero stati potenzialmente sequestrati, evitando di andare incontro a notevoli perdite economiche. A dicembre Alfieri inviò a tutti i prefetti del regno la circolare n. 390/Div. III in materia di «Disciplina delle pubblicazioni» che univa in un solo documento tutte le misure di censura libraria introdotte a partire dal mese di aprile del 1934 quando venne introdotto il controllo preventivo delle pubblicazioni. Lo scopo di questi nuovi ordini era «avere un'esatta conoscenza di tutto quanto si stampa in Italia, non solo agli effetti della revisione, ma per poter svolgere un'azione *formativa* sugli editori e per la riconosciuta necessità di avere una precisa statistica della stampa italiana non periodica» (Fabre, 1998, p. 30). Questa circolare fu seguita nel gennaio 1937 da nuove istruzioni per editori e stampatori, riguardanti l'invio alla questura di un elenco completo delle pubblicazioni del mese precedente e di una quarta copia, oltre alle tre già previste per ogni nuova pubblicazione destinata al ministero. Inoltre, la circolare includeva il primo provvedimento che riguardava le traduzioni e prevedeva che le case editrici comunicassero preventivamente al Ministero la volontà di tradurre opere straniere (Rundle in Ferrando, 2019, p. 66).

In tale contesto un primo riferimento al problema della stampa per ragazzi è contenuto in una relazione interna al Ministero della Cultura Popolare del marzo 1937 in cui si insistette sull'opera di miglioramento dei periodici per ragazzi in che venissero «redatti e illustrati con materiali e con intonazione più confacenti alle sane tendenze della stirpe e alle caratteristiche nazionali del nostro popolo» (Gadducci et al. 2011, p. 154). Il regime sembrava aver compreso la portata del fenomeno in atto e in particolare il suo potenziale: eliminarli o fare un ritorno al precedente modello di stampa avrebbe rappresentato un precedente censorio inconfutabile che avrebbe messo alla luce l'intervento del regime nelle questioni editoriali, fino a quel momento lasciate in mano agli editori che godevano di ampio spazio di manovra. Era necessario quindi appropriarsi del fumetto, utilizzando storie italiane che sarebbero state più adeguate per i giovani lettori:

Bisogna che Gordon diventi da americano italiano, da biondo a bruno, conservando intatti i suoi attributi di uomo ardito e fiero. [...] Bisogna insomma che quel tanto di buono che è nella stampa americana o americanizzata oggi, i suoi insegnamenti ed esperienze, non vadano perduti ma convogliati, orientati in senso del tutto italiano. [...] Alle avventure coi *cow boys* [sic] i *gangsters*, i romani di Hollywood si sostituiscano quelle coi nostri esploratori, marinai, guerrieri, ecc.; le avventure dei nostri coloni e legionari in Africa.²²

2.4.3 *Bonifica letteraria*

Il 1938 determinò un forte cambiamento nel panorama politico e culturale italiano con l'istituzione della Commissione della bonifica libraria, che avrebbe dovuto vagliare possibili soluzioni al problema delle traduzioni e un censimento attraverso gli editori di tutti gli autori per la realizzazione di un «indice dei libri proibiti dal fascismo» (Fabre 2018, p. 264), l'introduzione delle leggi razziali e un maggiore controllo di tutta la stampa per ragazzi. Il clima politico stava cambiando e fu evidente fin dall'inizio dell'anno come dimostra il telegramma inviato alle case editrici il 15 gennaio:

PREGOLA INVIARE DIREZIONE GENERALE STAMPA ITALIANA
MINISTERO CULTURA POPOLARE MASSIMA SOLLECITUDINE NOTA
COMPLETA OPERE STRANIERE PUBBLICATE DALLA SUA CASA ET
QUELLE IN PROGETTO PUBBLICAZIONI PUNTO RINGRAZIO SALUTI.
GHERARDO CASINI²³

Sempre in gennaio, Alfieri inviò una circolare ai direttori dei periodici illustrati per ragazzi nella quale, oltre a criticare il «tono equivoco e malsano assolutamente contrario allo spirito con cui il Regime intende educare la gioventù italiana», delineava la nuova linea editoriale che le case editrici avrebbero dovuto adottare, privilegiando soggetti, tipi e autori italiani. Alfieri riteneva che «l'Italia, madre di bellezza, di eleganza e di arte» non dovesse più ricorrere alla produzione straniera per le proprie pubblicazioni e che a tale fine fosse «necessario imprimere un carattere completamente diverso alla stampa settimanale illustrata» (Meda, 2007, p.98).

²² Meda, 2007, p.97. Enfasi nel testo originale.

²³ Billiani, 2007, p. 111

A marzo seguirono nuove istruzioni che introdussero l'obbligo di richiesta di autorizzazione preventiva per la pubblicazione di traduzioni. La circolare n. 1135 del 26 marzo 1938 sulla disciplina della «Traduzione e diffusione nel Regno di opere di autori Stranieri» determinava un cambiamento in quanto fino a quel momento gli editori avevano dovuto solo notificare al ministero l'eventuale intenzione di tradurre le opere. La nuova norma prevedeva una censura di tipo preventivo in materia di traduzioni:

- 1) A datare dal 1° aprile c.a. soltanto questo Ministero autorizzare la diffusione in Italia delle opere straniere;
- 2) Gli Editori possono inviare a questo Ministero direttamente o a mezzo della Prefettura, nella lingua originale, i libri che intendono tradurre in italiano;
- 3) Questo Ministero farà conoscere all'Editore – tramite la Prefettura competente – il suo giudizio nel termine più breve;
- 4) È data facoltà agli Editori di presentare le opere anche in bozze nella traduzione italiana;
- 5) Sono esclusi dalla preventiva approvazione i trattati puramente scientifici (medicina – ingegneria – matematica – astrologia – botanica – zoologia) e i classici universalmente riconosciuti tali.²⁴

Il 1938 fu anche l'anno dell'istituzione della Commissione per la bonifica libraria il cui scopo sarebbe stato quello di «impedire la messa in circolazione di tutta la merce italiana e straniera che troppo decisamente contrasta con l'etica e con i fondamentali principi del Fascismo» (Fabre, 1998, p. 86) per adeguare la cultura italiana «all'attuale clima politico e morale dell'Italia fascista» (ibid., p. 129). Ciò che il ministro della Cultura Popolare Alfieri auspicava era una «revisione totale della produzione libraria italiana e di quella straniera tradotta in italiano», necessaria soprattutto «in relazione alle direttive di carattere razziale»²⁵ che il regime si apprestava a emanare (Rundle, 2019, p. 139). Rispetto a quanto annunciato nei primi documenti presentati a giugno relativi alla commissione (Fabre, 1998,

²⁴ Fabre, 1998, p. 32. L'ultimo punto non fa riferimento ai romanzi a dispensa, ambiguità che venne sfruttata dalla Mondadori, pratica sulla quale il regime almeno in un primo tempo non intervenne.

²⁵ Il commento di Alfieri è riportato in una nota del 12 settembre 1938, il giorno prima della seduta inaugurale della Commissione. Il 18 settembre Mussolini avrebbe poi annunciato l'emanazione delle leggi razziali antiebraiche a Trieste.

p. 86) che sottolineavano la volontà di esaminare la situazione delle traduzioni, le finalità espresse in autunno più su questioni razziali: infatti l'esito principale della Commissione fu la messa al bando di oltre 900 autori italiani e stranieri, principalmente di fede ebraica. Già ad agosto, anticipando l'introduzione delle leggi razziali, il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai aveva emanato una circolare che vietava l'adozione di libri di testo di autori ebrei. Non erano vietati i libri in sé, ma la loro adozione nelle scuole ovvero l'unico motivo per cui questo tipo di libri rimaneva in commercio.

La stretta sui fumetti arrivò nel luglio del 1938 con una circolare di Alfieri in cui si indicava la volontà di «procedere con la massima fermezza nei confronti delle pubblicazioni per ragazzi non ispirate ai principi educativi del Fascismo» (Gadducci et al, 2011, p. 167). Gli editori avrebbero dovuto, entro tre mesi, rimuovere ogni soggetto o storia di importazione o ispirazione americana e tema diseducativo. Inoltre, nella comunicazione di Alfieri si faceva riferimento, in via ufficiosa, alle raccomandazioni dell'anno precedente che venivano «nuovamente e formalmente» dichiarate (ibid.). Proprio nel nuovo contesto in cui l'intervento politico si fece più incisivo, anche l'attenzione nei confronti della stampa periodica per ragazzi raggiunse l'apice con l'organizzazione del Convegno per la Letteratura Infantile e Giovanile tenutosi a Bologna il 9 e 10 novembre 1938. Negli anni Trenta, il successo che aveva investito i fumetti portò con sé un dibattito culturale, educativo ed estetico simile a quello sviluppatosi per le traduzioni in cui si schierarono fazioni progressive e conservatrici. Da una parte si trovavano coloro che avevano accolto con favore l'innovazione nella letteratura per ragazzi e individuato nella traduzione uno strumento di modernizzazione; dall'altra, coloro che facevano leva sui valori tradizionali, con l'obiettivo di proteggere l'identità italiana da fonti di corruzione. Tuttavia, indipendentemente dalle posizioni, verso la fine degli anni Trenta il regime non poteva più ignorare il fatto che i giovani trovassero interesse in un tipo di stampa priva di insegnamenti morali e lontana dagli ideali fascisti e che, nonostante alcuni interventi di autocensura da parte degli editori, veicolava tematiche che il regime tentava da anni di rimuovere dai mezzi di informazione e dalla letteratura (ibid., p. 149). Infatti, come affermò Casini, il regime sentiva

l'imperiosa necessità di vigilare, di indirizzare, di trasformare; di eliminare ogni attentato – più o meno palese – alla italianità e alla forza della razza e alla formazione della coscienza. La letteratura per i ragazzi – i ragazzi di oggi – non è soltanto un problema di scrittori e di disegnatori: la letteratura per i ragazzi è

anche, soprattutto, un problema politico: il giovane di oggi sarà il combattente di domani²⁶

Il Convegno si concluse con l'individuazione di due principi fondamentali: esclusione assoluta di ogni importazione straniera e la necessità dei fumetti di avere un'ispirazione «schiettamente italiana» innalzata dal tono imperiale e fascista. Ma evidentemente questa necessità espressa in ambito culturale dal regime non fu condivisa dagli editori se si considera che alla fine del 1941 il Ministero della Cultura Popolare emanò una serie di circolari mirate principalmente ad arginare la popolarità dei fumetti, sia quelli importati dagli Stati Uniti sia quelli italiani che si ispiravano ai modelli americani²⁷.

I primi anni Quaranta videro un ulteriore inasprimento del controllo sulle traduzioni, dettato dal perseguimento dell'agenda politica razzista e dalla presenza di traduzioni, sebbene non più ai livelli registrati nel decennio precedente. Nell'autunno del 1940 Il ministero iniziò ad adottare dei provvedimenti atti a limitare la pubblicazione di «opere cosiddette di “fantasia” e di amena lettura» (ibid., p. 152). La Federazione degli Editori inoltrò una direttiva del Ministero contenente una serie di istruzioni da trasmettere ai membri della Federazione, mirate a «un inquadramento del problema delle traduzioni» tra cui l'invio di:

- 1) elenco di tutti i libri stranieri, della categoria di cui sopra, acquistati fino ad oggi e non ancora pubblicati, indicando per ciascuno l'autore, il titolo dell'opera, l'editore, la nazione cui appartiene e gli estremi contrattuali: cioè la data in cui è stato stipulato il contratto e con chi [...];
- 2) elenco di tutti i libri stranieri della categoria di cui sopra, pubblicati dal 1° gennaio a tutto il settembre 1940; di ciascuno dovrebbero essere indicati i dati come sopra;²⁸

L'imposizione di un limite al numero di traduzioni che potevano essere pubblicate venne introdotta solo nel 1942 con l'introduzione di una quota che prevedeva che le opere straniere tradotte da ciascuna casa editrice non potessero superare il 25% del loro catalogo. Il ritardo nell'adozione di un tetto massimo di traduzioni sembra essere il risultato di trattative tra gli editori e il Ministero e, potenzialmente, di una preoccupazione relativa del

²⁶ Rundle, 2019, p. 146

²⁷ Gadducci et al, 2011, p. 412-413

²⁸ Rundle, 2019, p.153

Ministero in merito ai dati raccolti. Inoltre, una tale percentuale di traduzioni all'interno dei cataloghi dimostra l'attenzione del governo nei confronti dell'economia di un settore prospero come quello del libro, se si considera che inizialmente il limite per le traduzioni era stato fissato solo al 10% delle pubblicazioni. Il 14 febbraio 1941, con la circolare n. 5510 il Ministero impose esplicitamente l'autorizzazione preventiva per i romanzi a dispensa, che nel caso della Mondadori erano stati pubblicati senza alcun controllo sfruttando l'ambiguità delle direttive precedenti (cfr. § 2.4.3), per poi proibire con la circolare n.7743 la pubblicazione dei libri gialli sia sotto forma di periodici sia di dispense. A ottobre venne introdotta un'ulteriore limitazione: solo le case editrici che già pubblicavano narrativa poliziesca avrebbero potuto continuare a farlo, ma solo un titolo al mese e con un prezzo minimo di cinque lire che avrebbe dovuto essere un deterrente all'acquisto: la letteratura gialla non fosse più tollerata²⁹. Sempre ad ottobre con la circolare n. 3044/B venne imposto il divieto di pubblicazione di qualsiasi «traduzione o riproduzione grafica di materiale straniero», quindi fumetti, senza la previa autorizzazione da parte del Ministero della Cultura Popolare, proprio come era stato determinato tre anni prima per le traduzioni (Gadducci et al., p.413). Inoltre, in seguito alla caduta del fascismo e con l'inasprimento della guerra le testate per ragazzi furono costrette a cessare la pubblicazione, almeno per alcuni mesi. Gli ultimi riferimenti alla stampa periodica per ragazzi risalgono al febbraio del 1943: una relazione sulla bonifica della stampa periodica e libraria per ragazzi riferiva a proposito della diminuzione nel numero dei nuovi periodici (-48%) e albi (-28%), pari a circa una ventina di titoli per ciascuna categoria. Per la produzione già esistente, invece, si faceva riferimento ad una «radicale revisione ed eliminazione» pari all'85% del totale (ibid., p. 421-422). Ma i fumetti circolavano ancora, anche se le pagine colorate e le storie spensierate avevano lasciato il posto a giovani impegnati a difendere la Patria in un contesto politico e sociale in cui la guerra era sempre più vicina.

²⁹ La letteratura gialla venne bandita definitivamente con la circolare n. 23148 del 24 aprile 1943.

CAPITOLO 3 – Il regime e il fumetto

3.1 Contro i fumetti

Tra il 1932 e il 1935, i fumetti proliferarono pressoché indisturbati ed ebbero la possibilità lontani dal campo di azione del regime dando vita a un vero e proprio fenomeno editoriale diffondendosi in ampi strati sociali senza limite di età (Meda, 2007, pp. 77-78). Il grande numero di fumetti d'importazione cominciò ad attirare le attenzioni del regime solo dalla seconda metà degli anni Trenta, ovvero quando il fascismo accentuò i suoi tratti totalitari rinforzando i meccanismi di controllo che avrebbero poi condotto alla bonifica della letteratura, estendendo il proprio controllo anche alla stampa non periodica. La popolarità dei fumetti determinò la nascita di un conflitto pedagogico ed estetico tra fazioni conservatrici e progressive: da un lato, coloro che accolsero le innovazioni portate dal genere e considerarono la traduzione come un elemento di modernità; dall'altro i difensori di valori tradizionali e le finalità educative che vedevano nei fumetti un segnale preoccupante di corruzione morale in un contesto in cui la lettura era considerata una pratica edificante e non solo una forma di intrattenimento.

La rivoluzione iniziata nel 1932 con l'importazione dei fumetti americani di avventura aveva portato elementi di modernità nella letteratura giovanile italiana e allo stesso tempo suscitò un dibattito culturale e politico simile a quello che stava investendo la letteratura amena. L'Italia stava perseguendo l'indipendenza dai prodotti stranieri a cui si sommava un sentimento antiamericano che vedeva nella società democratica e consumistica degli Stati Uniti una degenerazione dei costumi e la mancanza di valore artistico nei suoi prodotti culturali di massa incapaci di reggere il confronto con la tradizione artistica e intellettuale europea. L'«omologazione dei gusti e il livellamento delle sensibilità» andavano contrastati attraverso i valori «sani» del fascismo da realizzarsi attraverso un maggiore controllo relativo alla circolazione dei fumetti e un innalzamento della qualità della letteratura giovanile. Alla base di queste necessità si trovava, anche nelle società democratiche una concezione dei bambini come lettori ingenui e vulnerabili, pensiero condiviso anche da Luigi Volpicelli il quale riteneva che, contrariamente all'adulto che «l'adulto va ritrovando nel libro che legge quello che cercava», «il fanciullo, invece, vi cerca quello che trova»: i bambini, come obiettivo principale della propaganda fascista, erano visti come vasi vuoti da riempire di conoscenze morali e politiche in linea con quelle del regime.

I fumetti americani d'avventura permisero il superamento del periodico illustrato per bambini e ragazzi come strumento educativo e della concezione che vedeva il testo scritto come la fonte informazione per eccellenza creando una cesura con la tradizione del genere del fumetto. Inoltre, offrirono un'alternativa ludica rispetto alle letture imposte in ambito scolastico discostandosi dallo schema classico secondo il quale erano gli adulti a scegliere le letture più adatte a loro, in una sorta di atto di ribellione:

I ragazzi [...] si buttarono avidamente su quel foglio che era diverso da quanto era stato fino a quel momento consentito e consigliato loro di leggere. Tutti i loro giornalotti, tutti i loro libri, erano stati fino a quel momento edificanti e istruttivi. Questo giornalaccio tutto figure finalmente non insegnava niente. Non piaceva ai genitori, non piaceva ai professori. Era soltanto divertente.³⁰

Inoltre, i periodici avevano un costo molto ridotto che permetteva ai giovani di acquistarli in autonomia senza l'intercessione dei genitori³¹. La mancanza di questo filtro era ritenuta un problema perché il fatto che i nuovi periodici non fossero considerati «edificanti e istruttivi» sollevò opinioni preoccupate degli educatori e degli esponenti del regime in merito alla saldezza ideologica della gioventù italiana. L'educazione morale e politica dei fanciulli costituiva una condizione essenziale per lo sviluppo del consenso verso il regime fascista. Già nel 1933 Gherardo Ugolini, in un articolo comparso sulla rivista pedagogica cattolica *Scuola italiana moderna* scriveva: «risulta evidente a tutti il danno subito dai fanciulli nel leggere racconti inadatti di una fantasia esagerata, talora balordi, talora convenienti» (Meda, 2007, p. 50). L'autore lamentava inoltre la mancanza nei fumetti di qualsiasi principio educativo e morale e la spasmodica ricerca «dell'inverosimile, dello stravagante, la presentazione continua di un mondo superficiale, convenzionale e lontano da una logica realtà».

L'accusa più frequente mossa contro i fumetti d'importazione riguardava l'abbondante rappresentazione di scene violente tanto da essere definiti come una specie di «scuola di delinquenza» che minava le fondamenta morali dei giovani (*ibid.*, 124). La rappresentazione di criminalità e azioni violente, senza che vi fosse stata un'epurazione dei contenuti, sulle riviste per giovani venissero rappresentate, contrastava quelle che erano

³⁰ Trevisani, 1974 in Gadducci et al, 2011, p. 43

³¹ Il costo dei fumetti poteva variare dai 20 centesimi all'inizio degli anni Trenta fino ai 50 centesimi negli anni Quaranta. Paradossalmente i primi giornalini avevano più pagine, da dodici a sedici. Dopo la bonifica molti passarono ad avere solo sei o otto pagine.

state le direttive riguardo alla cronaca nera sin dalla salita al potere di Mussolini. Con queste premesse, nel marzo del 1937 Franco Ciarlantini, presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali Editori, lamentò la situazione tanto da dubitare che in Italia esistesse veramente «quella famosa censura di cui parlano gli stranieri» (Gadducci et al, 2011, p.149). Si trattava di un'affermazione forte nei confronti del governo da cui emergeva la grande libertà lasciata agli editori, i quali si muovevano pressoché indisturbati antepoendo «criteri bassamente speculativi» a quelli difesi dal regime e dagli educatori. Ciarlantini continuava commentando in merito al fatto che si lasciassero

circolare in Italia libri, dispense illustrate e giornaletti che sono la negazione di ogni normale educazione [...]. La cronaca nera, bandita dai quotidiani, rientra nella nostra infanzia attraverso i cosiddetti giornaletti educativi.³²

Ciò che veniva imputato ai fumetti da parte dell'establishment culturale fascista, autori e educatori era anche la mancanza di modelli positivi italiani, specialmente fascisti, sottolineando la necessità di spostare l'attenzione su altre tematiche più idonee al periodo storico e alla società del tempo. La criminalità e le azioni violente nei fumetti americani erano additati come la rappresentazione della società corrotta in cui erano stati prodotti, così come la totale assenza di finalità educative. È importante ricordare che i fumetti americani avevano un target composto principalmente da adulti, diametralmente opposto a quello europeo: l'intento educativo e la carica morale mancavano perché non dovevano indirizzare i propri lettori verso certi comportamenti o metterli in guardia da paesi e culture nemiche. Nei fumetti americani tradotti, riprodotti nella loro veste grafica originale e non manipolati, mancavano i riferimenti al partito, ai rituali, alla difesa della patria e al sacrificio di sé per un bene superiore. La «carica libertaria» dei fumetti americani (Gadducci et al, 2011, p. 126) era interpretata come un assalto alla sana educazione fascista dei giovani, alle tradizioni e alla storia della civiltà italiana, in un tentativo di ostacolare l'intento fascista di persuasione delle masse: in sostanza, antifascisti.

Un'altra critica mossa nei confronti del fumetto americano era l'abbondanza di immagini in rapporto alla quantità di testo: «col sistema del romanzo grafico, composto di

³² Intervento di Ciarlantini da "Giornale della Libreria" del 30 marzo 1937, riportato in Gadducci et al, 2011, p149. Tuttavia, il commento di Ciarlantini non sembra essere sincero, ma pronunciato per convenienza politica se si considera che gli editori ottenevano dei guadagni sostanziosi dalla pubblicazione dei fumetti e si opponevano a qualsiasi intervento censorio nei loro confronti.

una serie cinematografica di quadretti [...] si disavvezza il ragazzo alla lettura»³³ (*ibid.*, p.184). Fin dall'inizio del 1900 il genere del fumetto era stato considerato come un'introduzione dei più piccoli alla lettura in cui le immagini svolgevano un ruolo secondario al testo. L'introduzione delle nuvolette aveva causato scandalo e numerose furono le preoccupazioni come il fatto che, in assenza di una voce narrante, i lettori (soprattutto i più piccoli) non sarebbero stati in grado di comprendere i risvolti morali ed educativi e i fumetti sarebbero diventati una forma di mero intrattenimento. Si riteneva che l'immediatezza dell'immagine avrebbe determinato una perdita di interesse per il testo scritto tanto da spingere alcuni a sostenere che fosse stato «interrotto ogni rapporto con la letteratura: anzitutto, perché in quei giornali non c'è niente da leggere» (Gadducci et al, 2001, p. 186). Vecchietti, direttore de "L'Orto", riteneva addirittura che i giornalini non fossero scritti, ma «rozzamente filmati» (*ibid.*, 2003). Per i sostenitori di una letteratura più tradizionale l'assoggettamento della parola all'immagine comportava una trascuratezza di linguaggio dovuta a traduzioni semplici ed approssimative.

3.2 Il fascismo e i giovani

Il fascismo è un clima duro / che vuol bimbi arditi e sani
la sua meta è nel futuro / perché il bello vien domani³⁴

I tentativi da parte del regime di proteggere la popolazione da qualsiasi elemento di corruzione proveniente tanto dall'interno quanto dall'esterno erano una parte importante del suo tentativo di mantenere il controllo del potere sulle masse. Per quanto fosse importante far nascere nella popolazione adulta sentimenti di ammirazione e devozione nei confronti del regime attraverso politiche assistenziali e il miglioramento della qualità della vita, ancora più importante era la formazione dei giovani, le «falangi animose» del domani, che dovevano crescere nel culto della patria e costituire le basi per uno stato nuovo. Per i regimi totalitari i bambini sono considerati un «prototipo del popolo», il quale viene considerato e trattato come un minore da educare e conquistare. Con la mobilitazione politica dell'infanzia e il suo indottrinamento, il fascismo mirava alla trasformazione del carattere degli italiani per creare un «italiano nuovo» (Sinibaldi, 2016, p. 10). Ciò che

³³ Il commento è di Andrea Lavezzolo, sceneggiatore nel dopoguerra di *Dick Fulmine*, il quale criticava l'eccessivo spazio dato al fumetto americano che considerava inferiore per contenuti e modalità espressive rispetto alle creazioni italiane.

³⁴ Versetto tratto dal fumetto «Dado e Lio», *Corriere dei Piccoli* (28/10/34) riportato in Carabba, 1973, p. 76

traspare è il paternalismo del fascismo e il ruolo di guida che Mussolini aveva fatto coincidere con la sua persona diventando un padre e un maestro che trattava gli italiani, indipendentemente dall'età, come un popolo di bambini da educare (Gibelli, 2005, p. 230). Il controllo del regime si concentrava sulle masse, le quali avrebbero potuto costituire una minaccia al suo potere, mentre l'élite sociale e culturale godeva di una maggiore libertà. Al suo «popolo bambino» Mussolini proponeva le gesta del regime come un racconto avventuroso e affascinante in cui ogni italiano ricopriva un ruolo importante, indipendentemente dall'età. La partecipazione, seppur conformista, e l'inclusione di tutti alla narrazione di questa nuova storia era essenziale: il non coinvolgimento, la non adesione all'ideologia e agli ideali del fascismo non potevano essere tollerati.

La principale forma di controllo esercitata dal fascismo sulle nuove generazioni tramite la scuola, di ogni ordine e grado. In una dichiarazione del 1925 ad una delegazione di insegnanti, Mussolini affermò: «Il Governo esige che la scuola si ispiri alle idealità del fascismo, esige che la scuola non sia, non dico ostile, ma nemmeno estranea o agnostica di fronte al fascismo»³⁵. Un messaggio ribadito anche nel 1931 in un messaggio di Achille Starace, neosegretario del PNF agli educatori in cui sottolineava il loro ruolo fondamentale nella formazione dei giovani secondo gli ideali fascisti: «Il partito a voi guarda con cura particolarissima, e richiede che l'opera vostra proceda [...] verso le mete segnate dal Duce»³⁶. Sulle spalle degli educatori veniva riposta la pesante responsabilità del futuro del paese. I programmi di studio furono modificati e una particolare attenzione venne rivolta alle scuole elementari, prima tappa per la costruzione di una coscienza politica per le nuove generazioni. «Il Re Imperatore, il Duce, i valorosi soldati [...] e le loro eroiche imprese [...] saranno fra i motivi più cari delle nostre prime conversazioni coi bimbi»³⁷: l'educazione politica entrava nelle classi attraverso la letteratura di propaganda con lo scopo di far nascere nei bambini il desiderio di essere protagonisti del periodo storico che stava vivendo il paese in un progetto di mobilitazione politica dell'infanzia (Gibelli, 2005, p. 265).

³⁵ <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/come-te-lo-spiego/gioventu-bruciata-la-deformazione-delle-nuove-generazioni-nei-sistemi-totalitari/> [19/01/21]

³⁶ *Bollettino della Scuola*, fasc. 4, 21 dicembre 1931, Istituto storico Parri

³⁷ I bambini dai sei agli otto anni erano inquadrati come «figli della lupa», dagli otto anni ai quattordici come «balilla», dai quindici ai diciotto diventano «avanguardisti». In seguito, i ragazzi entravano nei Fasci giovanili di combattimento. Analogamente, le ragazze venivano inquadrare come «figlie della lupa», «piccole italiane», «giovani italiane», e infine tra le «giovani fasciste».

La creazione dell'uomo nuovo fascista non fu affidata soltanto alla scuola, anche le organizzazioni giovanili del partito svolsero infatti un ruolo determinante nel plasmare la gioventù italiana. Nel 1928 le associazioni giovanili non controllate dal partito furono messe al bando e l'iscrizione all'Opera nazionale balilla (ONB) divenne obbligatoria. I giovani dai 6 ai 18 anni furono da subito inquadrati come reclute all'interno della macchina politica del regime attraverso l'Opera nazionale balilla, sotto l'egida del Ministero dell'educazione nazionale. I giovani dai 18 ai 21 anni venivano inquadrati all'interno dei Gruppi Universitari Fascisti (GUF). Nel 1937 l'ONB conflui nella Gioventù italiana del littorio (GIL) che venne posta alle dirette dipendenze del Partito nazionale fascista. Le organizzazioni giovanili avevano il compito di educare, e controllare, gli iscritti nel loro tempo libero e di far nascere in loro il sentimento di cameratismo che li avrebbe dovuti guidare per tutta la vita. I giovani inquadrati nelle organizzazioni paramilitari fasciste diventavano a tutti gli effetti dei piccoli soldati con tanto di divisa, armi e rituali. Le organizzazioni dell'ONB erano considerate «palestre delle virtù costitutive del giovane italiano» a cui il fascismo guardava con attenzione nella sua esigenza di formare «generazioni sane e forti, cresciute nel culto della Patria e dei valori nazionali, temprate alla riflessione e al lavoro tenace, ma insieme ricche di animo, di freschezza spirituale, della più schietta italianità in ogni sentimento e in ogni manifestazione, pronte a tutte le opere in cui la patria si fortifica e si fa più bella»³⁸. L'infanzia aveva un ruolo di fondamentale importanza per il fascismo. L'indottrinamento degli italiani fin dalla più tenera età attraverso il controllo della scuola e del loro tempo libero avrebbe determinato, nei piani del regime, una trasformazione profonda del popolo che per creare un «italiano nuovo» sulla base del dogma «credere, obbedire, combattere»³⁹. In quest'ottica, la rottura con i canoni educativi e morali che si stava verificando nella stampa periodica per ragazzi non era tollerabile.

3.3 Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile

Il primo documento relativo al nuovo atteggiamento del regime nei confronti dei fumetti coincide con una comunicazione di Alfieri inviata il 19 luglio 1938 ad un gruppo di editori in cui si ordinava la rimozione delle storie «d'importazione o ispirazione americana» entro un periodo di tre mesi in quella che sottolineava essere la «volontà ripetutamente espressa

³⁸ *Giovinetta: pubblicazione annuale per le scuole medie*, 1929. Istituto storico Parri

³⁹ Motto della GIL

dal Ministero, ed ora nuovamente e formalmente dichiarata» di adeguamento delle riviste alle direttive del governo (Gadducci et al, 2011, p.167). Gli editori iniziarono a disdire le pubblicazioni in corso in modo da non incorrere in sanzioni e sequestri. Tre mesi dopo, in una lettera di ottobre, Gherardo Casini dava notizia dell'atteggiamento propositivo di Nerbini, Vecchi e Mondadori per la trasformazione «in senso più educativo e italiano» delle loro testate per ragazzi e comunicava una proroga alle direttive di luglio concedendo di portare a termine alcune storie straniere comprate in precedenza dagli editori (Gadducci et al., 2011, p.174). La lettera di Casini evidenzia non solo l'attenzione nei confronti degli interessi economici degli imprenditori, ma anche la cautela del regime: una brusca interruzione delle storie avrebbe potuto destare sospetti nei lettori e mettere in luce gli interventi censori del governo, come dimostrarono i metodi persuasivi attuati fino alla bonifica libraria, quando intervenne più drasticamente.

Dopo le prime direttive emanate in estate dal governo, l'altro segnale di svolta nella revisione del genere del fumetto coincise con il Convegno per la letteratura infantile e giovanile che si tenne a Bologna il 9 e 10 novembre, organizzato dall'Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche e il Sindacato nazionale fascista autori e scrittori, a cui parteciparono scrittori, giornalisti, artisti, pedagogisti ed editori per discutere i «più sostanziali e urgenti problemi» della letteratura infantile e giovanile. Alla fine del 1938, in concomitanza con l'emanazione delle leggi razziali, veniva quindi espressa la necessità di «vigilare, di indirizzare, di trasformare; di eliminare ogni attentato, più o meno palese, alla italianità». La letteratura per ragazzi era un problema dal punto di vista culturale perché alle «genuine espressioni artistiche e letterarie» si preferivano forme artistiche straniere considerate qualitativamente ed esteticamente inferiori. La letteratura per ragazzi doveva anche essere affrontata anche come un problema politico perché i giovani sarebbero diventati i combattenti del domani. I partecipanti erano impegnati in un dibattito incentrato sul valore culturale e la legittimità del fumetto all'interno del «delicatissimo terreno» della letteratura per l'infanzia in cui erano collocati. Il convegno auspicava una revisione del «libro e il giornale del ragazzo» i quali dovevano essere inseriti all'interno della logica fascista come riportato nel lungo manifesto redatto dal presidente del Convegno, Filippo Tommaso Marinetti:

- 1) La Fede in Dio e nel Divino che nutrono l'ideale e di bellezza la terra e il mare il cielo e la bandiera della Patria e le guancie della madre della sposa dei figli.

- 2) *L'orgoglio italiano* solidamente costruito nella Grande Guerra i cui settecentomila morti produssero la massima vittoria della storia italiana e sulla Guerra Veloce imperiale e sulla rivoluzione Fascista che dallo squadrismo sanguinoso di piazza è giunta alle più liete organizzazioni agricole commerciali industriali portuali ferroviarie.
- 3) Il *patriottismo assoluto* inteso come dedizione assoluta alla patria che può esigere ad ogni momento il sacrificio della nostra vita.
- 4) La verità storica rispettata ma sottomessa all'orgoglio italiano per modo che in tutte le narrazioni i nostri infortuni siano trattati con laconismo e le nostre numerose vittorie con lirismo.
- 5) L'ottimismo giocondo e festoso da offrire a tutti gli avvenimenti per illuminarli e perfezionarli.
- 6) Il coraggio fisico di una forza muscolare agile e pronta e spirituale da insegnare ai bambini e alle bambine in tutti i momenti della vita.
- 7) L'amore del pericolo della lotta dell'avventura culminante dell'ansia sublime dell'eroismo che non sgiunta della dolcezza degli affetti può sempre consolare guarire ringiovanire
- 8) *L'amore per la vita militare e per l'esercito* considerato come il nobile e indispensabile custode dell'onore nazionale.
- 9) *L'esaltante poesia della guerra* che sempre idealizzò, ingrandì e velocizzò le razze intelligenti ed eroiche a dispetto di tutte le rancide teorie pacifiste e avvilenti.
- 10) *Dare uguale spazio alla parte letteraria e alla parte illustrativa* che deve essere moderna e sintetico-dinamica.
- 11) La contentezza di vivere oggi da italiani fascisti imperiali *preferendo nello studio della storia il recente glorioso passato* degli ultimi 50 anni ai secoli superati dalla nostra attuale grandezza.
- 12) Una forte e propulsiva ambizione individuale preoccupata di *continuo sforzo e di continuo sacrificio* animata e misurata da una valutazione precisa delle proprie capacità e rispettosa davanti ai meriti dei concorrenti dei predecessori degli anziani dei veterani⁴⁰. [...]

⁴⁰ Selezione da Marinetti, F. T. (1939). Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile: Bologna 1938-XVII: relazioni. [s.n.]. Tutte le citazioni riportate in questo paragrafo sono tratte dal medesimo testo.

La nuova letteratura per l'infanzia auspicata nel manifesto di Marinetti doveva essere animata da spirito patriottico, nonché sostenere la mitologia che vedeva nel fascismo la salvezza della nazione italiana.

I venti relatori che parteciparono al Convegno condividevano la visione di Marinetti e ritenevano che sia i libri, sia i periodici dovevano tornare ad essere strumenti per l'educazione giovanile perdendo quindi le finalità ricreative che ne avevano determinato un rinnovamento. Giuseppe Giovanazzi si rendeva conto che la letteratura "tradizionale" difficilmente piaceva ai giovani perché spesso imposta dagli insegnanti o dalla famiglia. Invece, se lasciati liberi di scegliere tra un libro e un giornale illustrato, i giovani avrebbero preferito il secondo: l'immagine è vista come un elemento «tipico dell'anima infantile» perché in grado di stimolare «il rivivimento fantastico-sentimentale della scena più assai di qualsiasi descrizione». Riteneva inoltre che i giovani cercassero l'azione, non solo per immaginarla, ma anche per imitarla perché esiste in loro un «incoercibile bisogno d'imitazione», verso il bene o il male. Pertanto, gli scrittori per l'infanzia avrebbero realizzato solo opere edificanti al fine di ispirare le giovani generazioni a cui il fascismo voleva affidare «la fiaccola della sua fede, la sacra eredità delle sue lotte, dei sacrifici, perché sempre più splendente potente si affermi nel mondo la civiltà dell'Italia Littoria». Lo scrittore Francesco Saponi, nel considerare il libro come una «palestra dello spirito infantile», sosteneva che tuttavia non vi si dedicasse sufficiente attenzione: era necessario un aggiornamento della letteratura per indirizzare i più giovani, «con piccoli passi di gloria», verso le «visioni pure ed eroiche» che li avrebbero accompagnati per tutta la vita. L'autore auspicava inoltre che la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza avesse sviluppi nuovi, confacenti al clima «intrepido» in cui stavano crescendo i giovani italiani. Lo stesso pensiero era condiviso anche da Carlo Caretta e Renato Liguori, i quali sostenevano che tutta la cultura e tutti gli insegnamenti impartiti ai giovani dovessero essere ispirati alla morale e all'ideologia del regime, fino a far sì che il fascismo diventasse per loro una seconda natura. Al Convegno partecipò anche Gherardo Casini il quale individuò nella letteratura e nella stampa per ragazzi un problema politico che il Ministero della Cultura Popolare si sarebbe apprestato a risolvere. Riteneva infatti che fosse necessario un controllo maggiore sul periodico a fumetti perché, considerandone la capillarità, sua influenza poteva essere tanto positiva, quanto negativa: non era accettabile che ai giovani, a cui il regime aveva consegnato «un moschetto per difendere e affermare» la civiltà italiana, venisse «propinato il sottile veleno che viene da un mondo senza idealità e senza freni morali». Casini sosteneva quindi la necessità di offrire ai giovani fascisti una letteratura che fosse

«sana e virile», ispirata alle qualità del popolo italiano e ai suoi grandi protagonisti, passati e contemporanei. La stampa per ragazzi venne trattata nell'intervento di Giuseppe Fanciulli, il quale la accusò di costituire un «reato di lesa infanzia»: il nuovo giornalismo divertente e artisticamente disinteressato aveva interrotto ogni rapporto con la letteratura perché non vi era «quasi nulla da leggere» e, inoltre, le storie che trovavano spazio sulle sue pagine alternavano «la vuota scemenza alla brutalità, alla ferocia, all'inutile violenza, a un esotismo di maniera» che in nessun modo avrebbero preparato i giovani all'eroica vita del tempo fascista. Fanciulli auspicava un cambiamento, attraverso l'intervento dello stato, che prevedesse un'aderenza alla vita e alla realtà storica del tempo.

Il Convegno si concluse con l'individuazione di due punti che racchiudevano le varie posizioni dei relatori. Su questi nuovi principi fondamentali si sarebbe dovuta basare la nuova letteratura impegnata per l'infanzia:

- esclusione assoluta di ogni importazione straniera sia nel materiale scritto e illustrato, sia nello spirito;
- ispirazione schiettamente italiana come razza e innalzata dal tono imperiale, fascista, mussoliniano che noi viviamo⁴¹.

3.4 Il controllo della letteratura per ragazzi dopo il congresso di Bologna

All'indomani del convegno di Bologna, gli editori e i direttori dei giornali per ragazzi furono convocati da Alfieri per ricevere le nuove direttive alla quali si sarebbero dovuti attenere:

- *Abolizione completa di tutto il materiale d'importazione straniera, facendo eccezione per le creazioni di Walt Disney⁴², che si distaccano dalle altre per il loro valore artistico e per la sostanziale moralità, e soppressione di quelle storie e illustrazioni che si ispirano alla produzione straniera.*
- *Riduzione alla metà delle pagine della parte dedicata alla pura illustrazione con conseguente aumento del testo finora quasi totalmente sacrificato.*

⁴¹ Da "Giornale della libreria", a. li, n. 47, 19 novembre 1938, pp. 325-7, riportato in Rundle 2019, p. 146

⁴² L'eccezione relativa alla produzione Disney era giustificata per il loro valore artistico e culturale. Inoltre, sembra che la famiglia Mussolini, in particolare i figli minori, apprezzasse particolarmente i personaggi creati da Walt Disney. Un'altra motivazione potrebbe essere legata ai buoni rapporti di lavoro tra il regime e Mondadori.

- La stampa per i ragazzi dovrà essenzialmente *assolvere una funzione educativa*, esaltando l'eroismo italiano, soprattutto militare, la razza italiana, la storia passata e presente dell'Italia.
- *L'avventura avrà la sua parte, purché sia audace e sana*, ripudiando tutto ciò che vi è nelle storie criminali, paradossali, tenebrose e moralmente equivocate che inquinavano tanta parte della stampa per ragazzi.
- I *caratteri somatici* dei personaggi dovranno essere *spiccatamente italiani*.
- Il testo e le illustrazioni dovranno essere opera di scrittori e artisti e non di dilettanti senza preparazione.
- Tali direttive che hanno, oltre che un *valore spiccatamente politico, un'ispirazione razziale e autarchica*, dovranno essere attuate completamente entro il mese di dicembre⁴³.

Le proposte individuate durante il convegno di Bologna per una revisione della stampa periodica erano in linea con quelle che sarebbero state le tematiche trattate dalla commissione per la bonifica libraria che mirava a «togliere dalla circolazione, oltre a quello che può essere politicamente in contrasto con le direttive del Regime, anche tutto ciò che sia antitaliano, antirazzista, immorale e depressivo»⁴⁴.

Il 13 maggio 1939, in occasione del dibattito sul bilancio del Ministero, Alfieri annunciò che la bonifica editoriale e libraria era stata portata a termine, sottolineando la particolare attenzione avuta nei riguardi della letteratura per ragazzi:

[la bonifica nel campo librario] è un fatto compiuto. Abbiamo sottratto la letteratura e la stampa per i ragazzi a qualsiasi influenza straniera. *In questo campo l'intransigenza è un dovere. È un dovere imprescindibile*. Le nuove generazioni debbono crescere nel culto delle grandi idee e delle grandi figure della Patria, nell'esaltazione di tutto ciò che significa eroismo, combattimento, sacrificio⁴⁵

Nell'estate del 1939 il Ministero della Cultura Popolare emise un provvedimento che vietava l'esposizione dei periodici per bambini e ragazzi, ad esclusione del "Balilla". In

⁴³ Meda, 2007, pp. 126-127. Enfasi mia.

⁴⁴ Lettera del 15 novembre 38 di Ministero della Cultura Popolare a Ezio Maria Gray, in Archivio storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Gray Ezio Maria,

⁴⁵ Rundle, 2019, p.148; Gadducci et al, 2011, p. 228. Enfasi mia.

una comunicazione inviata da Mondadori al PNF del 3 agosto, l'editore ricordava le disposizioni del provvedimento che oltre al giornalino del partito salvava anche "Il Corriere dei Piccoli" e vietava l'esposizione (e in alcune città persino la vendita) degli albi. Mondadori chiedeva un'attenuazione del provvedimento proponendo non un divieto all'esposizione, ma eventualmente una sua riduzione con l'obbligo di esporre "Il Balilla". Proponeva inoltre di escludere gli albi dal provvedimento perché la loro esposizione «è condizione *sine qua non* per la loro vendita»⁴⁶.

Nella primavera del 1940, con la circolare n. 748/B del 20 aprile, il Ministero della Cultura Popolare, presieduto da Alessandro Pavolini⁴⁷, richiedeva la trasmissione di un elenco completo di tutti gli albi illustrati per un maggiore e più efficace controllo sulla stampa per ragazzi. Con lo scopo di realizzare una valutazione sulla produzione italiana nel campo della stampa giovanile, in settembre venne emessa la circolare n. 1267/B per l'invio da parte delle case editrici dei dati statistici relativi alla pubblicazione di giornali e di albi⁴⁸.

Un Decreto ministeriale del 16 luglio 1941 dispose la riduzione del numero di pagine dei settimanali e ne vietò la fondazione di nuovi. Inoltre, sulla base dell'indagine in corso dall'anno precedente sui periodici, il decreto minacciava la sospensione di tutte le riviste che valutava «non necessarie in relazione alle attuali circostanze»: si stima che tale provvedimento avesse determinato una riduzione del 50% delle pubblicazioni per ragazzi (Gadducci et al, 2011, p. 319). In ottobre si verificò un'accelerazione nel processo censorio con una serie di circolari emesse in pochi giorni. In considerazione del «particolare carattere educativo delle pubblicazioni destinate ai ragazzi, e soprattutto le ripercussioni che esse hanno sulla formazione spirituale delle nuove generazioni» la circolare 3041/B del 13 ottobre, oltre a richiedere informazioni per la creazione di un inventario completo dei libri editi fino a quel momento, indicava che tutte le opere destinate ai ragazzi, testo e illustrazioni, fossero inviate preventivamente al ministero per l'esame e l'approvazione. Il 15 ottobre venne emessa un'ulteriore circolare, questa volta indirizzata esplicitamente agli editori per ragazzi che pubblicavano gli albi senza apportarvi le modifiche richieste dal ministero o vendeva addirittura albi a cui il Ministero aveva negato l'autorizzazione: la

⁴⁶ Promemoria di Arnaldo Mondadori al Camerata Marzollo. In Archivio storico Il Saggiatore, sez. Il saggiatore carteggio 1934-1976, fasc. Partito nazionale fascista)

⁴⁷ Pavolini era succeduto a Dino Alfieri a capo del Ministero della Cultura Popolare nell'ottobre 1939. Quella attuata dal nuovo ministro fu una politica molto più attenta alla questione del fumetto, come dimostrarono le numerose circolari emesse durante il suo mandato e l'introduzione di una vera e propria censura preventiva per le pubblicazioni periodiche giovanili.

⁴⁸ Gadducci et al, 2011, p. 412

circolare n. 3042/B disponeva che prima di procedere alla distribuzione degli albi sarebbe stato necessario ottenere il visto della prefettura che avrebbe analizzato caso per caso le richieste sottoposte dagli editori. Con la circolare 3044/B del giorno seguente i direttori e gli editori di giornali e periodici per ragazzi venivano obbligati a:

troncare, concludendo, quelle narrazioni a puntate, cineromanzi, e simili, che abbiano comunque per oggetto scene di banditismo, spionaggio, agguati, aggressioni ed, in genere, ambienti loschi ed azioni violente che, anche minima parte, abbiano colore giallo.⁴⁹

La circolare proseguiva con il chiarimento per cui «anche in materia di stampa per ragazzi» nessuna traduzione o riproduzione grafica di materiale straniero poteva essere pubblicata senza l'autorizzazione preventiva del Ministero della Cultura Popolare. Veniva inoltre sancita una effettiva censura preventiva con l'obbligo di presentazione degli albi per una revisione venti giorni prima della pubblicazione. In questa circolare veniva fatta una precisazione interessante riguardo alla necessità di comunicare al Ministero i nomi e i domicili degli autori e degli illustratori che venivano presentati come italiani: evidentemente, nonostante le manipolazioni sui fumetti americani e l'uso di pseudonimi per nascondere la loro origine, questa era ancora evidente e aveva destato dei sospetti. Nella circolare 3175/B del 14 novembre 1941 veniva fatto obbligo non solo dell'invio di due copie di ogni albo per il controllo preventivo, ma anche l'invio di quattro copie per un esame successivo dopo la pubblicazione per evitare che vi fossero delle discrepanze con quanto sottoposto a controllo preventivo e il prodotto finale.

Alla fine del 1941, Pavolini convocò nuovamente editori e direttori delle riviste per ragazzi per impartire personalmente le nuove direttive. Durante l'incontro il ministro si soffermò su alcuni punti sui quali i giornali dovevano ancora allinearsi tra cui la necessità da parte delle riviste per ragazzi di includere il tema o fare riferimento alla guerra⁵⁰ e, inoltre, coltivare «il senso dell'onore, del coraggio collettivo e religioso». Venne indicata la

⁴⁹ Gadducci et al, 2001, p. 413. I fumetti, così come la letteratura gialla, erano accusati di dare vita a comportamenti malsani assolutamente non consoni alla realtà storica del tempo.

⁵⁰ L'11 dicembre 1941 l'Italia entrò in guerra. Lo stesso giorno Mondadori invia lettera a Pavolini in cui innanzitutto lo ringrazia per la concessione di pubblicare le storie Disney, poi per informare che in seguito alla dichiarazione di guerra contro gli USA aveva dato disposizione alla direzione del settimanale affinché venisse tolto immediatamente il nome di Disney dalla tavole già in suo possesso e di aver dato le direttive perché le storie venissero disegnate da disegnatori italiani con soggetti italiani una volta terminate le scorte (Archivio storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Disney Walt)

conseguente abolizione delle riproduzioni e traduzioni di illustrazioni e testi stranieri, «eccezion fatta dei fumetti Disney». In linea con questa disposizione era necessario pubblicare quindi vignette umoristiche che avrebbero conferito un «tono sereno e gaio» ai giornali (Gadducci et al, 2011, p. 314). Notificava inoltre il divieto di utilizzare le «parole che escono dalla bocca dei personaggi», provvedimento ufficializzato con la circolare 3293/B del 5 dicembre con la quale si stabiliva che in tutti gli albi e i giornali per ragazzi i fumetti dovevano essere aboliti integralmente e sostituiti con didascalie nella parte inferiore delle vignette o al di fuori di esse: con il ritorno alle norme grafiche ed estetiche precedenti il periodo d'oro del fumetto si assisteva a un'involuzione del genere.

Un intervento sostanziale nella revisione della stampa periodica si verificò con la circolare n. 329/B del 23 gennaio 1942 che mirava ad una revisione degli albi sul mercato, fornendo una serie di allegati che includevano oltre mille titoli da bonificare⁵¹. Questa iniziativa nasceva dalla volontà di controllare la produzione destinata alle nuove generazioni «politicamente, artisticamente ed editorialmente idonea» all'educazione della gioventù italiana che auspicava il fascismo (Gadducci et al, 2011, p. 317).

In marzo, un concetto simile venne espresso durante un incontro a Monaco tra Pavolini e il ministro per l'educazione e la propaganda tedesco Goebbels in cui si raccomandava di seguire con particolare attenzione la letteratura e le pubblicazioni ebdomadarie relative all'infanzia e alla gioventù «al fine di giungere a una intima e permanente collaborazione italo-tedesca anche in questo importante e delicato settore» (*ibid.*, 318). In seguito all'incontro, la circolare 1487/A del 25 marzo 1942 comunicava che, in conformità con quanto annunciato nella circolare 3041/B e analogamente a quanto già fatto per le pubblicazioni periodiche, il ministero avrebbe proceduto a «una graduale, ma integrale, bonifica della produzione libraria destinata all'infanzia, all'adolescenza, alla gioventù», fissando tre obiettivi:

- 1) Eliminazione delle opere, soprattutto di vecchia stesura, che non s'intonino integralmente con lo spirito e lo stile di vita della Nazione rinnovata;
- 2) Limitazione qualitativa (nel senso sopra indicato) e quantitativa, delle traduzioni o riproduzioni di opere straniere;

⁵¹ Allegato A: n. 344 albi la cui vendita era autorizzata fino al 30 aprile 1942; Allegato B: n. 210 albi la cui pubblicazione veniva tollerata fino al 28 febbraio 1942 e che non potevano essere ristampati, salvo casi eccezionali di particolare decoro artistico; Allegato C: n. 489 albi per cui era disposto il sequestro immediato.

- 3) Miglioramento sotto l'aspetto letterario, artistico, editoriale delle opere che continueranno ad essere ammesse in circolazione⁵².

Inoltre, veniva fatta richiesta di invio in duplice copia: a) delle traduzioni di opere straniere destinate all'infanzia e alla gioventù, pubblicate in qualsiasi lasso di tempo e b) di tutte le opere destinate all'infanzia e alla gioventù, stampate prima dell'avvento del Regime⁵³.

In un discorso alla Camera tenuto nel mese di maggio, Pavolini fece il punto sulla bonifica della stampa per ragazzi riferendo che:

tutto quello che si stampa sui nostri giornali è oggi italiano. Si va approfondendo tale attività bonificatrice fino alla eliminazione di tutto ciò che ricorda, anche come stile, tendenze e tradizioni che non sono le nostre⁵⁴.

Il resoconto dell'attività di bonifica del periodo 1941-1942 venne presentato l'anno seguente dal nuovo ministro della Cultura Popolare Ferdinando Mezzasoma attraverso la relazione del 15 febbraio 1943 in cui presentava i risultati relativi all'intervento del Ministero nel campo della stampa periodica e libraria per ragazzi (Gadducci et al. 2011, p. 421). Il numero dei periodici destinato ai ragazzi era diminuito del 48%, mentre quello degli albi aveva subito un calo pari al 28% passando dai 582 titoli nel 1941 a 212 l'anno seguente. A partire dalla fine del 1941 si era proceduto inoltre all'eliminazione di tutta la vecchia produzione di albi del passato e in circolazione (cfr. circolare n. 329/B, 23/01/1942) con il sequestro dell'85% dei titoli. Nel caso dei giornali veniva comunicato che «gli ambienti più delinquentiali, le più agguerrite tecniche delittuose, le aggressioni, le imboscate, i tradimenti» erano stati finalmente soppressi. Questo fattore, unito al divieto di riproduzione di materiale straniero in vigore dall'ottobre del 1941, aveva determinato un «notevole miglioramento e una italianizzazione integrale» della stampa periodica per ragazzi. Se fino al 1940 il 67% della produzione era destinato alla pubblicazione delle gesta «dei delinquenti, di banditi, di pirati, ai ricatti, ai furti, agli assassini», al momento del resoconto i periodici erano occupati al 31% da favole e i racconti umoristici che davano «respiro e serenità» ai bambini; il 9% veniva dedicato alla divulgazione di opere letterarie, fino ad allora inedite nelle riviste; infine il 13% era occupato dalla propaganda bellica e

⁵² Gadducci et al, 2011, p. 417

⁵³ Richiesta insoddisfatta dalla maggior parte degli editori, venne ribadita con una circolare a luglio (Gadducci et al, p. 419).

⁵⁴ Gadducci et al, 2011, p. 318

dalle imprese coloniali perché le nuove generazioni fossero al corrente degli eventi storici del momento. L'«italianizzazione» della stampa periodica per ragazzi era avvenuta attraverso l'introduzione di argomenti e contenuti spiccatamente italiani che avessero anche una funzione di propaganda bellica, nonché l'adozione di fisionomie e costumi italiani. La relazione passava poi al libro giovanile: solo il 34% dei libri nuovi e delle ristampe sottoposte a revisione erano stati autorizzati, mentre solo l'8% del materiale straniero ancora da tradurre aveva ottenuto l'approvazione ministeriale. Si trattava di una cifra decisamente inferiore alla quota del 25% concessa da Pavolini e che rendeva possibile un maggiore utilizzo delle opere degli scrittori italiani. Dopo quasi quattro anni la revisione totale della letteratura inizialmente auspicata da Alfieri non era ancora conclusa, ma Mezzasoma affermava che una volta portata a termine, l'Italia, prima in Europa, avrebbe fatto «un fondamentale passo innanzi nel settore in cui si plasmano le coscienze degli italiani di domani».

Il peggioramento del conflitto mondiale nel 1943 segnò la fine della maggior parte delle testate, piccole e grandi: con il n. 24 del 31 luglio l'AVE interruppe la produzione del "Vittorioso" per poi riprendere con due uscite in dicembre; con il n. 564 del 21 dicembre Mondadori fu costretto a chiudere "Topolino", che comprendeva anche "L'Avventuroso" e "Giungla" precedentemente appartenuti alla SAEV. Il 10 febbraio 1944 finì con il n. 467 anche l'esperienza de "L'Audace", ormai nel formato dell'albo. La testata che riuscì a resistere più a lungo durante il conflitto fu l'allineato e conservatore "Corriere dei Piccoli" la cui pubblicazione si interruppe dopo ben trentasette anni il 28 aprile del 1945.

3.5 Produzione "italiana": il ritorno dei fumetti americani

Se i giornali come "Il Vittorioso" e "Argentovivo!" non furono colpiti dalla svolta autarchica nel campo dei fumetti, le nuove direttive ministeriali colpirono duramente la maggior parte dei periodici illustrati per ragazzi che pubblicavano storie avventurose di importazione o ispirazione americana i quali furono costretti a sostituirli con nuove storie scritte e disegnate da autori italiani «in linea con la severa e virile grandezza del tempo fascista». (Meda, 2007, p. 125). Il ritorno ai vecchi modelli della letteratura infantile educativa non era pensabile perché il successo dei fumetti americani era stato dirompente e aveva cambiato profondamente il gusto dei giovani lettori che si erano affacciati al mondo del fumetto proprio all'inizio delle *Comic Craze*. Iniziò per i comics un periodo di aggiustamenti, revisioni e modifiche attuate dagli editori al fine di eludere i severi controlli del Ministero della Cultura Popolare e dare seguito alle proprie pubblicazioni attraverso la

pubblicazione di tavole «pseudo-originali» in cui i fumetti non venivano presentati come traduzioni ma come opere prodotte interamente in Italia. Dopo il 1938, la strategia più comune messa in atto per pubblicare i fumetti stranieri era quella del *camouflage* (Sinibaldi 2016, p. 16): i protagonisti delle storie americane venivano camuffati da italiani cambiando loro i nomi e talvolta l'aspetto. Già nel 1932 la SAEV aveva pubblicato le tavole inglesi di «Bob the Rover» ridisegnate presentando così le avventure pseudo-originali di «Lucio l'avanguardista» adattandosi alle esigenze propagandistiche del regime: 'Bob' divenne 'Lucio' e, una volta indossati abiti fascisti, venne arruolato in un corpo paramilitare (Gadducci et al, 2011, 21-22). Anche i dialoghi furono manipolati e nel titolo riportato all'inizio del fumetto il protagonista venne ritratto col il braccio alzato mentre faceva il saluto romano. Non mancarono nemmeno le tavole apocrife come nel caso della partecipazione di Lucio e del centurione Roveri all'adunata fascista per l'anniversario della marcia su Roma, all'ambasciata italiana di Londra (Meda, 2007, p. 28).



Figura 1. Intestazione «Lucio l'avanguardista» pubblicata su *Jumbo*⁵⁵

Le strategie di domesticazione miravano a cancellare i tratti estetici dei personaggi americani in modo da continuare a pubblicare i fumetti di maggior successo nonostante il divieto fascista: l'addomesticamento dei fumetti stranieri può essere visto come un atto di resistenza piuttosto che di conformazione alle direttive (Sinibaldi 2016, p. 16).

Se inizialmente le principali case editrici furono costrette a modificare drasticamente le loro pubblicazioni, in poco tempo i fumetti americani fecero il loro ritorno attraverso una serie di stratagemmi che consentirono la pubblicazione del materiale che avevano continuato ad acquistare pubblicando sotto mentite spoglie gli eroi dei fumetti americani.

3.5.1 Casa Editrice Nerbini

Nerbini, principale esponente del fumetto avventuroso in Italia, pubblicò esclusivamente storie americane fino al 1937, probabilmente grazie ai suoi legami con il partito che gli

⁵⁵ <https://www.giornalepop.it/lucio-di-jumbo/> [27/01/2021]

assicurarono favori e concessioni. Già dall'estate del 1938, con il divieto di adozione dei libri di testo di autori ebrei, gli editori si erano resi conto che la situazione si stava aggravando e che le intenzioni del regime erano serie, tanto che Nerbini fu costretto a cambiare radicalmente *L'Avventuroso*: a partire dal n. 207 del 25 settembre 1938 le avventure di Flash Gordon, pubblicate in copertina, furono sospese e sostituite con l'avventura coloniale «I tre di Macallè», una rievocazione di un episodio della Guerra di Abissinia del 1896 disegnata da Giove Toppi.



Figura 2. Primo episodio della storia firmata da Giove Toppi, *L'Avventuroso*, n. 207⁵⁶

La storia di Gordon era stata conclusa frettolosamente nel numero precedente con un *cliffhanger* accattivante («Sarà veramente morto Gordon?») per mantenere vivo l'interesse nei lettori. Anche nel numero seguente Nerbini reiterò il messaggio, ma nonostante i tentativi fatti per non dare per spacciate le storie americane, l'editore fu costretto a rinunciarvi e a spiegare le motivazioni in seguito alle lamentele da parte dei lettori (Meda, 2007, p. 65). Nel n. 215 spiegava come il periodico avrebbe ospitato a breve storie esclusivamente italiane e auspicava l'apprezzamento da parte dei lettori dell'innovazione «a favore della battaglia autarchica nel campo dei periodici di letteratura ricreativa» (Gadducci et al, 2011, p. 188). Le indicazioni ministeriali obbligarono Nerbini a realizzare delle storie che rievocassero il passato e le gloriose gesta di personaggi italiani in storie come l'avventura rinascimentale di *Giovanni dalle bande nere* o quella del balilla per antonomasia nella storia *I ragazzi di Portoria*. Ma i «giornali italiani per lettori italiani» non entusiasmarono i lettori e le proteste continuarono a testimonianza dell'affetto che i giovani lettori italiani nutrivano nei confronti degli eroi americani.

⁵⁶ <http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/806> [23/01/2021]

“L’Avventuroso”, non incontrando più il gusto dei lettori, subì un crollo delle vendite (*ibid.*, 221) che spinse Nerbini a riproporre *L’Uomo mascherato* (*The Phantom*), interrotto nella primavera del 1939: nel n. 249 (16 luglio) il personaggio tornò nelle vesti del “Giustiziere mascherato”⁵⁷, ideato e disegnato da Emilio Fancelli e Roberto Lemmi: si trattava del ricalco di Phantom i cui colori degli abiti erano invertiti.



Figura 3. “L’uomo mascherato”, Albo Nerbini ,1937⁵⁸



Figura 4. *Il Giustiziere mascherato*, “L’Avventuroso”, n. 261, 8 ottobre 1939⁵⁹

Su “Pisellino” tornarono anche le strisce giornaliere di *Cino e Franco* (*Tim Tyler’s Luck*) nel maggio 1940, contemporaneamente pubblicati anche da Mondadori. Ma Nerbini fu costretto a rinunciare alla storia quando i due giovani protagonisti abbandonarono l’Africa per arruolarsi nell’esercito americano partecipando così allo sforzo propagandistico del King Feature Syndicate (KFS) in seguito allo scoppio della Seconda guerra mondiale (Gadducci et al, 2011, p.307).

⁵⁷ Il “nuovo” personaggio rimase in copertina fino al n. 266, per poi essere spostato all’interno del giornale. Dal n. 313 del 6 ottobre 1940 tornò *L’uomo mascherato* con i suoi abiti originali.

⁵⁸ <https://www.giornalepop.it/phantom-luomo-mascherato-in-italia/> [24/01/2021]

⁵⁹ <https://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idx=4248> [24/01/2021]

Nel mese di maggio ci fu uno scambio di opinioni tra Nerbini e Guglielmo Emanuel, rappresentante del KFS per l'Italia in cui quest'ultimo proponeva l'acquisto delle nuove strisce giornalieri di Flash Gordon. L'editore rispondeva positivamente, sottolineando però che sarebbe stato necessario cambiare il nome al personaggio, una pratica a cui non era estraneo. Il nuovo nome del protagonista doveva essere «Astro». Ma il progetto non andò in porto per la mancanza di una trama avvincente e la difficoltà che sarebbero incorse nella modifica dei contenuti. Nerbini, inoltre, fu costretto a desistere perché riteneva che, considerata la vigilanza esercitata dal Ministero sul periodico, «Gordon anche modificato e sotto altro nome non [verrebbe] accettato». Questa mossa avrebbe potuto salvare “L'Avventuroso” ma anche creare grossi problemi (*Ibid.*, p. 236).

Nel n. 301 del 14 luglio 194 ricomparve anche Mandrake in una vecchia storia del 1937 anche se ribattezzato *Il mago 900*. Nel n. 355 del 27/7/41 venne pubblicato l'episodio *Nel covo delle Spie*, le cui tavole originali vedevano Mandrake impegnato a combattere contro agenti nazisti infiltrati in America. La casa fiorentina intraprese una pesante opera di rimaneggiamento di dialoghi e disegni che spostarono l'avventura in Germania, con il protagonista convocato a Berlino per contrastare delle spie angloamericane (*Ibid.*, p. 308; Meda, 71). Mandrake venne pubblicato contemporaneamente anche su “Pisellino” con il titolo *L'uomo magico* per tutta la seconda metà del 1940.

Il ritorno degli eroi aveva risollevato le vendite della testata principale di Nerbini, senza però ritornare ai numeri degli anni precedenti la bonifica della stampa periodica: se tra il 1934 e il 1938 venivano pubblicate 300.000 copie alla settimana, nel 1940 le tirature settimanali erano solo 100.000 (Gadducci et al, 2011, p. 232). Con l'entrata in guerra degli Stati Uniti Nerbini fu costretto a disdire le serie americane del KFS. L'attività dell'editore, già pesantemente compromessa, subì un ulteriore colpo con le disposizioni per il sequestro degli albi illustrati nel gennaio 1942. In primavera, “L'Avventuroso”, già passato da sedici pagine a dodici in ottobre, fu ridotto a sole otto pagine a partire dal n. 388. In settembre, ormai in mancanza di materiale, Nerbini fu costretto a ridurre il formato del periodico che venne rinominato “Cine-racconto avventuroso”, e fu destinato alla pubblicazione di episodi autoconclusivi perdendo così una delle innovazioni che aveva portato nel mercato italiano.

Con il n. 439 del 28 febbraio 1943, “L'Avventuroso”, fiore all'occhiello della casa editrice fiorentina, ormai colpita su tutti i fronti, venne ceduto all'Anonima Periodici Italiani di Mondadori che ne continuò la pubblicazione per altri undici numeri e chiudendolo definitivamente il 16 maggio 1943 con il n. 450.

3.5.3 Mondadori

Pur contando sull'ininterrotta pubblicazione dei fumetti Disney, le testate di "Topolino" e "Paperino" non rimasero illese dallo scontro con il Ministero e la casa editrice fu costretta a contrabbandare alcune storie americane.

A partire dal n. 327 del 30 marzo 1939 venne pubblicata su "Topolino" la storia *Le isole sotto i ghiacci*, un episodio giornaliero di Brick Bradford, alias Giorgio Ventura⁶⁰, saltato in precedenza: le prime 126 strisce furono ridisegnate da Carlo Cossio e attribuite a un fantomatico Amedeo Martini. Nel n. 354 ricomparirono le tavole originali.

Anche Tarzan del United Feature Syndicate, soppresso da Vecchi nel 1938, ricomparve su "L'Audace" della A.P.I. dal n. 292 di agosto 1939 con l'episodio *Il ritorno di Sigfrido*. La storia venne poi spostata e conclusa in "Paperino" con il nome "L'uomo della foresta" attribuita al solito Amedeo Martini nel luglio 1940 (Gadducci et al, 2011, p. 240).

Mondadori, che già pubblicava in "Topolino" le strisce giornalieri di *Tim Tyler's Luck* nella serie di *Tim e Tom*, ne comprò anche le strisce domenicali per pubblicarle su "Paperino" nella serie *Mario e Furio, piccoli coloniali*, un titolo decisamente in linea con le nuove indicazioni relative alla necessità di avventure aderenti al periodo storico e alle politiche del regime.

Le modifiche ai fumetti americani erano possibili, ma si trattava di una soluzione che non sempre poteva essere adottata. Nel maggio 1941 il KFS propose a Mondadori alcune strisce di *Ming Foo* e una storia di *Tim Tyler's Luck*. In un verbale della riunione redazionale del 29 maggio 1941 presieduto da Federico Pedrocchi sono riportati i commenti relativi alle possibili manipolazioni da apportare alle tavole in modo da poterle pubblicare senza incorrere nella censura del regime. Mentre per *Ming Foo* il parere fu positivo, modificare la nuova avventura di *Tim e Tom* si sarebbe rivelata un'impresa più dispendiosa che remunerativa:

Tim Tyler's Luck (Tim e Tom)

La storia proposta si riferisce esclusivamente a sabotaggi militari compiuti da genti le cui caratteristiche sono spiccatamente tedesche. Ma questo non sarebbe grave, poiché in Italia quegli agenti potrebbero essere facilmente fatti passare per inglesi. Quelli che non è semplice trasformare sono i due protagonisti e i loro

⁶⁰ Prima delle leggi razziali, il Brick Bradford italiano si chiamava «Guido» ma il nome fu considerato troppo ebraico e sostituito con «Giorgio».

camerati e ufficiali, tutti essenzialmente statunitensi. anche i modelli degli aeroplani sono della medesima nazionalità. cambiare fisionomia e divise sarebbe un lavoro tutt'altro che indifferente.⁶¹

Alla fine dell'anno, in occasione dell'entrata in guerra degli Stati Uniti contro l'Asse, Mondadori inviò una lettera datata 11 dicembre 1941 a Pavolini nella quale, oltre a ringraziarlo della concessione fatta alla casa editrice di esaurire le strisce originali di Walt Disney, informava il ministro della decisione di rimuovere il nome dell'autore americano dalle tavole già in suo possesso e una volta terminate di pubblicare esclusivamente storie con soggetti e disegni di artisti italiani. In febbraio, esaurite le tavole Disney comparve un nuovo personaggio, frutto della collaborazione tra Federico Pedrocchi e Pier Lorenzo de Vita: nel nr. 478 del 10 febbraio 1942 debuttò Tuffolino, un simpatico ragazzino dal ciuffo ribelle nella storia *Tuffolino agente di pubblicità*, ridisegnato sulle tavole originali *Mickey Mouse, super salesman* ma con personaggi antropomorfi dai nomi italiani. Le avventure del personaggio di Pedrocchi proseguirono con tre storie originali fino al nr. 564 del 21 dicembre 1943 quando, a causa della guerra, venne interrotta la pubblicazione della testata.

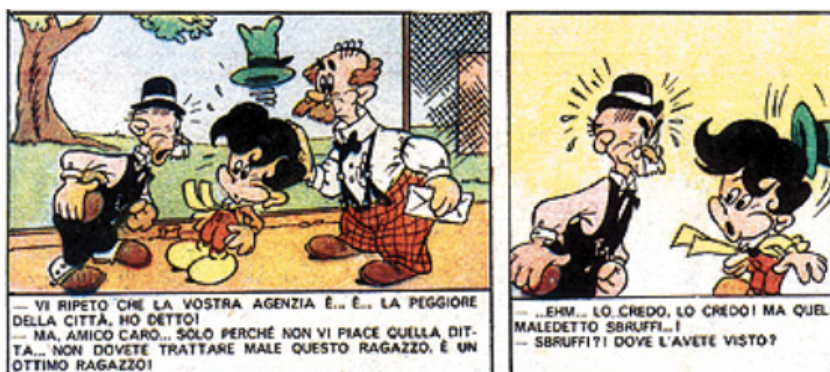


Figura 5. *Tuffolino agente di pubblicità*, 11 agosto 1942⁶²

Nel frattempo, con il n. 440 “L’Avventuroso” di Nerbini passa all’API che lo pubblica per alcuni mesi, incorporandolo alla sua testata principale. Mondadori aveva così il monopolio della stampa periodica per ragazzi: «con queste due pubblicazioni possiamo soddisfare le esigenze dei giovani lettori dai più piccoli» ai quali si addiceva “Topolino”, «ai più grandicelli, e direi quasi giovanetti» ai quali era più adatto “L’Avventuroso” (Gadducci et al, 2011, p. 340).

⁶¹ Gadducci et al, 2011, pp. 309-310

⁶² Sinibaldi, 2016, p. 18

Il 21 dicembre 1943 dopo undici anni sul mercato, di cui otto in Mondadori, la pubblicazione della testata di “Topolino” si interruppe con il n. 564. Mondadori era fiducioso per il futuro e grazie a una strategia lungimirante, si procurò quanto più materiale Disney possibile in attesa di tempi migliori. Le intenzioni di Mondadori sono conservate in una lettera inviata dall’editore a Guglielmo Emanuel del 12 febbraio 1942 in cui informa il rappresentante del KFS della volontà di procurarsi la continuazione di tutte le storie di Disney, «indispensabile perché alla fine della guerra si possa disporre per i nostri archivi di tutto quanto è necessario per poter procedere nel lavoro e per il nuovo inizio di vasta attività»⁶³.

⁶³ Archivio storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Disney Walt, n. 1

CAPITOLO 4 – Il caso “Topolino”

4.1 Il “Topolino” mondadoriano

Con il n. 136 del 4 agosto 1935 finì la parentesi fiorentina di “Topolino” giornale ceduto dalla Mario Nerbini Editore alla Mondadori il quale creò appositamente le Edizioni Walt Disney-Mondadori per la pubblicazione della rivista. Il passaggio fu quasi impercettibile dato che la casa editrice milanese lasciò invariata l’ intestazione del giornale il quale, esteriormente, appare identico al numero precedente pubblicato da Nerbini. Ma nel corso degli anni il periodico cambiò molto dal n. 137 con cui venne sancito l’inizio di un nuovo e prospero capitolo per i fumetti Disney in Italia. Infatti, tra il 1935 e il 1943, l’influenza del periodo storico in cui veniva pubblicato si fece sempre più evidente e interessò tanto i libri quanto la stampa periodica, anche se in un quest’ultimo campo è possibile percepire maggiormente la reattività degli editori alle circolari del regime. La cadenza settimanale di riviste come “Topolino” potrebbe infatti aiutare a verificare fino a che punto le direttive venissero effettivamente seguite e l’effettiva efficacia della supervisione ministeriale (Gadducci et al, 2011, p. 14).

La ricerca presentata in questo capitolo si basa principalmente su fonti primarie consultate presso gli archivi storici della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano, nata nel 1979 con l’intento di conservare e valorizzare la memoria dell’editoria italiana e dei suoi principali protagonisti. Il cuore della Fondazione è costituito dagli archivi storici della Arnoldo Mondadori Editore (AME) e del Saggiatore ai quali si aggiungono anche i fondi prodotti da personalità del mondo editoriale, agenti letterari e illustratori. Per analizzare le modalità con cui la casa editrice Mondadori recepì e applicò le direttive relative alla stampa periodica per ragazzi, sono stati consultati alcuni volumi contenenti diverse annate di “Topolino” conservati presso la Fondazione. L’approfondimento riguarderà i numeri del settimanale pubblicati negli anni 1935, 1938 e 1941 e tenterà di fornire informazioni relative agli interventi effettuati dalla casa editrice Mondadori per poter continuare a pubblicare i fumetti americani e, come allo stesso tempo, il suo settimanale di punta si sia adattato alle indicazioni del Ministero della Cultura Popolare. La scelta di analizzare le tre annate sopraindicate è legata alla disponibilità di materiale conservato a Milano, ma anche alla possibilità di approfondire tre momenti decisivi: il passaggio della rivista alla Mondadori, l’anno della bonifica letteraria e delle politiche razziali e infine l’entrata in guerra dell’Italia e l’interruzione dei rapporti commerciali della casa editrice con il *syndicate* americano dal quale si riforniva di fumetti.

4.2 “Topolino” 1935 - Volume I (n. 137 – 157)

Il primo numero di “Topolino” della Edizioni Walt Disney-Mondadori mantiene l’intestazione adottata da Nerbini e propone in prima e in ultima pagina una tavola domenicale di *La gallina di Compar Caprone*. In copertina non vi è alcun riferimento all’autore la cui firma è però leggibile in una vignetta della tavola nell’ultima pagina della rivista, dove prosegue la storia. Le tavole presentano una combinazione di nuvolette e didascalie.



Figura 1. “Topolino” n. 137, 11 agosto 1935

Il numero si compone di otto pagine occupate principalmente da fumetti comici per i più piccoli. Oltre alla storia di Topolino che occupa la prima e l'ultima pagina, si trova pubblicata la "preistoriella", quasi completamente senza testo, *Ciottolo l'uomo dell'età della pietra* (*Pebbles the Stone Age Kid*) di F. M. De Ripperda. Le pagine centrali, a colori, sono adatte a lettori più grandi e ospitano *Tim e Tom nelle foreste africane*, dalle tavole domenicali di *Tim Tyler's Luck* di L. Young, che vede i due giovani protagonisti intenti a viaggiare verso il Congo in cerca di un tesoro. La storia di presenta priva di didascalie. A pagina sei è presente un'ulteriore storia americana, *Il piccolo Nemo a zonzo nei pianeti* (*Little Nemo*) di W. McCay. Tutte le storie pubblicate in questo numero riportano il nome dell'autore tranne quella di Topolino. Oltre alle storie a fumetti sono presenti racconti illustrati e rubriche educative e di curiosità in cui il testo occupa tutta la pagina.

È lecito chiedersi come mai l'abbinamento nuvolette e didascalie venne adottato solo per la storia in copertina. Probabilmente perché si tratta di una storia adatta ai più piccoli i quali avrebbero potuto aver bisogno di un aiuto nell'interpretazione del testo. Ma allora perché la stessa strategia non fu adottata anche per Ciottolo e il piccolo Nemo? Si trattava dunque di un'impostazione grafica adottata già da Nerbini e che Mondadori avrebbe mantenuto per continuità con l'editore precedente, così come fece per il menabò? Oppure era un tentativo, di entrambi gli editori, di aderire alle norme del genere del periodico per l'infanzia al fine di non attirare l'attenzione del regime sulle tante storie americane che pubblicavano? Ciascuna di queste ipotesi potrebbe essere corretta, ma è difficile trarre delle conclusioni visti i numerosi cambiamenti nei numeri successivi. Infatti, già dal numero seguente le didascalie scomparvero, per tornare nel n. 141 (8 settembre).



Figura 2. Particolare n. 138, 18 agosto 1935

Rispetto all'uscita precedente, il n.138 (18 agosto) è sostanzialmente invariato fatta eccezione per la scomparsa delle didascalie in prima pagina e la tavola di *Al fortino somalo* di Mario Lamacchia in ultima pagina al posto della continuazione della storia di Topolino. *Al fortino somalo* presenta un'ambientazione coloniale in cui i soldati italiani, apparentemente minacciati da predoni, proteggono il proprio fortino. Ciò che traspare sono le violenze perpetrate dai soldati italiani in Africa, in questo caso tramite l'uso di gas asfissianti contro la popolazione locale. La storia contemporanea entrava nel periodico con una rappresentazione agghiacciante, ma si trattò di un singolo ed isolato episodio poiché nel corso nell'anno non venne pubblicata alcuna altra storia simile. Potrebbe essersi trattato di un tentativo di mostrare una sorta di sostegno alle politiche espansionistiche dl governo, potenzialmente per distogliere l'attenzione dal materiale straniero.

Nel n. 139 (25 agosto) viene pubblicato *Il regalo dello zio d'Australia*, primo episodio della storia *Topolino e il canguro* che proseguirà fino alla fine dell'anno. Come nei due numeri precedenti il nome l'autore della storia non compare accanto al titolo a differenza delle altre storie, anche se nell'ultima vignetta è possibile leggerne la firma, così come in alcuni dei numeri successivi. In ultima pagina si trova la storia *Gli uomini verdi* di Enrico Novelli, in arte Yambo, tratta dal suo romanzo "Atlantide": la storia fantascientifica narra l'avventura di Pippo Bietta, palombaro viareggino, che si unisce al celebre professore Gianni Bum nella ricerca di un tesoro su una nave affondata alle Azzorre.



Figura 3. Particolare n. 141, 08 settembre 1935

A partire dal n.142 (15 settembre), alla tavola di Topolino si aggiungono anche le strisce giornaliere di Floyd Gottfredson con due pagine dedicate al *Romanzo di Clarabella* che, rispetto alla storia in copertina, riporta il nome di Walt Disney nel titolo. Rispetto alla storia del canguro con risvolti comici, questa è più avventurosa e vede Topolino e Orazio

impegnati nella ricerca di un tesoro nascosto nel West dal nonno di Clarabella per riscattare la casa dell'amica e salvarla da un matrimonio di interesse architettato per rubarle il denaro. Come le tavole pubblicate nelle pagine interne nei numeri precedenti, anche in questa mancano le didascalie in rima e ciascuna vignetta contiene nuvolette molto corpose. Inizia con questo numero la storia *Audax, guardia a cavallo della pattuglia volante (King of the Royal Mounted)* di S. Slesinger che andava ad aggiungersi a quella di Tim e Tom tra le proposte più adatte agli adolescenti. Oltre a non nascondere l'origine americana del fumetto con il rimando all'autore di storie western Zane Grey, anche i nomi di luoghi e personaggi furono lasciati nella versione originale.

Nel n. 146 (13 ottobre) fa il suo esordio *Ella Parella (Ella Cinders)* di C. Plumb e B. Conselman ma senza alcun riferimento agli autori, resi noti probabilmente per errore in due vignette nelle tavole dei nei n. 147 e 149.



Figure 5 e 6. Particolari di Ella parella da n. 147 (20/10/35) e n. 149 (03/11/35)

Nel n. 148 (27 ottobre) le didascalie in rima sotto alle vignette vengono rimosse e sostituite da cartigli in rima che, come una voce narrante, accompagnano nella lettura. La tecnica venne adottata anche nei numeri successivi fino alla fine dell'anno.



Figura 7. Particolare, n.148, 27 ottobre 1935

Con il n. 151 (17 novembre) si apre una parentesi di un mese in cui la storia di Topolino lascia il suo posto in prima pagina a *S.K.1 nella stratosfera*, il primo fumetto italiano di fantascienza⁶⁴, con soggetto e disegni di G. Moroni Celsi che vede protagonisti il professore Franco Vela, la figlia Iole e il coraggioso Varo Vaschi.



Figura 8. *S.K.1*, n.151, 17 novembre 1935⁶⁵

La decisione di spostare il personaggio Disney più famoso e sostituirlo con la storia di Moroni Celsi potrebbe essere giustificata dalla volontà di presentare la rivista a un pubblico più ampio che includesse principalmente i giovani, lo stesso target de “L’Avventuroso” di Nerbini che in quel periodo riusciva a conquistare i giovani con le storie avventurose di *Cino e Franco* e *Flash Gordon*. Se per i primi mesi il “Topolino” di Mondadori aveva tralasciato il pubblico degli adolescenti rivolgendosi a quello infantile (Meda, 2007, p. 43), in novembre iniziò con *S.K.1* un nuovo filone, caratterizzato da una produzione avventurosa.

⁶⁴ <https://www.eticamente.net/2015/09/fascismo-fumetti-s-k-1-e-la-nostra-fantascienza.html> [01/02/2021]

⁶⁵ <http://www.lfb.it/fff/fumetto/aut/m/moronicelsi.htm> [09/02/2021]

Nel n. 155 (15 dicembre) Topolino torna in copertina con l'episodio *Canguro – gorilla: seconda ripresa* firmato da Walt Disney e ancora nella formula del testo in rima nelle vignette, mentre *S.K.I* continua in un'ultima pagina. Nel frattempo, a partire dal n. 154 il prezzo del settimanale è passato da 20 a 25 centesimi e Tim e Tom, arrivati *Nel cuore del Congo*, hanno intrapreso una nuova avventura.

Conclusa la vicenda di Clarabella, nel n. 156 (22 dicembre) inizia una nuova avventura per Topolino che grazie a un apparecchio radio a onde corte ricevuto in regalo, sente un messaggio cifrato di aiuto: nelle acque territoriali americane molte imbarcazioni vengono derubate e sia i passeggeri che i marinai scompaiono misteriosamente, lasciando la nave in balia delle onde. Inizia così *Topolino e il misterioso "S" il flagello dei mari* che vedrà il personaggio Disney impegnato in un'avventura aerea.

Le pubblicazioni del 1935 si conclusero la settimana successiva con il n.157 del 29 dicembre: il periodico di punta della Mondadori si presentava ormai come un insieme di avventure e storielle comiche che si rivolgeva ad un pubblico più ampio rispetto al suo esordio in agosto. Ancora il dibattito culturale sul fumetto non ha acquisito connotazioni politiche: le sanzioni in seguito all'invasione dell'Etiopia entrarono in vigore il 18 novembre, ma un riscontro sulle pagine del giornale è ancora prematuro e sono occupate ancora quasi esclusivamente da fumetti americani.

Nel corso dell'anno successivo la squadra di Mondadori, capitanata da Antonio Rubino si arricchì con figure chiave per la testata come Cesare Zavattini che entra quale socio della Edizioni Walt Disney-Mondadori, e Federico Pedrocchi, redattore dei periodici per ragazzi della Mondadori, entrambi figure centrali all'interno del periodico degli anni successivi.

4.3 “Topolino” 1938 - Volume IV (n. 263 - 314)

Nel 1938 il settimanale si presenta al pubblico come “Topolino grandi avventure”: in tre anni la linea editoriale è cambiata e, pur continuando a pubblicare le simpatiche storie Disney, la rivista si concentra principalmente su storie adatte a un pubblico di preadolescenti e adolescenti. Adesso il settimanale è composto da 16 pagine che ospitano quattordici storie al costo di 40 centesimi.



Figura 9. “Topolino”, n 263, 6 gennaio 1938

In copertina si trova la continuazione di una storia intrisa di avventura iniziata nel n. 256 (18 novembre 1937): in *Topolino e il gorilla Spettro*, Topolino, Minnie e Pippo si recano in Africa alla ricerca di un tesoro sepolto. Di Walt Disney è anche la storia *Oro! Nuove*

avventure di Topolino nel west, anche questa ambientata in terre lontane, e la storiella comica della serie *Le disavventure di Paolino Paperino - Una lira di caramelle immangiabili*, praticamente priva di testo. Oltre alle storie Disney le altre di produzione americana sono l'episodio fantascientifico in due pagine *Nel mondo degli atomi* che vede come protagonisti Guido Ventura (Brick Bradford) e la moglie Dora, e *Audax contro Harper l'uomo singolo*. In linea con la politica autarchica del regime inaugurata dopo le sanzioni per l'invasione dell'Etiopia, e alla nuova talentuosa squadra nella redazione della rivista, le altre storie pubblicate sono tutte italiane, come per esempio *Rebo ritorna*, secondo episodio della serie *Saturno contro la terra*⁶⁶ realizzata nel 1936 da Cesare Zavattini, con sceneggiatura di Pedrocchi e disegni di G. Scolari. Quella di Saturno era la seconda storia fantascientifica originale proposta nel settimanale dopo *S.K.1*: in un futuro lontano, il saturniano Rebo, tenta di conquistare la Terra, ma la sua missione viene ostacolata dallo scienziato italiano Marcus. Le due pagine centrali sono, invece, dedicate alla riduzione di Pedrocchi del romanzo del ciclo indo-malese *La riconquista di Monpracem* di Emilio Salgari con disegni a colori di G. Moroni Celsi. Per tutto l'anno "Topolino" ospita i fumetti dei romanzi di Salgari in un grande ciclo di riduzioni che continuerà anche negli anni successivi. Le terre lontane offrono l'ambientazione alla storia western di *Kit Carson cavaliere del west*, soggetto e disegni di Rino Albertarelli, ispirata alla figura dell'esploratore statunitense vissuto tra il 1809 e il 1869. Con il fumetto storico *La galea dalle vele d'argento* di G. Scolari l'avventura si sposta, infine, in Italia.

Oltre al grande numero di storie di produzione italiana, un elemento interessante del "Topolino" del 1938 in esame è la rubrica *Ultime notizie*. Rispetto alle brevi rubriche di curiosità di tre anni prima, adesso le notizie riguardano più o meno direttamente il regime. Nel 1935 non vi erano stati riferimenti alla storia contemporanea, se non per la tavola di Lamacchia di cui si è parlato nel paragrafo precedente, ma adesso la storia in corso entrava prepotentemente attraverso quella rubrica divulgativa che dimostrava un avvicinamento al regime (così come le autarchiche storie italiane) e lo sfruttamento delle immagini, seppur prive delle nuvolette, tipiche del genere del fumetto per diffondere l'ideologia basata sul sacrificio e la dedizione cara al regime. Sebbene non si tratti di propaganda esplicitamente fascista come quella presente ne "Il Balilla", si trattava pur sempre di una modalità meno

⁶⁶ Durante l'anno furono pubblicati altri 3 episodi della serie: *La guerra dei pianeti* (n.269), *L'ombra di Rebo* (n.295), *Le sorgenti di fuoco* (n. 468).

esplicita e più elegante, volta ad avvicinare i giovani al regime. Le notizie riguardavano innovazioni, prodezze militari, nobili sacrifici e gesta audaci (soprattutto di giovani), ricorrenze e anniversari legati alla storia del regime e notizie relative a Mussolini in quella che potrebbe essere considerata una versione cartacea dei cinegiornali Luce.

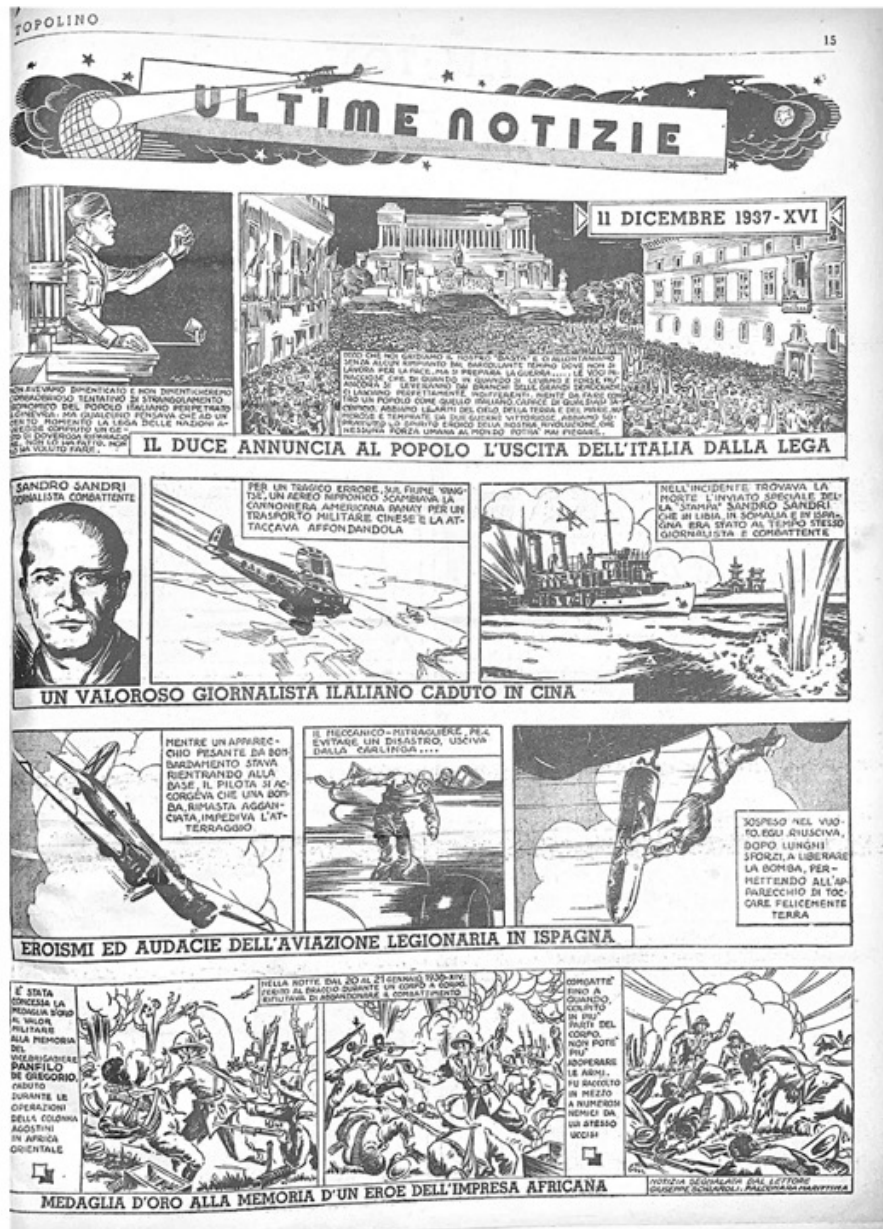


Figura 10. *Ultime notizie*, n. 263, 6 gennaio 1938

Tutte le notizie riportate nella rubrica hanno lo scopo di far nascere nei lettori un desiderio di emulazione nei confronti di persone comuni, dotate di grande altruismo, sprezzanti del pericolo in nome di un bene superiore, sia esso la vita stessa o il regime. Ne sono esempio titoli come «L'eroico sacrificio d'un ardimentoso sacerdote» oppure «Un animoso balilla salva un bimbo colpito dalla corrente elettrica» o la notizia dello squadrista che «in seguito

a una grave affezione alla faringe è costretto a subirne l'asportazione con ammirevole forza d'animo, all'atto operatorio che lo ha reso muto per tutta la vita, ha lanciato il grido di viva il duce!». In questo numero troviamo anche la storia di *Gioietta Portafortuna*⁶⁷, scritta da Yambo e disegnata da R. Albertarelli che vede come protagonista una piccola orfana la quale, scopertosi una ricca ereditiera, è costretta a viaggiare in lungo e in largo per scappare da alcuni lontani parenti che vogliono impossessarsi delle sue ricchezze a tutti i costi.

Già dal primo numero del 1938 è evidente che "Topolino" è cambiato negli anni e non è più il settimanale per bambini che tre anni prima pubblicava storielle buffe e spensierate. Le tavole americane sono ancora presenti, sebbene in misura inferiore, e occupano solo un quinto del settimanale: ampio spazio viene dato ad autori e disegnatori italiani che creano storie avventurose adatte al nuovo pubblico che è andato delineandosi negli anni.

A partire dal n. 264 (13 gennaio) il settimanale viene pubblicato dalla Anonima Periodici Italia (A.P.I.) e non più dalle Edizioni Walt Disney-Mondadori. Nel numero seguente viene pubblicata la riduzione del primo lungometraggio della Walt Disney Productions *Biancaneve e i 7 nani*⁶⁸ (1937). Con il n. 267 (3 febbraio) inizia la nuova storia *Le avventure del diario di Topolino*, senza la firma di Walt Disney, presente però nel numero seguente, che scomparirà nuovamente dopo pochi numeri. In questo numero tornano anche Tim e Tom, entrambi arruolati nella Legione Coloniale. Inizia in questo numero la lunga serie di avventure aeree de *Il mistero dell'Aeroporto Z* scritta da Pedrocchi e illustrata da Kurt «Corrado» Caesar.



Figura 11. *Gioietta Portafortuna*, n. 266, 27 gennaio 1938

⁶⁷ <https://corrierino-giornalino.blogspot.com/2012/05/le-famiglie-di-carta.html> [09/02/2021]

⁶⁸ La storia continuerà per diciannove puntate per concludersi a inizio giugno e lasciare il posto alla sinfonia allegra di Walt Disney *Il savio porcellino* nel n. 285 fino al 298.

Con il n. 283 (26 maggio) la rubrica *Ultime notizie* venne sostituita dal *Corriere di Topolino*. I contenuti e le finalità sono gli stessi, ma la forma cambia. Oltre al nuovo layout, che permette di ospitare più notizie, è possibile notare come gli elementi testuali e grafici abbiano uno spazio ben definito: non c'è più la mescolanza dinamica tra testo e immagini, tipica del genere del fumetto, ma questi elementi sono ben distinti l'uno dall'altro andando a ristabilire la vecchia formula dicotomica in cui l'immagine accompagnava il testo.

ANNO XVI DELL'ERA FASCISTA - II DELL'IMPERO 19-26 MAGGIO 1933

CORRIERE DI TOPOLINO

TUTTI POSSONO COLLABORARE A QUESTA PAGINA - Coloro che invieranno notizie degne di pubblicazione riceveranno per ogni notizia pubblicata un COMPENSO DI LIRE VENTI - Indirizzare i manoscritti a: «CORRIERE DI TOPOLINO - Piazza Duse, 2 - MILANO».

I BALILLA DI GUARDIA A PALAZZO VENEZIA

ROMA. — Alla presenza di S. E. Starace, Comandante Generale della GIL, i Balilla Monchetti sono stati per la prima volta, con perfetto stile militare, il cambio ai loro camerati della Milizia nella Guardia a Palazzo Venezia dove il Duce lavora alla grandezza e alla sicurezza della Patria.

Cari al Capo e cura del Partito, i ragazzi italiani di ogni condizione sociale e di ogni età, impegnati nella GIL, sono la speranza e l'aroma della Patria.



L'eroismo rivela ciò che l'uomo ha in comune con Dio

Il sublime sacrificio di un legionario in A.O.

ADDIS ABEBA. — Valentissimo A. O. Franco Carrovalini di Vittorio Veneto nella 135 Legione CC. NN.,



Inaugurazione della s'alua di Caino Mario

ARFENO. — Le aquile alle Legioni Romane fanno il tributo a Caino Mario, fondatore dell'arte e dell'organizzazione militare.



Esempio d'oltruisimo di un macchinista

ALGERI. — Nella notte il diavolo Algeri-Ottawa deragliava presso Oultanville per lo schero di un pazzo. Morti e feriti giacciono tra i rottami delle vetture rovesciate.



La morte di Ettore Romagnoli

ROMA. — Non tradimento degli antichi, ma rinascita della grandezza e del mondo degli antichi, fu Ettore Romagnoli e lo tutti gli stanni delle scuole medie conosciute per le sue notabili traduzioni dell'Iliade e dell'Odissea, delle tragedie di Euripide e delle commedie di Sofocle e tutti gli studi rinasciono per le visioni di bellezza suscitate con le rappresentazioni classiche ai Teatri Greci di Siracusa, Taormina, Erice, di Milano ed ora di Roma. Ettore Romagnoli, Accademico d'Italia, seppe conciliare meravigliosamente nel suo spirito e nelle sue opere il classicismo antico e il classicismo moderno.

E' morto in Roma il 2 maggio scorso.



Fedele alla propria missione fino alla morte

CAMERUN FRANCESE. — Una epidemia di febbre



Trionfo della plebe, presere, trionfatore della guerra

Spagnola e Giugoslava, Maria ferma la invasione dei barbari ad Apone Sestine e a Vercelli; salva il popolo



leggi agrarie, frenamento, eccelsi.

Il Duce, ambasciatore di Maria, rappresenta del valore grande, combattivo, sprezzo e costruttivo della stirpe, dono ad Argentina, città natale di lui, una statue del grande condottiero, e S. E. Duxati lo inaugurerà il 23 aprile scorso con solenne rito romano e fascista.



Luia Ballaric



Figura 12. *Corriere di Topolino*. n. 283, 26 maggio 1938

Come nella rubrica precedente, vengono utilizzati sostantivi e aggettivi richiamanti l'audacia e il sacrificio che doveva caratterizzare i giovani italiani. In questo numero è

possibile soffermarsi sul sottotitolo di questa rubrica ovvero «L'eroismo rivela ciò che l'uomo ha in comune con Dio» e l'uso strategico di alcune parole: troviamo ad esempio l'espressione «sublime sacrificio» in una mistificazione della morte; oppure l'esempio di «altruismo» oppure il titolo «Fedele alla propria missione fino alla morte».

Tra giugno e luglio, vengono pubblicate due nuove serie americane: nel 284 (2 giugno) compare *Ted cacciatore di belve* (*Ted Towers* di F. Buck ed E. Stevenson) e nel 290 (14 luglio) esordisce *Marco Zenit* (*Don Dixon* di B. Moore e C. Pfeufer). Nel frattempo, inizia nel n. 289 (7 luglio) *Topolino sosia di Re Sorcio*, in cui il protagonista si sostituisce temporaneamente al re Sorcio nel tentativo di risollevarle le disastrose finanze del suo regno, mandato in rovina dallo stesso sovrano. Due settimane dopo, una comunicazione di Alfieri del 19 luglio inviata agli editori ordinava la rimozione delle storie «d'importazione o ispirazione americana» entro un periodo di tre mesi. Già dall'inizio dell'anno le tavole straniere pubblicate in "Topolino" erano pochissime, senza contare le storie Disney che rientravano nell'eccezione fatta da Mussolini, mentre le altre erano tutte di produzione italiana: tuttavia Mondadori, come gli altri editori di periodici a fumetti per ragazzi, fu costretto a rivedere il suo catalogo nei mesi successivi. Evidentemente, l'invito di Alfieri a dare una nuova impostazione alle riviste illustrate per giovani (cfr. § 2.4.3) non era stato accolto dagli editori e in luglio il Ministero dovette intervenire in modo di chiaro e determinato. Tuttavia, non bisogna dimenticare che proprio nello stesso periodo venivano gettate le basi della nuova politica razziale del governo e della bonifica libraria.

Nel n. 299 (15 settembre) inizia *Il re del mare*, un nuovo adattamento del ciclo indo-malese di Emilio Salgari illustrato da Edgardo Dell'acqua. In questa uscita viene pubblicata la Sinfonia Allegra *Pluto chioccia*, priva di testo mentre nelle tavole successive è possibile notare un aumento della parte scritta nelle vignette introduttive o di collegamento e nelle nuvolette dove sono riportati i pensieri del protagonista. Si tratta di una storia comica adatta anche ai più piccoli, mentre *Topolino sosia di Re Sorcio* e le avventure dal diario di Topolino sembrerebbero più adatte a un pubblico di giovani per l'abbondante presenza di testo. Si verificò una situazione simile anche nel n. 308 (17 novembre) nella «sinfonia campagnola» di Macchietto Maialetto in cui al protagonista non ha il dono della parola e un narratore esterno onnisciente ne racconta la storia.

Tra settembre e ottobre, in ottemperanza alle direttive di luglio, si concludono le storie americane di Guido e Dora (n. 300), dei piccoli coloniali Tim e Tom, di Ted (n. 301) e di Marco Zenit (n. 302). Nel frattempo, vengono pubblicate la riduzione del romanzo fantastico-avventuroso *Saturnino Farandola - Viaggi straordinarissimi nelle cinque o sei*

parti del mondo di Albert Robida del 1879 con testi di Pedrocchi e disegni di Pier Lorenzo de Vita e la storia *Al tempo dei miracoli l'aquila fulva* tratta dalle fiabe di Alberto Boccardi con disegni di Giovanni Scolari. La produzione italiana include anche le avventure del ragazzo genovese *Pino il mozzo*, da un soggetto di Pedrocchi e disegni di G. Avai (Kurt Caesar), un fumetto che strizza l'occhio al regime non solo perché narra una storia italiana, ma anche perché vi sono riferimenti alla sua politica (cfr. Fig. 13).



Figura 13. *Pino il mozzo*, n. 302, 6 ottobre 1938

Con il n. 302 (6 ottobre), viene modificata ulteriormente la rubrica di notizie che adesso prende il titolo di *Lanterna magica*. Non vi sono più richiami al genere del fumetto come nelle due versioni precedenti: le immagini accompagnano il testo che risulta essere l'elemento principale. Le notizie vengono narrate da Sorcio Verde, un bambino che, in un interessante stratagemma narrativo, è stato incaricato direttamente dal periodico ad andare per il mondo a bordo del suo biplano «Balilla», in cerca di notizie interessanti da condividere con i giovani lettori. Questa nuova modalità di narrazione più partecipata e comunitaria è riscontrabile anche nell'immagine che accompagna il titolo della rubrica: un bambino vestito da Balilla, intento a spiegare ai suoi compagni le immagini che sta proiettando. «Fui a Trieste a salutare il Duce, giorni sono»: tra le righe, il redattore della rubrica riporta la notizia dell'introduzione delle leggi razziali decisa da Mussolini poche settimane prima, durante il discorso del 18 settembre 1938. Da questo evento, Sorcio verde coglie l'occasione per raccontare un episodio del febbraio 1917, quando l'allora bersagliere Mussolini, «oscuro ed eroico» avrebbe rifiutato di restare nelle retrovie a causa di un ferimento preferendo combattere in trincea con i propri compagni. Viene narrato poi l'episodio dell'intrepido balilla che, aiutando nei campi, si falcia una falange e tutto composto, senza versare una lacrima, si reca dal medico per farsi medicare: un autentico

«ragazzo di Mussolini». Il formato della rubrica è cambiato molto nel corso dell'anno, ma le finalità sono sempre le stesse e le notizie ripropongono spesso i valori fondamentali del regime: lo spirito di sacrificio e il coraggio.



Figura 14. *Lanterna magica*. n. 302, 6 ottobre 1938

Si conclude in questo numero la storia di Kit Carson *Pionieri del nuovo mondo* ambientata nel west che verrà sostituita dai giovani coloniali Gino e Gianni ne *I predatori del Guardaful - Avventure in Somalia nel 1918*, ideati da Pedrocchi e disegnati da Rino Albertarelli sulla falsariga del duo di Cino e Franco, pubblicati da Nerbini. L'avventura e le nobili azioni possono essere trovate anche nella storia e nei confini italiani come nel caso della nuova storia *Sotto il segno dei Savoia - Un gentiluomo di sedici anni* ambienta nel 1686 in cui Pedrocchi e Albertarelli collaborarono ancora una volta. Nel corso dell'anno si sviluppò una linea editoriale più attenta alle dinamiche nazionali: le avventure non sono

più ambientate in terre lontane prive di qualsiasi riferimento alla storia contemporanea italiana, come nel caso del selvaggio West o di ambientazioni fantastiche, ma in Italia o nelle colonie del regime. Gli eroi americani hanno lasciato spazio a personaggi italiani di fantasia, spesso viaggiatori, esploratori o marinai e a giovani che avrebbero dovuto far nascere uno spirito di emulazione dei lettori. Anticipando la risoluzione del Convegno di Bologna del mese di novembre, la testata della A.P.I. stava già contribuendo all'esaltazione dell'eroismo italiano e della storia, passata e contemporanea, della nazione, pubblicando avventure 'audaci' e 'sane'.

Il 13 ottobre uscì nelle edicole un "Topolino" quasi completamente italiano: nel n. 303, in linea con l'indicazione del Convegno che prevedeva per la narrativa destinata ai ragazzi l'«abolizione completa di tutto il materiale d'importazione straniera», solo tre storie su undici erano americane. Rispetto ad altre indicazioni espresse alla fine del Congresso di Bologna già attuate in autonomia dalla casa editrice durante i mesi precedenti, non si verificò un aumento della parte scritta a discapito della pura illustrazione: solo tre pagine sono occupate principalmente da testo: la rubrica *Lanterna magica*, la rubrica di divulgazione *Il giornalino delle meraviglie* e il romanzo illustrato *Il cortile del drago* che ricorda quelli pubblicati nel 1935.



Figura 14. Racconto illustrato, n. 137 (11/08/ 35)



Figura 15. Racconto illustrato, n. 308 (17/11/38)

rientra anche *Il monarca di Roccaverza*, una storia di Braccio di Ferro senza firma, né tantomeno attribuita a un fantomatico autore italiano. Ciò accade invece per *La bambola di diamanti* (*Brick Bradford seeks the diamond doll*) firmata da Amedeo Martini, autore fittizio⁶⁹ suggerito da Guglielmo Emanuele al quale fra il 1939 e il 1941 furono attribuiti numerosi fumetti americani (Gadducci et al, 2011, 240). L'episodio, che occupa ben tre pagine, ha come protagonisti Giorgio Ventura e la moglie Dora⁷⁰. Giorgio non è altro che Guido Ventura, al secolo Brick Bradford, al quale venne sostituito il nome perché di origine ebraica e con un aspetto più mediterraneo dato da una chioma nera. I fumetti americani, vietati nel 1938, erano tornati clandestinamente e furono pubblicati fino alla fine dell'anno: sembrerebbe quasi che, una volta emanate le direttive ed eventualmente verificata la loro applicazione, il Ministero non intervenisse nelle dinamiche interne alle imprese private, auspicando piuttosto la collaborazione degli editori, e dando così l'impressione di occuparsi anche di tematiche non impellenti nella sua agenda politica.



Figura 17. *La bambola di diamanti*, n. 421 7 luglio 1941

Prosegue il sodalizio Mondadori-Salgari con la pubblicazione di due storie: *Jolanda la figlia del corsaro nero*, il terzo libro del ciclo de *I corsari delle Antille* con sceneggiatura di G. Mellini e tavole di B. Leporini, e *La rivincita di Janez*, l'ultimo romanzo del ciclo indo-malese, anche questa una riduzione di Mellini ma con disegni di G. Moroni Celsi. Pedrocchi firma il romanzo illustrato *La grande corsa* di cui è autore, *La capitana del Settefraris* (seconda parte di *Un gentiluomo di sedici anni* comparso tre anni prima), *Il mozzo del sommergibile*, con tavole di Cesare Avai (Kurt Caesar), che vede protagonista un giovane siciliano Tore De Luca, e infine *Le grandi caccie di Gino e Gianni* illustrate da

⁶⁹ L'utilizzo di pseudonimi perseguì almeno fino all'emanazione della circolare n. 3044/b del 16 ottobre 1941 che dispose l'obbligo di comunicare al Ministero nomi e domicili di autori e illustratori presentati come italiani.

⁷⁰ Brick Bradford era già tornato in *Le isole sotto i ghiacci* (n. 327, 30 marzo 1939), ridisegnata da Carlo Cossio, e in *La fortezza di Alamut* (n. 388, 30 maggio 1940), entrambe accreditate ad Amedeo Martini.

Albertarelli. Tra i fumetti italiani ci sono anche le avventure di mare ambientate a Tahiti de *L'isola giovedì*, proseguimento della storia *Fra i canachi di Matareva*, illustrate da Franco Caprioli. La rubrica di notizie di attualità, *Sorcio verde racconta*, non presenta illustrazioni e condivide la pagina con una rubrica di giochi e passatempi.

Nel n. 425 (4 febbraio) la storia di Paperino subisce un drastico cambiamento che, ormai priva di nuvolette, si trasforma in un romanzo illustrato caratterizzato da un layout molto particolare. Si conclude in questo numero il romanzo *La grande corsa* di Pedrocchi che venne sostituito da racconti illustrati autoconclusivi fino al n. 444 (24 giugno).



Figura 18. *Paperino e l'evaso Piedigatto*, n. 425, 4 febbraio 1941

La storia contemporanea entra di prepotenza nel periodico nel n. 427 con la rubrica *La nostra guerra* che, grazie alle tavole di Cesare Avai, propone dettagliate descrizioni e riproduzioni di aerei e mezzi bellici, così come bollettini di guerra.



Figura 19. *La nostra guerra*, n. 440, 20 maggio 1941

Nel n. 430 (11 marzo) inizia la saga de *Il dottor Faust* adattata da Pedrocchi e illustrata da Albertarelli: si tratta della trasposizione fedele del racconto popolare tedesco di un alchimista che, nella sua continua ricerca di conoscenze avanzate o proibite delle cose materiali, offre la propria anima al diavolo in cambio della conoscenza. La saga proseguirà con altri tre episodi: *Mefistofele* (1941), *La spada dei giganti* (1943) e *La quercia maledetta* (1947).



Figura 20. *Il Dottor Faust*, n. 430, 11 marzo 1941

Con il n. 440 del 13 maggio, si nota un leggero cambiamento del menabò del settimanale e inoltre scompare la firma di Walt Disney che fino a una settimana precedente accompagnava il titolo dalla storia in copertina, presente tuttavia nelle storie all'interno della rivista.

Inaspettatamente, a pagina quattro del n. 441 (27 maggio), ritorna il vecchio formato delle tavole a fumetti accompagnate dalle didascalie nella serie *Le disavventure di Paperino*, composta da quattro strisce indipendenti e autoconclusive. Le tavole di Paperino sono le uniche che appartengono al genere comico, motivo per cui potrebbero essere considerate adatte anche a lettori più piccoli per i quali evidentemente si riteneva opportuno un ritorno alla combinazione di didascalie e nuvolette abbandonata sei anni prima più accessibile ai bambini: evidentemente l'esperimento del racconto illustrato non era stato apprezzato dai lettori. In questo periodo non vi furono disposizioni ministeriali riguardo alle nuvolette e sembrerebbe essere di una decisione interna alla redazione del settimanale. L'esperimento continuerà per tredici numeri fino al n. 454 (26 agosto) quando tornano le nuvolette, ma si tratterà di una brevissima parentesi perché dal numero successivo verranno ripristinate le didascalie in rima.



Con il n. 443 (10 giugno), viene spostata in copertina la storia investigativa di *Topolino e i topi d'albergo* iniziata nel n. 429, in cui Topolino si trova a risolvere il mistero di un trio di fantasmi che disturba gli ospiti dell'albergo in cui lavora come fattorino.



Il decreto ministeriale del 16 luglio 1941 che dispone la riduzione del numero di pagine dei settimanali e ne vieta la fondazione di nuovi (Gadducci et al, 2011, p. 319) viene applicato

alla rivista un mese dopo, a partire dal n. 454 (26 agosto): “Topolino” passa quindi da 16 a 12 pagine, senza però rinunciare a nessun titolo. *Il Dottor Faust* mantiene le due pagine, mentre quelle di *La montagna dell'oro*⁷¹ e *Il mostro di acciaio* (Guido e Dora, iniziato nel n. 449) vengono ridotte a un solo foglio. Altre storie, tra cui *Penna Bianca – Il piccolo pellerossa* e *Pippo non crede se non vede*, occupano solo metà pagina ciascuna, soluzione che permette di condensare quattro storie in sole due pagine.

Se negli anni si erano susseguiti diversi fumetti di rievocazione storica, già nel 1938 si era verificato un avvicinamento alla storia contemporanea con la serie di *Il mozzo del sommergibile* in cui, già a partire dal primo numero, veniva presentata la questione autarchica cara al regime. Nel n. 459 (30 settembre) inizia il secondo episodio della storia di Tore de Luca dal titolo *Guerra di corsa* a opera di Pedrocchi e Dell'acqua. In questa nuova avventura il ragazzo siciliano si imbarca sul sommergibile «Pigafetta» per dirigersi verso le rotte atlantiche contro i piroscafi da carico inglesi. Potrebbe trattarsi della Battaglia dell'Atlantico che, tra il 1939 e il 1945, vide scontrarsi le forze dell'Asse con gli Alleati e alla quale l'Italia partecipa tra il 1940 e il 1943. La conferma sembrerebbe arrivare pochi numeri dopo quando nel n.463 (28 ottobre) vengono riprodotti i ritratti di Mussolini e Hitler in un veliero «tutto italiano» che incontrano durante la navigazione. Dal n. 476 (27 gennaio 1942) la storia passa in copertina e nel n. 495 (9 giugno) inizia una nuova storia del mozzo dal titolo *La grande crociera*: nel riquadro del titolo vengono riprodotte le bandiere delle potenze dell'Asse⁷². La storia si conclude con il n. 559 (31 agosto 1943) in cui il giovane siciliano fa ritorno a casa.



Figura 23. *La grande crociera*, n. 495, 9 giugno 1941⁷³

⁷¹ Romanzo storico di Costanzo Federici (Federico Pedrocchi) con tavole di Leporini pubblicato a partire dal n. 438 (6/05/41).

⁷² Le bandiere scompariranno nel n. 556 del 10 agosto 1943.

⁷³ <https://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idx=322> [02/03/2021]

Con il n. 468 (2 dicembre) inizia l'ultima storia di Topolino pubblicata in Italia durante il fascismo dal titolo *Topolino e l'illusionista*, in cui il protagonista dovrà riconquistare il cuore di Minnie. Fino al n. 471 (23 dicembre) la firma di Walt Disney è riportata nel titolo della storia per poi scomparire definitivamente nel numero successivo. Nel frattempo, anche *le disavventure di Paperino e Pippo sperduto nella neve* vengono pubblicate senza firma a partire dal n. 470 (16 dicembre) e concluse nel 472 (30 dicembre). Penna Bianca la conserva per un'ulteriore uscita e viene pubblicato fino al n.480 e attribuito a Pedrocchi⁷⁴. Il 5 dicembre, con la circolare n. 3293/B, il Ministero della Cultura popolare vieta l'uso delle nuvolette le quali dovevano essere sostituite da didascalie in calce alle vignette. Mondadori si adeguerà a questa disposizione solo a partire dal primo numero del settimanale pubblicato nel gennaio nel 1943 in cui i dialoghi tra i personaggi appaiono sotto forma di didascalie all'interno dei riquadri.



Figura 24 e 25. Confronto n. 471 (23/12/1941) e n. 472 (30/12/1941)



Figura 26. *Topolino e l'illusionista*, n.473, 6 gennaio 1942⁷⁵

A partire dal n. 476 (27 gennaio 1942), la storia viene pubblicata in ultima pagina e non più in prima e attribuita a Pedrocchi che ne firma gli ultimi due episodi⁷⁶. La storia viene conclusa frettolosamente con il n. 477 (3 febbraio) e il settimanale passa da 12 a solo 8

⁷⁴ [https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/Topolino_\(giornale\)](https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/Topolino_(giornale)) [07/02/21]

⁷⁵ <http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?id=10400> [07/02/21]

⁷⁶ <http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?id=10403> [07/02/21]

pagine, come nel 1935. In una lettera dell'11 dicembre 1941 (cfr. capitolo 3) Arnoldo Mondadori aveva dimostrato la propria volontà di rimuovere il materiale Disney: dopo l'attacco di Pearl Harbor, che aveva determinato l'entrata in guerra degli Stati Uniti contro l'Asse, non era più possibile sfruttare la concessione che da anni lo escludeva dal divieto di pubblicazione di fumetti stranieri. Conclusa la storia *Topolino e l'illusionista*, dal n. 478 (10 febbraio) il principale personaggio Disney viene sostituito in ultima pagina dal personaggio creato da Pedrocchi e De Vita in *Tuffolino agente di pubblicità*⁷⁷. La prima storia era basata completamente sulle vicende di *Mickey Mouse Supersalesman* della quale sono state ridisegnate le tavole. Una volta terminato il materiale Disney, il personaggio comparirà in tre storie originali fino al n. 564 (21 dicembre 1943) quando venne interrotta la pubblicazione della testata a causa del secondo conflitto mondiale⁷⁸. I fumetti americani torneranno sulle pagine del settimanale con il n. 565 del 15 dicembre 1945 senza più alcun bisogno di essere nascoste.

4.5 Valutazione complessiva

Dal 1935 al 1941 il settimanale di punta della Mondadori è cambiato notevolmente. In un contesto dominato da riviste che, grazie ai nuovi fumetti d'avventura americani, si erano specializzati in pubblicazioni per ragazzi, anche il "Topolino" della casa editrice milanese si avvicinò a questo filone in pochi mesi. Il cambio di rotta è segnato dalla prima storia fantascientifica a fumetti italiani che rappresenta un cambiamento fortemente voluto tanto che sostituire la storia Disney dalla copertina, ma nonostante la nuova linea editoriale è ancora molto forte il legame con il genere fumetto comico che da sempre occupava le pagine delle riviste illustrate per l'infanzia. Tre anni dopo, nel 1938, il settimanale si presentava come una rivista destinata principalmente a ragazzi pubblicando storie di avventura. Nel corso di tre anni la produzione italiana è aumentata notevolmente e include tavole storico-avventurose, ma anche di fantascienza, in ambientazioni lontane nel tempo e nello spazio. L'atmosfera più matura che si percepisce sfogliando le pagine della rivista è legata anche al nuovo impegno politico della casa editrice: le rubriche di informazione, seppur non palesemente ed eccessivamente filofasciste come quelle dei periodici allineati, contribuiscono all'indottrinamento della gioventù ai dogmi del regime. Nel 1938, l'eliminazione dei fumetti americani si verifica primo vero cambiamento nei contenuti della

⁷⁷ <http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?id=10405> [7/02/21]

⁷⁸ A partire dal n. 562 del 7 dicembre 1943) il settimanale "Topolino" si riduce a sei pagine.

rivista ordinato espressamente dal Ministero della Cultura Popolare: le storie d'oltreoceano, sopravvissute per circa tre anni all'autarchia culturale, non possono più essere pubblicate, soprattutto all'alba della nuova politica razziale e della bonifica che il regime sta intraprendendo. Tuttavia, non si tratta di un cambiamento duraturo come dimostrano le storie americane che tornarono sotto mentite spoglie e vengono pubblicate, in minima parte, fino al 1941. Solo alla fine dell'anno la casa editrice elimina autonomamente le storie americane, sia quelle Disney che quelle riproposte nonostante il divieto, prima dell'intervento del regime. Nei numeri pubblicati durante l'anno sono stati rilevati altri piccoli cambiamenti ordinati dal Ministero, ma in linea di massima alla redazione della rivista venne lasciata la libertà di agire autonomamente: solo nel caso di eventi molto importanti dal punto di vista politico è possibile riscontrare significativi nei contenuti della testata.

CONCLUSIONI

L'«invasione delle traduzioni» scatenò un acceso dibattito tra coloro che accolsero con entusiasmo le novità in ambito letterario e chi invece le additò come influenze corruttive della cultura italiana e dei gusti dei cittadini. La colpa dell'alto numero di traduzioni veniva imputata agli editori i quali, accusati di agire in base ai propri interessi economici e di privilegiare opere straniere considerate di minore qualità rispetto a quelle di autori italiani che, tuttavia, non erano in grado di soddisfare pienamente i nuovi gusti e le esigenze del pubblico. Gli editori italiani guardarono con attenzione alla produzione letteraria straniera non solo in campo librario, ma anche nel settore della stampa periodica, dedicando particolare attenzione al genere del fumetto d'avventura che venne accolto con entusiasmo dai giovani lettori e diede vita a numerose testate che offrivano un modello di intrattenimento nuovo. Essendo il fumetto un genere che si sviluppò in Italia come prodotto della traduzione, l'elaborato inizialmente si prefiggeva di analizzare le modalità con cui il fascismo intervenne su questa tipologia di pubblicazioni. Inoltre, data la loro capillarità, si era ipotizzato che, per i settimanali di fumetti, vigessero le stesse rigide regole alle quali dovevano sottostare i quotidiani, soprattutto in considerazione della grande attenzione che il regime rivolgeva alla gioventù che sarebbe dovuta crescere nel culto degli ideali fascisti.

Se fino ai primi anni Trenta il mercato dei periodici per l'infanzia era ancora fortemente legato alla tradizione con proposte dalle finalità educative, grazie all'avvento delle tavole d'oltreoceano, i fumetti vennero considerati diseducativi e culturalmente inferiori rispetto alla tradizione letteraria italiana, ma il dibattito rimase esterno al governo. Il regime iniziò a interessarsi al problema, solo in seguito alle sanzioni seguite all'invasione dell'Etiopia, adottando una politica autarchica caratterizzata da un generale rifiuto verso la produzione straniera, culturale e non, che rifletteva il crescente razzismo del regime. Nel 1938, nel contesto della bonifica libraria intrapresa dal regime, aumentò anche l'attenzione nei confronti della stampa periodica per i giovani e il Ministero della Cultura Popolare annunciò la propria volontà di intervenire con decisione nei confronti delle pubblicazioni per ragazzi «non ispirate ai principi educativi del Fascismo»: da quel momento sarebbe stato necessario sospendere qualsiasi soggetto e storia di importazione o ispirazione americana. Una risoluzione reiterata anche nel mese di novembre durante il Convegno per la Letteratura Infantile e Giovanile di a Bologna che non solo auspicava l'esclusione assoluta di materiale straniero dalle, ma sottolineava anche la necessità di proporre storie a fumetti ispirati alla storia e alla cultura italiane. Tuttavia, tanto le disposizioni del regime

come le indicazioni del Convegno non vennero assimilate dagli editori: nel 1941 il Ministero della Cultura Popolare intensificò il controllo sui fumetti emanando una lunga serie di circolari e introducendo la censura preventiva sulle pubblicazioni periodiche per ragazzi.

Il susseguirsi di disposizioni, la necessità da parte del regime di ribadire le proprie intenzioni a più riprese e un tale ritardo nell'introduzione di un controllo preventivo risultano in conflitto con la fermezza con cui intervenne invece nei confronti dei quotidiani e con il sistema censorio ben strutturato e capillare che prevedeva la collaborazione delle forze di polizia e delle Prefetture. Per comprendere meglio la situazione della stampa periodica per ragazzi durante gli anni Trenta, si è ritenuto opportuno approfondire l'argomento attraverso la consultazione di fumetti pubblicati del periodo storico in oggetto. La ricerca effettuata a partire dalle copie di "Topolino" conservate nell'archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori si è prefissa come obiettivo di verificare l'effettiva applicazione delle direttive e individuare eventuali infrazioni in seguito alle prime direttive del 1938 che determinarono un maggiore controllo sulle pubblicazioni negli anni Quaranta.

Nel 1935, il passaggio di "Topolino" alla Mondadori avvenne senza drastici cambiamenti rispetto al numero precedente pubblicato da Nerbini: la rivista si presentava come una pubblicazione adatta all'infanzia per le numerose tavole comiche. Durante i primi mesi, le pagine del settimanale furono occupate esclusivamente da fumetti americani per poi accogliere da metà novembre la prima storia italiana di fantascienza che spodestò Topolino dalla copertina in un tentativo di proporre un settimanale indirizzato ad un pubblico di giovani con storie più mature e avventurose.

Le sanzioni economiche all'Italia, in seguito all'invasione dell'Etiopia e l'adozione di una politica autarchica, determinarono un cambio di rotta non solo nel panorama politico, ma anche in quello editoriale. Nel 1938 "Topolino" era un periodico diverso rispetto a quello di tre anni prima: nel corso degli anni era stata incrementata la produzione di storie italiane così come la riduzione a fumetti delle opere di Salgari che innalzarono lo spessore culturale della rivista. Se nel primo anno in Mondadori la rivista non aveva fatto riferimenti al contesto storico e politico contemporaneo, alla fine degli anni Trenta gli ideali fascisti vennero presentati ai lettori, senza una propaganda esplicita ma attraverso storie di vita quotidiana di persone comuni che avrebbero dovuto ispirare comportamenti sani e ammirevoli tra i più giovani. La politica protezionistica e la rinnovata attenzione nei confronti delle traduzioni determinarono la rimozione delle storie americane. Tale direttiva

venne rispettata dalla Mondadori che vi adempì nelle tempistiche stabilite dal Ministero, concludendo tutte le storie americane addirittura con un mese di anticipo sul termine. Non si verificò una simile solerzia nella riduzione del numero delle pagine della rivista e delle immagini con conseguente aumento di testo: alla fine dell'anno solo in tre pagine su sedici prevaleva la parte scritta, ancora corredata da immagini. Le storie a fumetti, nonostante le critiche da parte del regime relative alla sproporzione tra illustrazioni e testo, non presentarono un aumento della parte scritta. In merito, la ricerca in archivio ha fornito risultati diversi e non costanti. Infatti, se per alcuni fumetti il testo occupava la maggior parte della vignetta, la quantità di testo e immagini spesso variava a seconda delle scene riportate: nel caso di scene dinamiche la parte visiva prevaleva su quella scritta. Per quanto riguarda le storie di Topolino e degli altri personaggi Disney, la quantità di testo è ovviamente vincolata dalle tavole americane, le quali venivano tradotte e riproposte in italiano: tendenzialmente le storie in copertina presentavano un buon bilanciamento, mentre in quelle all'interno, con vignette di formato minore, si ha la percezione di una maggiore quantità di testo. Si potrebbe perciò ipotizzare che nelle tavole di autori e disegnatori italiani la parte scritta fosse maggiore rispetto alle immagini perché non condizionate dal rispetto di un testo di partenza, ma anche questa affermazione non sempre trova effettivo riscontro e anche per la produzione italiana il rapporto tra testo e immagini cambia in relazione alla tipologia di scene proposte. Indipendentemente dalle motivazioni, le tavole Disney pubblicate nel 1938 presentavano una maggiore quantità di testo rispetto a quelle del 1935.

Nel 1941 la rivista rimase pressoché invariata rispetto a tre anni prima, continuando a pubblicare contenuti adatti ad un pubblico di giovani piuttosto che di bambini: i fumetti avventurosi avevano occupato gran parte delle pagine, di cui solo una lasciava spazio alla comicità (tra l'altro l'unica che tornò a sfruttare la combinazione di nuvolette e didascalie). Se in un primo momento la casa editrice rispettò il divieto di pubblicare storie americane, dando maggiore spazio alla produzione italiana, nel corso degli anni tornarono alcuni eroi d'oltreoceano, nascosti dietro nomi italiani e attribuiti ad autori e illustratori della squadra della Mondadori. Lo zelo mostrato dalla casa editrice nel 1938 nel rispettare le direttive in merito alla rimozione dei fumetti americani entro i termini, non si verificò quando in luglio il Ministero impose che le riviste periodiche per ragazzi avrebbero dovuto ridurre il numero delle pagine, direttiva che venne attuata solo alla fine del mese successivo; anche del divieto nell'uso delle nuvolette, annunciato in dicembre, si ebbe un riscontro solo un mese dopo nel primo numero del gennaio 1942. In entrambi i casi l'adeguamento alle nuove direttive

dovette sottostare alla necessità di intervenire sulle pubblicazioni attraverso riduzioni e modifiche alle tavole americane originali, che permisero alla casa editrice di continuare a pubblicare le storie apprezzate dai lettori, anteponendo quindi i propri interessi economici. Al contrario, lo stesso Arnoldo Mondadori si dimostrò particolarmente attento alla situazione politica che si stava delineando tra l'Asse e gli Alleati in seguito all'attacco di Pearl Harbor tanto da spingerlo a comunicare repentinamente al Ministero la sua volontà a eliminare in breve tempo il materiale Disney: si trattò di una mossa astuta e lungimirante dell'editore che evitò un intervento del regime nei confronti della rivista. Nel 1941 la storia contemporanea non influì solo sulla scelta del materiale da pubblicare su "Topolino", ma ne divenne la protagonista sia nelle storie sia nelle rubriche informative dedicate al conflitto.

La consultazione della rivista pubblicata dalla casa editrice milanese ha permesso, seppure in un contesto limitato, di rilevare in linea di massima il rispetto delle direttive ministeriali ma anche la mancanza di un atteggiamento intransigente e di un controllo capillare da parte del regime che permise a Mondadori, così come ad altri editori, di trasgredire alle indicazioni ministeriali. Il ritorno delle storie americane già nel 1939, a pochi mesi dal loro divieto, sembra dimostrare che il controllo delle pubblicazioni non fu particolarmente ferreo, come invece accadde per i quotidiani o la letteratura amena: risulta difficile pensare che, solo cambiando i nomi ai personaggi e omettendo le firme degli autori non fossero state riscontrate similitudini con le serie degli stessi personaggi pubblicate fino a poco tempo prima. La cadenza settimanale delle riviste avrebbe potuto consentire controlli preventivi da parte delle prefetture, indicazione che venne introdotta nel 1941 e limitatamente agli albi. Evidentemente nonostante la loro diffusione capillare e il target, i contenuti 'inappropriati' per la gioventù fascista non preoccupava particolarmente il regime come invece accadde nel caso di libri e quotidiani per la popolazione adulta. Inoltre, direttive come segnale di intervento, ma poi libertà alle iniziative private che nel campo dell'editoria molto remunerative. Questo atteggiamento porterebbe a pensare che i fumetti e il loro controllo non fossero una voce di interesse primario nell'agenda del regime, ma che vi entrarono come conseguenza del dibattito culturale che si era sviluppato attorno ad essi, così come la mancanza di direttive chiare e complete che avrebbero invece rispecchiato un piano politico e culturale ben definito.

Bibliografia

- Billiani, F. (2007). *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*.
- Billiani, F. (2008). esthetic Censorship? Readers' Reports from Fascist Italy . *Frame* , 61-76.
- Bonsaver, G. (2007). *Censorship and literature in fascist Italy*. University of Toronto Press.
- Carabba, C. (1973). *Il fascismo a fumetti*. Guaraldi.
- Fabre, G. (1998). *L'elenco: censura fascista, editoria e autori ebrei*. S. Zamorani.
- Fabre, G. (2018). *Il censore e l'editore*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Fabre, G. (2019). Mussolini e la Mondadori. In A. Ferrando, *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo* (p. 69-84). Milano: Franco Angeli.
- Ferrando, A. (2019). *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*. Milano: Franco Angeli.
- Gadducci, e. a. (2011).
- Gadducci, F. G. (2011). *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Nicola Pesce Editore.
- Gadducci, F., Gori, L., & Lama, S. (2011). *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. N. Pesce.
- Gibelli, A. (2005). *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*. Einaudi.
- Meda, J. (2007). *Stelle e strips: la stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo, 1935-1955*. . EUM-Edizioni Università di Macerata.
- Rota, V. (2003). *Nuvole migranti. Viaggio nel fumetto tradotto*. . Mottola: Grendel Edizioni.
- Rundle, C. (2019). *Il vizio dell'esterofilia: editoria e traduzioni nell'Italia fascista*. Carocci.
- Rundle, C. (2019). La campagna contro le traduzioni negli anni Trenta. In A. Ferrando, *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo* (p. 52-68). Milano: Franco Angeli.
- Sassoon, D. (2019). Il libro di massa tra Ottocento e Novecento. In A. Ferrando, & A. Ferrando, *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*. (p. 29-36). Milano: Franco Angeli.
- Sinibaldi, C. (2012). Black and White Strips. La razza nei fumetti americani tradotti durante il Fascismo. In T. Petrovich Njegosh , & A. Scacchi, *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* (p. 65-77). Verona: ombre corte.
- Sinibaldi, C. (2012). Dangerous Children and Children in Danger. Reading American comics under the Italian Fascist regime. In K. Kelen, & B. Sundmark, *The Nation in Children's Literature. Nations of Childhood* (p. 53-66).
- Sinibaldi, C. (2016). Between Censorship and Innovation: The Translation of American Comics during Italian Fascism. . In *New Readings* (p. 1-21).
- Vittoria, A. (2019). Editoria e traduzione nella Milano degli anni Venti e Trenta. In A. Ferrando, *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo* (p. 13-26). Milano: Franco Angeli.
- Zanettin, F. (2008). Comics in Translation: An Overview. In *Comics in Translation*.

- Zanettin, F. (2017). Translation, censorship and the development of European comics cultures. *Perspectives Studies in Translatology*. 26., 1-17.
- Zanettin, F. (2018). Translating comics and graphic novels. In S.-A. Harding , & O. Carbonell i Cortés, *The Routledge handbook of translation and culture* (p. 445–460). London & New York: Routledge.

Fonti Archivistiche

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Archivio storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Gray Ezio Maria

Archivio storico AME, sez. Arnoldo Mondadori, fasc. Disney Walt

Archivio storico Il Saggiatore, sez. Il saggiatore carteggio 1934-1976, fasc. Partito nazionale fascista

Raccolta copie “Topolino”:

- TOPOLINO 1935, Vol. I, dal n.137 al n. 157
- TOPOLINO 1938, Vol. IV, dal n. 263 al n. 314
- TOPOLINO 1941. Vol. VII, dal n. 421 al n 472

Sitografia

Camporesi, V. (2017). *Il Fascismo e i fumetti: un caso di appropriazione imperfetta*.
<https://www.occhiovolante.it/2017/fascismo-fumetti-un-caso-appropriazione-imperfetta/>
[5/11/2020]

Manetti, F. (2015). *Fascismo & Fumetto: il “paradosso” avventuroso*.
<https://www.ereticamente.net/2015/03/fascismo-fumetto-il-paradossoavventuroso.html>
[5/11/2020]

Di Luoffo, A (2016). *Il fascismo e i fumetti*.
<https://www.mentesociale.it/sociologia/articoli-di-sociologia/202-il-fascismo-e-i-fumetti.html?showall=1> [6/11/2020]

<https://luceperladidattica.com/2019/10/08/la-propaganda-fascista-attraverso-le-immagini-e-i-filmati-dellarchivio-storico-luce-unesperienza-didattica-di-elisabetta-balducelli>
[19/01/21]

<http://www.fumettologica.it/2016/12/saturno-contro-la-terra-fumetto-pedrocchi-zavattini/>
[4/2/2021]

<http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/7232> [12/02/2021]

<http://www.lfb.it/fff/fumetto/pers/f/faust.htm> [11/2/2021]

<http://www.lfb.it/fff/fumetto/pers/s/saturno.htm> [4/02/2021]

<https://annitrenta.blogspot.com/2010/06/topolino-dodicesima-parte-il-contratto.html> [31/1/2021]

<https://annitrenta.blogspot.com/2010/07/topolino-quattordicesima-parte-il.html> [2/2/2021]

<https://annitrenta.blogspot.com/2010/07/topolino-quindicesima-parte-un.html> [2/2/2021]

<https://annitrenta.blogspot.com/2010/07/topolino-tredicesima-parte-lesordio-di.html> [31/1/2021]

https://digilander.libero.it/inducks/issue_i/TG00121.htm [5/2/2021]

https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/Topolino_e_il_tesoro_di_Clarabella [9/2/2021]

<https://disneycomicguide.wordpress.com/topolino-e-i-topi-dalbergo-1940/> [7/2/2021]

<https://disneycomicguide.wordpress.com/topolino-e-il-tesoro-di-clarabella/> [9/2/2021]

<https://disneycomicguide.wordpress.com/topolino-e-lillusionista-1941/> [07/02/2021]

<https://disneycomicguide.wordpress.com/topolino-sosia-di-re-sorcio-1937-38/> [07/02/2021]

<https://inducks.org/publication.php?c=it%2FTGRCAS> [13/2/2021]

<https://inducks.org/publication.php?c=it%2FTGRLO> [13/2/2021]

<https://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idx=101> [15/02/2021]

<https://www.fumettologica.it/2015/05/rino-albertarelli-fondatore-fumetto-italiano/> [11/2/2021]

<https://www.giornalepop.it/topolino-diventa-grande/> [01/02/2021]

<https://www.sapere.it/enciclopedia/Gino+e+Gianni.html> [09/02/2021]

Abstract

In the 1930s, Italian publishing market was permeated by translations, the highest rate in Europe, which called the beginning of a cultural debate. Especially by mid-decade, this situation was at odds with the autarky implemented by the Fascist regime who started perceiving the translations as a cultural invasion which led to the intervention of the government thorough a pervasive censorship. This study aims at analyzing the methods adopted by the Fascist regime in order to monitor the publication of comics, a genre significantly renewed thanks to the importation of American strips.

Given that in Italy at the time comics readership was limited at children and teenagers, portions of the population dear to the regime, the initial hypothesis of the study was that the Fascist regime devoted great attention to this kind of publications in the same manner as for newspapers and translations. To fully understand the extents of the innovation and the cultural, then political, debate around imported literature, this study provides information about the genre of comics and Italian publishing market undergoing major change. The study also presents data related to the phenomenon of translation and the debate it brought along and the progressive introduction of orders aimed at reducing the circulation of translations and ideas contrasting with the Fascist regime and its policies. Taking into consideration the main area of interest of this study, a detailed study of the intervention over the circulation and contents of comic magazines offers insights on their censorship. In order to shed light on the apparently confused and disorganized orders issued over the years related to the control on comics, this study attempts to offer evidence on the implementation of the rules, and potentially their breach, by the editor Arnoldo Mondadori in his most popular magazine over the years 1935, 1938 and 1941.

Resumen

En la década de 1930, el mercado editorial italiano estaba impregnado de traducciones, el índice más alto de Europa, lo que supuso el inicio de un debate cultural. Especialmente a mediados de la década, esta situación chocó con la autarquía implantada por el régimen fascista, que empezó a percibir las traducciones como una invasión cultural, lo que llevó a la intervención del gobierno mediante una censura generalizada. Este estudio se propone analizar los métodos adoptados por el régimen fascista para vigilar la publicación de tebeos, un género significativamente renovado gracias a la importación de tiras americanas.

Dado que en la Italia de la época los lectores de cómics se limitaban a los niños y adolescentes, sectores de la población muy queridos por el régimen, la hipótesis inicial del estudio es que el régimen fascista dedicó gran atención a este tipo de publicaciones de la misma manera que a los periódicos y las traducciones. Para comprender plenamente los alcances de la innovación y el debate cultural, y luego político, en torno a la literatura importada, este estudio proporciona información sobre el género de los cómics y el mercado editorial italiano que experimentó grandes cambios. El estudio también presenta datos relacionados con el fenómeno de la traducción y el debate que conllevó, así como la progresiva introducción de órdenes destinadas a reducir la circulación de las traducciones y las ideas que contrastaban con el régimen fascista y sus políticas. Considerando el área principal de interés de este estudio, un estudio detallado de la intervención sobre la circulación y los contenidos de las revistas de historietas intenta ofrecer conocimientos sobre su censura. Con el fin de arrojar luz sobre las órdenes aparentemente confusas y desorganizadas emitidas a lo largo de los años en relación con el control de los cómics, este estudio intenta ofrecer pruebas sobre la aplicación de las normas, y potencialmente su incumplimiento, por parte del editor Arnoldo Mondadori en su revista de mayor éxito durante los años 1935, 1938 y 1941.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento al mio relatore, Christopher Rundle, per aver creduto in questo progetto, per avermi indirizzato verso questo tipo di ricerca con il suo corso e per avermi sempre seguito con pazienza. Grazie per tutto il tempo che mi ha dedicato, le numerose possibilità di confronto e il sostegno durante la fase di ricerca e la stesura dell'elaborato. Un ringraziamento anche alla mia correlatrice, Adele D'Arcangelo, per l'interesse dimostrato a questo lavoro e i suoi preziosi consigli.

Un ringraziamento anche a Tiziano Chiesa e Arianna Gorletta per avermi seguito con professionalità e gentilezza durante le ricerche presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Ringrazio i miei genitori che, con il loro esempio, mi hanno insegnato a dedicare tutta me stessa a ciò che faccio, qualsiasi cosa essa sia.

Grazie a Michele per aver sempre creduto in me e nelle mie capacità anche quando non ci credevo io, per essermi stato vicino per i suoi consigli e l'infinita pazienza.

Grazie agli amici della *Gang* che mi sono stati vicini dal primissimo giorno: non avrei potuto desiderare compagnia migliore con cui affrontare questi due anni di studio (e pause).

Un ringraziamento anche alle amiche e agli amici di sempre per i momenti passati insieme, il sostegno e l'interessamento nei confronti di questo lungo lavoro che mi hanno spinto a continuare con maggiore determinazione.