

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISSN 2035-794X

numero 6, giugno 2011

**Un'industria "ultra leggera":
l'Editorial Abril tra l'Argentina e l'Italia
(1941-1957)**

Eugenia Scarzanella

Direzione

Luciano GALLINARI, Antonella EMINA (Direttore responsabile)

Responsabili di redazione

Grazia BIORCI, Maria Giuseppina MELONI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Isabella Maria ZOPPI

Responsabile di redazione per il Dossier "Italia e Argentina: due Paesi uno specchio"

Francesca Mazzuzi

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CAEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO,
Maria Grazia Rosaria MELE, Sebastiana NOCCO, Riccardo REGIS,
Giovanni SERRELI, Luisa SPAGNOLI

Comitato scientifico

Luis ADÃO da FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO,
Dino COFRANDESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO,
Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI,
Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a *referee*, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Corrado LATTINI

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea: Luca CODIGNOLA Bo (Direttore)

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)
c/o ISEM-CNR - Via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO (Italia)
Telefono 011 670 3790 / 9745 - Fax 011 812 43 59
Segreteria: segreteria.rime@isem.cnr.it
Redazione: redazione.rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

| | |
|--|--------|
| Giovanni Sini | |
| <i>Alcune note sul Parlamento del Principato di Catalogna tenuto nel 1416</i> | 7-24 |
| Bruno Pierri | |
| <i>Anglo-American Energy Talks and the Oil Revolution, 1968-1972</i> | 25-44 |
| Matteo Binasco | |
| <i>Migrazioni nel mondo mediterraneo durante l'età moderna. Il case-study storiografico italiano</i> | 45-113 |

Dossier

Italia e Argentina: due Paesi, uno specchio

(a cura di Luciano Gallinari)

In ricordo di un amico: Glauco Brigati

| | |
|---|---------|
| Luciano Gallinari | |
| <i>Introduzione</i> | 119-122 |
| Roberto Porrà | |
| <i>Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Aire</i> | 123-136 |
| Carlos Cacciavillani | |
| <i>L'architettura dell'emigrazione italiana in Argentina</i> | 137-167 |
| Silvana Serafin | |
| <i>La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argentina</i> | 169-188 |
| Liliana H. Zuntini | |
| <i>Edmundo De Amicis. Con los "ojos de la mente"</i> | 189-222 |
| Ilaria Magnani | |
| <i>Giacumina e Marianina. La rappresentazione dell'immi-grazione italiana in Argentina in due romanzi popolari di fine '800</i> | 223-239 |
| Mara Imbrogno | |
| <i>Prostitute e anarchici italiani nella letteratura argentina del XX e XXI secolo</i> | 241-263 |
| Irina Bajini | |
| <i>Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario</i> | 265-286 |

Indice

| | |
|--|---------|
| Rocío Luque | |
| <i>El vuelo entre dos orillas de El rojo Uccello de Delfina Muschiatti</i> | 285-295 |
| Isabel Manachino – Norma Dolores Riquelme | |
| <i>Mujeres vistas por mujeres. Italianas y argentinas a principios del siglo XX</i> | 297-319 |
| María Cristina Vera de Flachs - Hebe Viglione | |
| <i>Empresas y empresarios italianos de la Región Centro de la Argentina en el tránsito del XIX al XX</i> | 321-351 |
| André Mota | |
| <i>Il signore Alfonso Bovero: um anatomista illustre na terra dos bandeirantes, São Paulo 1914-1937</i> | 353-373 |
| Antonio Sillau Pérez | |
| <i>Nacionalidad y Catolicismo. El desarrollo de una idea de nación en el contexto de la producción intelectual del Instituto Santo Tomas de Aquino en Córdoba - Argentina (1930-1943)</i> | 375-412 |
| Luis O. Cortese | |
| <i>El Fascismo en el Club Italiano. Buenos Aires (1922-1945)</i> | 413-446 |
| Martino Contu | |
| <i>L'antifascismo italiano in Argentina tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Novecento. Il caso degli antifascisti sardi e della Lega Sarda d'Azione "Sardegna Avanti"</i> | 447-502 |
| Eugenia Scarzanella | |
| <i>Un'industria "ultra leggera": l'Editorial Abril tra l'Argentina e l'Italia (1941-1957).</i> | 503-523 |
| Roberta Murrioni | |
| <i>«Era come fossimo in carcere, così me ne sono andato in argentina»: storie di un minatore di Carbonia emigrato in Argentina nel secondo dopoguerra</i> | 525-533 |
| Camilla Cattarulla | |
| <i>Non solo Mondiali di calcio: Giovanni Arpino in Argentina nel 1978</i> | 535-551 |
| Paola Cecchini | |
| <i>L'Argentina nelle Marche tra passato e presente</i> | 553-565 |
| Celina A. Lértora Mendoza | |
| <i>Relaciones entre CNR (Italia) y CONICET (Argentina). Notas para una historia</i> | 567-609 |

| | |
|--|---------|
| Lucia Capuzzi | 611-624 |
| <i>Bicentenario: quel che resta della fiesta</i> | |
| Marzia Rosti | 625-644 |
| <i>Gli argentini in Italia e il Bicentenario dell'indipendenza argentina</i> | |
| Maria Eugenia Cruset | 645-659 |
| <i>Diáspora y sociedad de acogida. El voto de los italianos en Argentina a través de la prensa</i> | |
| María Inés Rodríguez Aguilar | 661-685 |
| <i>El campo migratorio argentino, su especificidad y el abordaje teórico-metodológico del género</i> | |
| Odair da Cruz Paiva | 687-704 |
| <i>Territórios da migração na cidade de São Paulo: afirmação, negação e ocultamentos</i> | |
| Luciano Gallinari | 705-752 |
| <i>I rapporti tra l'Italia e l'Argentina nella stampa dei due Paesi all'inizio del terzo millennio (2000-2011)</i> | |
| Stefania Bocconi - Francesca Dagnino - Luciano Gallinari | 753-771 |
| <i>Approfondimento storico e nuove tecnologie: il laboratorio didattico "Noi e gli Altri"</i> | |

Focus

Tunisia, terra del gelsomino

(a cura di Antonella Emina)

| | |
|---|---------|
| Antonella Emina | 775-776 |
| <i>Tunisia, terra del gelsomino</i> | |
| Nadir Mohamed Aziza | 777-783 |
| <i>La cendre et le jasmin / La cenere e il gelsomino</i> | |
| Francesco Atzeni | 785-810 |
| <i>Italia e Africa del Nord nell'Ottocento</i> | |
| Yvonne Fracassetti Brondino | 811-823 |
| <i>Cesare Luccio, scrittore italiano in Tunisia tra colonizzatori e colonizzati</i> | |
| Alya Mlaiki | 825-836 |
| <i>Mr. President, Facebook is watching you! Révolution 2.0: l'exemple tunisien</i> | |

Un'industria "ultra leggera": l'Editorial Abril tra l'Argentina e l'Italia (1941-1957)

Eugenia Scarzanella

1. Emigrazione italiana e mass media

Dopo la seconda guerra mondiale riprese l'emigrazione italiana in Argentina e grazie agli accordi bilaterali arrivarono oltreoceano non solo singoli emigranti ma anche intere imprese, che trasferirono know how, tecnici e macchinari¹. Emigrò anche un tipo particolare di industria: quella "ultraleggera" della cultura di massa².

Si tratta di un settore imprenditoriale a cui l'emigrazione italiana aveva dato contributi significativi già a partire dal primo decennio del Novecento: Quirino Cristiani, Mario Gallo, Federico Valle, Angel Mentasti, Gino Boccasile, Achille Luciano Mauzan, Giuseppe Magagnoli³, Mario Pozzati, avevano dato vita a società per la produzione di cartoni animati, di cinegiornali, di servizi grafici e pubblicitari⁴.

Queste imprese create da immigrati contribuirono a trasformare la cultura di massa in Argentina. L'Italia era un paese che aveva saputo tra le due guerre riformulare e adattare al gusto latino alcuni modelli anglosassoni e allo stesso tempo ne aveva prodotti di nuovi ed originali (nel cinema, nel fumetto, nell'editoria popolare).

¹ Federica BERTAGNA, *La patria di riserva. L'emigrazione fascista in Argentina*, Roma, Donzelli, 2006.

² Edgar MORIN, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2002, p. 28.

³ Nel 1920 aveva fondato a Bologna una agenzia, la Maga, che contava sui migliori cartellonisti italiani e francesi. Aveva anche un bollettino, *Pugno nell'occhio*. Dopo il fallimento dell'agenzia Magagnoli nel 1932 si trasferì con alcuni dei disegnatori (Mauzan e Pozzati) a Buenos Aires. Victoria DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, p. 272. In Argentina nascerà l'agenzia Pum en el ojo.

⁴ Il primo film sonoro (1933) venne prodotto dalla Argentina Sono Film dell'italiano Angel Mentasti. Federico Valle creò Cinematografia Valle, che realizzò documentari, cartoni animati (autore Quirino Cristiani, 1916) e il notiziario *Film Revista Valle* tra l'inizio del secolo e il 1930. Pioniere del cinema argentino, regista e produttore fu Mario Gallo. Su Cristiani e Valle vedi Giannalberto BENDAZZI, *Due volte l'Oceano. Vita di Quirino Cristiani pioniere del cinema d'animazione*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

Studiare questi trasferimenti di uomini, idee, tecnologie, imprese consente di ripensare il nesso emigrazione/industria culturale in modo diverso da come alcune analisi postmoderne lo hanno proposto. L'emigrante non è solo recettore e/o diffusore di una cultura preconstituita sia quella di arrivo sia quella di origine, ma è tra i creatori attivi di una nuova cultura mondiale già molto prima dell'avvento della cosiddetta globalizzazione.

Nel caso argentino sono soprattutto i settori della cultura visiva a vedere una forte presenza italiana (a partire dalla fotografia in cui gli immigrati dalla penisola erano stati tra i precursori fin dall'Ottocento). Tra gli anni Quaranta e la caduta di Perón si assiste a un boom di iniziative editoriali che combinano testo e immagine: aumentano il numero degli editori, il numero delle testate e le copie vendute.

Il successo italiano in questo campo è ben rappresentato dalla storia dell'Editorial Abril. È una casa editrice fondata da esuli italiani nel 1941 che diviene durante il peronismo una delle più importanti presenti sul mercato. Tra il 1941 e il 1957 sono tre i suoi principali settori di produzione: i libri per bambini, i fumetti e i fotoromanzi, la fantascienza.

2. *I Pequeños Grandes Libros e El Pato Donald*

La casa editrice Abril era nata su iniziativa di tre soci: Cesare Civita, Alberto Levi e Paolo Terni (cui si unirà Leone Amati) emigrati in Argentina in seguito alle leggi razziali. Costituita con un piccolo capitale nel 1941⁵ la società iniziò la sua attività stampando fumetti e libri per bambini di piccole dimensioni, prodotti che durante la guerra avevano visto aumentare le vendite.

Superman (1938), *Batman* (1939) e tanti altri supereroi erano infatti le letture preferite dei soldati americani, mentre negli Stati Uniti e in Inghilterra i bambini sfogliavano libri di piccolo formato (a causa delle restrizioni sul consumo di carta): i *Better Little Books* (pubblicati rispettivamente delle case editrici Whitman Publishing Company e Raphael Tuck)⁶.

⁵ Capitale di 90.000 pesos. Cfr. <www.rlesh.110mb.com/15/15_ferreiro.html>.

⁶ In Inghilterra questi libretti erano stati pubblicizzati come facili da portare con sé nei rifugi durante i bombardamenti. Cfr. Eve MATTEW, "From Better Little Books to Baby Puffins: The Phenomenon of Small English Illustrated Children's Books for Use in and Out of Air-Raid Shelters-1939-1948", in *Children's Literature in Education*, Vol. 31, No. 2, 2000, pp. 125-143, che traccia la storia dei "midget

Tra i fondatori della Editorial Abril uno dei soci, Cesare Civita, aveva un retroterra culturale assai ricco in questo settore e lo mise a frutto in Argentina. Veniva dalla Milano della Rizzoli e di Mondadori, le due case editrici italiane più importanti negli anni Trenta. Aveva lavorato, a partire dal 1936, per le Edizioni Walt Disney-Mondadori (*Topolino*, *Paperino*, *Il giornale delle Meraviglie*), e collaborato con Cesare Zavattini (*Grandi Firme*) e Federico Pedrocchi⁷, divenendo condirettore generale della Mondadori⁸.

Nella sua prima tappa d'esilio Cesare Civita aveva contattato in Francia i principali editori e distributori di riviste popolari e di *comics*⁹ (Paul Winkler di Opera Mundi che pubblicava *Le Journal de Mickey* e Cino del Duca¹⁰) e stampato, grazie a un contratto Disney, dei piccoli *Cinelibri*¹¹ (venduti poi in Inghilterra). Lasciata l'Europa allo scoppio della guerra, dopo aver provato a lavorare nell'editoria negli Stati Uniti, nel 1941 decise di trasferirsi in Argentina come rappresentante e amministratore di una società della Disney¹².

A Buenos Aires il mercato del fumetto e quello dei libri per bambini erano in espansione. Il King Features Syndicate vendeva i *comics* a quotidiani e a riviste. C'erano anche riviste di fumetti di produzione locale; la prima, *El Tony*, era uscita nel 1928 per la casa editrice dei fratelli Columba¹³. All'inizio degli anni Quaranta l'editore più importante del settore era Dante Quinterno (figlio di piemontesi) con le ri-

books" inglesi (a loro volta ispirati a collane francesi come *Le Petits Père Castore* degli anni Trenta).

⁷ Nato in Argentina e trasferitosi in Italia nel 1912 è autore di fumetti e nel 1937 crea *Paperino* per la Mondadori.

⁸ Civita con Zavattini aveva ideato il giornale *Grandi Firme* con le copertine di Boccasile. Quest'ultimo aveva lavorato nel 1930 a Buenos Aires come pubblicitario.

⁹ Per vendere loro i diritti sulle storie che aveva ottenuto in liquidazione dalla Mondadori.

¹⁰ Cino del Duca antifascista era emigrato nel 1932 in Francia dove nel 1934 aveva creato le Editions Mondiales per i fumetti (mentre in Italia con i suoi fratelli dava vita all'editrice Universo che dal 1935 iniziò a pubblicare *L'Intrepido*. Nel dopoguerra Del Duca si specializzò in fotoromanzi con *Grand Hotel* in Italia(1946) e *Nous Doux* in Francia (1947).

¹¹ Blocchetti di ottanta-cento disegni: facendo scorrere le pagine si aveva l'illusione del movimento

¹² Per una storia della casa editrice tra il 1941 e il 1977 rimando al mio, "Entre dos esilios: Cesare Civita un editor italiano en Buenos Aires desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941-1977)", in *Revista de Indias*, LXIX, n. 25, n. 245, 2009, pp. 65-93.

¹³ Gli anni Trenta vedono apparire nuove riviste (*Rataplan*, *Pif Paf*, *Patoruzú*). Sulla storia del fumetto argentino vedi Carlos TRILLO e Guillermo SACCOMANNO, *Historia de la historieta. Storia e storie del fumetto argentino*, Genova, Proglo Edizioni, 2007.

viste *Intervalo*¹⁴, *Paturizito* e *Rico Tipo* (che rappresentavano il 50% del totale delle vendite). Il consumo era in crescita e c'era una intensa concorrenza tra editori. Non esisteva ancora un giornale interamente dedicato ai personaggi Disney (come l'italiano *Topolino*) e l'Abril sperava di occupare questo spazio di mercato.

Per quanto riguarda i libri per bambini vi erano diverse case editrici (alcune create da immigrati spagnoli): Amadeo Bois, Torrendel, Editorial Atlantida, Peuser, Hachette, Sopena, Tor. La qualità dei libri tuttavia non era alta (Civita li giudicava «sciatti, miseri, privi di gusto») e c'era spazio per innovare. L'Editorial Abril nacque proprio pensando di poter offrire prodotti diversi da quelli esistenti e di miglior qualità.

Nel 1941 arrivarono nelle edicole i *Pequeños Grandes Libros* (PGL). Sul modello dei *Better Little Books*, questi libretti di 11 centimetri con oltre 200 pagine erano destinati a bambini dagli 8 ai 12 anni. Grazie anche a una accorta campagna pubblicitaria ottennero un immediato successo, destinato a durare nel tempo. Verranno in seguito così pubblicizzati come «una garantía de emoción sana y honesta para los chicos y una garantía de confianza para los padres»¹⁵.

Abril pubblicava anche altri libri per bambini: una collezione *Diverlandia* con personaggi di Disney e con storie che facevano da filo conduttore a una serie di giochi da tavolo. Altre pubblicazioni di successo nei primi anni Quaranta furono la collana "Libros Regalo" con personaggi Disney e la collana "Cuentos de Abril" con autori che andavano da Perrault, a Oscar Wilde, a Grimm¹⁶.

Nel 1944 Civita riuscì ad ottenere un contratto per pubblicare un settimanale dedicato interamente ai personaggi della Disney: *El Pato Donald*. Costava 20 centesimi, con pagine a colori e in bianco e nero¹⁷. Il successo fu anche in questo caso immediato e consentì alla casa editrice di reinvestire gli utili in nuove iniziative a partire dalla

¹⁴ Destinata soprattutto al pubblico femminile: adattava opere di radio teatro.

¹⁵ *Más Allá*, n. 19, dicembre 1954.

¹⁶ Víctor PESCE, "José Boris Spivacow: aproximación a su trayectoria", in *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Maunás*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 250.

¹⁷ Walt Disney aveva realizzato un viaggio in America latina nel 1941: a Buenos Aires aveva incontrato alcuni disegnatori come Ramon Columba, Enrique Rapela, Florencio Molina Campos e aveva visitato la società di Valle. Il materiale disegnato e filmato in Argentina gli servì per un episodio di *Saludos Amigos* (1942): "El gaucho Goofy". Non fu invece, come spesso si è raccontato, un bosco della Patagonia a ispirare l'ambientazione di *Bambi*. Cfr. Juan Carlos PORTAS, "Walt Disney en el bosque de los Arrayanes", in *Todo es Historia*, n. 319, febbraio 1994, pp. 70-78.

fine della guerra¹⁸. Di nuovo furono i fumetti e i libri per bambini i settori prescelti. Per quanto riguarda i fumetti si puntò ad allargare il pubblico dei lettori dai bambini agli adolescenti e agli adulti.

3. Le historietas: *Salgari, Misterix, Idilio, Rayo Rojo*

Nel 1947 esordì *Salgari*. Era un settimanale e costava 30 centesimi. Si apriva con una storia sul Far West adattata da racconti di Salgari e disegnata da Walter Molino in Italia. Tutte le storie erano di provenienza italiana. Sulle pagine della nuova rivista comparve il personaggio di Misterix (creato in Italia da Paul Campani) che darà di lì a poco il nome a una nuova rivista (1948). Misterix era una specie di Superman che però derivava i suoi poteri da apparati scientifici (una pila atomica).

Nel dopoguerra Civita aveva ripreso i contatti col modo editoriale milanese e non solo aveva comprato i diritti dei fumetti che uscivano su *Salgari* ma anche quelli dei fotoromanzi di Mondadori (la rivista *Bolero film* era nata nel 1947). Nel 1948 venne così lanciata *Idilio Revista juvenil y femenina*. La risposta del pubblico fu entusiasta, la nuova pubblicazione giungerà a vendere 350.000 copie. *Idilio* era settimanale e costava 40 centesimi. Le copertine in bianco e nero mostravano giovani coppie innamorate in diversi contesti (in vacanza, a casa, in ufficio) impersonate da attori argentini. Come suggeriva la didascalia di una delle prime copertine, la rivista offriva ai lettori un momento di svago, promuovendo un meccanismo di identificazione:

El cine busca en la vida motivos para su fantasía, y a menudo la vida recibe del cine sugerencias para sus sueños. En los personajes de la pantalla vemos reflejados, como en un espejo, nuestras alegrías, nuestros dolores, nuestros sueños, nuestras fantasías¹⁹.

Conteneva fotoromanzi a puntate sia a sequenze fotografiche sia a sequenze di disegni (che negli anni successivi scompariranno). Si trattava inizialmente di fotoromanzi i cui diritti erano stati acquistati in Italia (quello di esordio, *Tormento*, era destinato a divenire famoso grazie anche alla sua riduzione cinematografica da parte del regista del "neorealismo popolare": Matarazzo). C'erano in ogni numero diversi racconti e note (moda, bellezza, giochi, casa, cucina, notizie su attori) e due rubriche di posta dei lettori, una tradizionale, una "posta

¹⁸ A disegnare i personaggi Disney erano Luis Destuet e Salvador Schiffer.

¹⁹ *Idilio*, a. II, n. 12, 11 enero de 1949, p. 52.

del cuore" ("Confidencias") e una molto originale, una rubrica di consulenza psicanalitica e interpretazione dei sogni ("El psicoanálisis le ayudará") affidata al Dott. Rest, *nom de plume* di due sociologi Gino Germani ed Enrique Butelman. La rubrica era illustrata da fotomontaggi di Grete Stern.

L'Editorial Abril iniziò subito a produrre in loco propri fotoromanzi (a partire da *Aventuras en Buenos Aires* del 1949) e ad alternarli con quelli italiani. Come accadeva col fumetto sia per motivi di costi sia per adattare al contesto argentino temi universali (l'avventura e l'amore) si combinava sempre la produzione estera e quella nazionale. L'équipe ben affiatata che lavorava per il fumetto passò anche ad occuparsi del fotoromanzo. Oltre al settimanale venne ben presto programmato un mensile di fotoromanzi, *Nocturno* che, come i superalbi dei fumetti, pubblicava complete le storie uscite a puntate²⁰.

Nell'ottobre 1949 uscì ancora una nuova testata di fumetti: *Rayo Rojo*. Era una minuscola striscia di 17 x 7 cm. (nel 1954 il formato sarà ridotto a 14 x 6 cm) nata a causa della scarsa disponibilità di carta e della idea di sfruttare i ritagli dei grandi fogli usati per i quotidiani. Costava 20 centesimi (il primo numero si apriva con una avventura di *Tex*, fumetto pubblicato in Italia nel 1948 per le Edizioni Audace). La rivista offriva anche riduzioni di romanzi di Jack London, foto a colori di famosi sportivi e nel 1950, in omaggio alle celebrazioni del centenario della morte di San Martín, una pagina dedicata ad aneddoti sull'eroe argentino intitolata *Cuando la Patria Nació*. Da segnalare tra i vari personaggi quello di Red Bill (un indio dakota) impegnato a distruggere una potente bomba atomica costruita nei laboratori di una città segreta nel Tennessee²¹.

Per competere con il successo delle riviste di Quinterno (*Patoruzito* in particolare) Civita decise di migliorare la qualità delle sue pubblicazioni di fumetti facendo arrivare nel 1949 in Argentina i disegnatori italiani del gruppo veneziano di *Asso di Picche* (Hugo Pratt, Alberto Ongaro, Giorgio Bellavitis, Mario Faustini, mentre Paul Campani continuerà a collaborare dall'Italia). Erano giovani, delusi dall'Italia uscita dalla Resistenza (cui avevano partecipato), desiderosi di avventura e impertinenti. A segnalare la loro rivista all'April era stata

²⁰ Sui fotoromanzi rimando ai miei, "Mujeres y producción / consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la Editorial Abril", in *Hojas de Warmi*, n. 14, 2009, pp. 1-23 e "Il fotoromanzo al tempo di Perón ed Evita (1948-1955): il dialogo tra lettori e redattori di *Idilio*", in Emilia PERASSI (a cura di), *Manuale di cultura ispanoamericana*, Torino, De Agostini Scuola Spa (in corso di stampa).

²¹ Questa storia con spie e laboratori segreti fu pubblicata nel 1950 in pieno clima di guerra fredda (nel 1951 prenderà avvio negli Usa il caso Rosenberg).

Matilde Finzi, già segretaria di Mondadori e ora agente editoriale (con la sorella era titolare della Società Surameris)²². Matilde Finzi andò a Venezia per convincerli a trasferirsi oltreoceano: quando arrivò alla stazione, vedendo la rosa che la bella signora portava infilata nel décolleté, Pratt l'apostrofò con un bizzarro: «Come l'annaffia?»²³. Pratt e Faustinelli si imbarcarono nel novembre del 1949 e ad accoglierli sul molo si presentò Paolo Terni²⁴. Il contratto era buono, ma l'inflazione iniziò subito ad erodere quel salario di 5000 pesos che aveva fatto meravigliare il funzionario del consolato al momento del rilascio del visto. Gli italiani affittarono uno chalet in un quartiere residenziale di Buenos Aires per vivere e lavorare insieme. Il gruppo creò fumetti che piacquero subito al pubblico, in particolare le storie di Pratt sapevano «catturare il lettore fin dalle prime immagini e trattenerlo grazie all'inventiva del montaggio»²⁵.

In Argentina era già arrivato nel 1948 un altro disegnatore italiano, Sergio Tarquinio incaricato di disegnare una serie poliziesca per il *Pato Donald* che allora vendeva 200.000 esemplari²⁶. A lui Civita affidò il compito di seguire e istruire nella tecnica del fumetto i nuovi disegnatori argentini che entravano nella casa editrice. L'Editorial Abril era cresciuta ma manteneva ancora le caratteristiche di una azienda familiare. Il ruolo dell'editore era importante, indirizzava le scelte e organizzava la produzione. Pur non condizionando gli autori interveniva spesso per suggerire temi, personaggi, correggere titoli²⁷. C'era una precisa divisione del lavoro, esistevano criteri standard (un vero e proprio manuale) per la realizzazione di testi, sequenze e disegni. Tuttavia i rapporti erano spesso informali e non gerarchici. L'ambiente era stimolante. Scrive Pratt a proposito dei disegnatori dell'Abril

²² L'Abril a sua volta aveva creato il Sindicato Surameris, diretto da Alberto Löwenthal, per comprare e vendere fumetti, racconti, romanzi, materiale giornalistico.

²³ Hugo PRATT, *Le desir d'être inutile. Souvenirs et réflexions*, Entretiens réalisés par Dominique PETIFAUZ avec la collaboration de Bruno LAGRANGE, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 85.

²⁴ Terni li accolse con questa frase «Ero venuto per vedere se eravate i primi o gli ultimi a scendere. E siete stati gli ultimi». Per Pratt fu «una doccia fredda»: era un ammonimento a darsi da fare. Cfr. Hugo PRATT, *Aspettando Corto*, a cura di Antonio de Rosa, Edizioni del Grifo, Montepulciano, 1987, p. 75.

²⁵ Chantal THOMAS, *La libertà del fumetto. Hugo Pratt*, Catalogo degli Editori del Grifo, 1986, citato da Gianni BRUNORO e Roberto REALI (a cura di), *Magica America*, Reggio Emilia, ANAFI, 2004, p. 61.

²⁶ Luis ROSALES, "Rumbo al Río de la Plata/1", in *Tebeosfera*, <www.tebeosfera.com/1/Seccion/RRP/01/Tarquinio.htm> (15 maggio 2011).

²⁷ Laura VAZQUEZ, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 34 e p. 44.

Formavamo una cellula politica di intelligenza e di libertà senza nessuna velleità di taglio borghese. Non succedevano le stupide gare per fregarsi il lavoro a vicenda, non sorgevano gruppi o consorterie: ognuno cercava di trovare nel lavoro degli altri l'amore e l'impegno con cui era stato fatto²⁸.

Per Alberto Ongaro «in quel tempo per tutti il lavoro coincideva miracolosamente con il gioco»²⁹.

I disegnatori e gli sceneggiatori dei fumetti lavoravano anche per gli altri settori dell'Editorial, scrivevano sceneggiature di fotoromanzi o di favole (Ongaro) disegnavano per libri infantili (Pratt), recitavano nei fotoromanzi (Pratt). Fu presto inaugurata una nuova sede: l'Abril, come ricorda Tarquinio, era ormai

Un'editoriale in grande stile: Solo di *pegoteros*, cioè di quelli che riducevano le nostre tavole o le tavole inglesi, ce n'erano 30. Redattori, scrittori. Erano ambienti grandissimi, all'americana. Con le divisioni a vetri³⁰.

Ai fumetti lavoravano anche donne, come assistenti ai disegnatori (Gisela Dester con Pratt) e nelle varie fasi di produzione (traduzioni, colorazioni, diagrammazioni, correzioni di bozze ecc.) Quella del disegnatore di fumetti era una professione nuova che si imparava in bottega o grazie a scuole private come la Escuela Panamericana, la Universidad industrial y comercial, la Universidad Femenina. Era un mestiere da autodidatti che si poteva apprendere sui manuali affinando doti naturali. L'autoformazione e la manualistica era un connotato della società migratoria argentina, una delle componenti della sua promessa di ascesa sociale.

Dal 4 ottobre 1950 apparve nelle edicole una nuova rivista, *Cinemisterio* con in copertina un fotoromanzo *Arizona Kid* (originariamente edito da *Avventuroso Film*, settimanale della Mondadori diretto da Pedrocchi a partire dal 1950). Pubblicava anche fumetti e un romanzo di fantascienza a puntate.

Negli anni Cinquanta crebbe la concorrenza nel campo dell'editoria specializzata nel fumetto: oltre all'Editorial Abril le case editrici più importanti erano: l'Editorial Manuel Láinez (dal 1943 pubblicava *Espinaca* con Braccio di Ferro e altri fumetti USA), Atlantida, Tor, Dante Quinterno, Divito y Di Benedetto (dal 1944 presente con *Rico Ti-*

²⁸ Hugo PRATT, *Aspettando Corto*, cit., p. 98.

²⁹ Alberto ONGARO, *Un romanzo d'avventura*, Milano, Mondadori, 1970, p. 272.

³⁰ Gianni BRUNORO - Roberto REALI (a cura di), *Magica America*, cit., p. 7.

po), Columba (dal 1945 pubblicava *Intervalo*), Codex (dal 1951 pubblicava *Pimpinela*), Muchnick Editores (dal 1950 con *La revista del Superhombre*).

Misterix contendeva a *Patoruzito* (300.000 esemplari) il maggior numero di vendite. Per vincere la contesa in edicola Civita assunse sceneggiatori argentini che si riveleranno tra i migliori come German Oesterheld-HGO (*El Sargento Kirk* con Pratt e *Bull Rocket* con Campani), Julio Portas (*Fuerte Argentino*), Carlos Freixas (con Oesterheld creò *El indio Suarez*). Nacquero i *Supermisterix*. Abril combinava così nei suoi fumetti eroi cosmopoliti ed eroi locali. Gli autori italiani cominciarono a cimentarsi con storie e ambientazioni locali. Pratt si fece sedurre dal tango, Tarquinio dai *compadritos* di un bar vicino all'Editorial (interessati a sapere da lui il seguito delle avventure di *Misterix*). Impararono a conoscere il paese (Ongaro e Pavone viaggiarono con Civita in Patagonia e al ritorno creano *Tierra del Fuego*) e la sua storia (Tarquinio si appassionò attraverso il film *La guerra gaucha* alla storia dei combattenti per l'indipendenza). L'Abril riuscì ad aumentare le vendite, ma non a scapito di Quinterno che manteneva salda la sua quota di mercato.

Per essere un buon editore, sosteneva Civita, occorre prendere decisioni tecniche sulla carta, il formato, il numero di pagine, la grafica, i caratteri di stampa, i colori e il prezzo, tenendo conto del pubblico cui ci si vuole rivolgere. Occorre anche occuparsi delle questioni tecniche (stampa, distribuzione pubblicità), ma in ultima analisi quello che serve per raggiungere il successo è il "fiuto", il saper capire il gusti del pubblico. All'inizio degli anni Cinquanta l'intuito di Civita lo spinse a investire nel settore dei libri per bambini, rinnovandolo completamente, e a tentare di lanciare in Argentina una rivista di fantascienza. Vinse la scommessa con le nuove collezioni destinate all'infanzia, mentre per la fantascienza l'esperimento si rivelò prematuro.

4. I libri per l'infanzia: Gatito e Bolsillitos

Attraverso una inserzione pubblicata su *La Nación*, con cui offriva lezioni di spagnolo, lo studente di fisica Boris Spivacow aveva conosciuto Paolo Terni, Alberto Levi, Cesare Civita e Leone Amati e partecipato al loro iniziale progetto di creare una casa editrice per bambini e adolescenti. Per loro aveva compilato una lista di nomi tra cui venne scelto per la nuova società quello allegro e "giovanile" di Abril. Insieme al simbolo di un alberello divenne il logo della nuova società.

La collaborazione di Spivacow con la Editorial Abril fu prima come *free lance*, tra il 1941 e il 1945, poi come redattore e in breve tempo come direttore del settore dei libri per bambini³¹.

Dopo il successo dei *Pequeños Grandes Libros* l'Abril pubblicò una collana a carattere didattico, *La marcha de los héroes*, ideata da Terni. Si trattava di biografie romanzate di personaggi storici destinata ad un pubblico di adolescenti, ma non ebbe un successo paragonabile a quello dei fumetti e dei giochi Disney o delle *historietas* di avventure. Si vendeva in libreria con il formato 20 cm per 10 cm. Gli autori erano argentini: Villalba Welsh, Luiz Ordaz, Alfredo Varela, Clemente Cimorra, Roberto Valente, Bernardo Metz, Bernardo Kordon, Rodriguez Itoiz (i testi erano rivisti e drammatizzati per renderli più attraenti da Terni e Spivacow). I personaggi dei romanzi erano i più diversi: Nansen, Attila, Riccardo Cuor di Leone, Morse, Güemes, Suter, Nevsky, Lincoln, Zola, Fouché, Stanley, etc.

Il grande successo paragonabile a quello dei *Pequeños Grandes Libros* arrivò solo a partire dal 1952 con il lancio di due collezioni ideate da Spivacow: *Gatito* e *Bolsillitos*.

Gatito era una piccola rivista con al centro le avventure di un simpatico gatto con gli stivali, la sua particolarità erano le pagine tagliate lungo le linee del disegno di copertina. I personaggi che affiancavano *Gatito* erano molti, come i topi Parmesano e Gorgonzola, l'orco Rompococo, etc. tutti creati dall'inesauribile fantasia del nuovo collaboratore della casa editrice il geologo Hector Oesterheld che firmava con lo pseudonimo di Sanchez Puyol. *Gatito* usciva settimanalmente in edicola al costo di 3 pesos: fu un enorme anche se breve successo. L'utilizzo dello spazio nella pagina era particolare e si adattava, secondo Spivacow, allo sguardo del bambino non totalizzante ma frammentario³². La "diagrammazione" cioè la presentazione armonica dei contenuti era uno dei fattori chiave che dava ai libri e alle riviste una loro precisa personalità. Anche le storie erano moderne e senza evidenti intenti pedagogici. *Gatito* sperimentava avventure sulla falsariga di quelle che attraevano i lettori più grandi: esplorava lo spazio a bordo di un razzo, andava addirittura su Marte, o visitava New York. *Gatito* e gli altri personaggi del giornalino conobbero una versione radiofonica su Radio Mitre a partire dal 1952. I bambini l'ascoltavano al ritorno dalla scuola alle 18.15 su L.R.6 Radio Mitre:

³¹ In seguito divenne Direttore Generale delle Pubblicazioni e infine uno dei tre gerenti della casa editrice (con Gino Germani e Aldo Porto).

³² Intervista a Pablo Medina, in *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, cit., p. 243.

Las aventuras de Gatito si aprivano con una canzoncina scritta dallo stesso Spivacow³³.

I bambini dai sei ai dieci-undici anni erano appassionati lettori dell'altra collana uscita nel 1953, *Bolsillitos*, che come racconta Beatriz Sarlo, veniva fatta rilegare per conservarla e rileggerla³⁴. Questa serie era nata, come era accaduto nell'Inghilterra del periodo bellico per i *Better Little Books*, a causa del razionamento della carta. Il Governo argentino infatti proibì in quegli anni di fare nuove riviste e allora Spivacow pensò a libri di piccolo formato da vendersi in edicola con uscita settimanale. Avevano un formato di 14 cm X 9,5 e 14 pagine. Arrivarono a vendere 110.000 esemplari a settimana e ne uscirono più di 1000 titoli. Collegata a *Bolsillitos* vi era poi una serie di *Cuentos* e un *Suplemento* di giochi (puzzle, giochi dell'oca, ecc).

Nel settore dei libri per l'infanzia più che in quello nel fumetto era forte la presenza femminile: troviamo autrici dei testi, disegnatrici e redattrici, diagrammatici, *letristas*. Come per gli uomini che scrivevano e disegnavano i fumetti si trattava spesso di persone con ambizioni letterarie e artistiche che consideravano questa attività come secondaria (comunque più nobile di quella del fumetto, dato che chi lavorava in quest'ultimo campo diceva di "far libri per bambini" piuttosto che ammettere di lavorare per la *pulp fiction*). Beatriz Ferro racconta che lavorava all'Abril per comprarsi colori, pennelli e tele per dipingere. Anche lo scrittore Pedro Orgambide, suo grande amico, lavorò nella sezione infantile, come pure il filosofo Vicente Fattone che scrisse il libro *Juegos para divertirse en los días de lluvia*³⁵. Furono Oesterheld e Sergio Waisman, il capo redazione a insegnare a Beatriz Ferro un metodo, come trasformare l'idea del racconto in una sintesi. Il lavoro era secondo la sua testimonianza come un gioco tra amici³⁶. Anche Susi Hochstimm rievoca lo stesso clima:

Con ella (Nora) fuimos grandes amigas, trabajamos mucho en la colección Gatito y nos divertimos como locas pensando las historias y los dibujos. Había que inventar todo. Era muy divertido crear una

³³ «Viva, viva nuestro héroe / Gatito, el glorioso / en todas sus hazañas / era siempre victorioso // Vence ogros, vence brujas, / y es terror / de los granujas», intervista a Diana Zeoli, *Ibi*, p. 158.

³⁴ Intervista a Beatriz Sarlo, *Ibi*, p. 200.

³⁵ *Ibi*, p. 27.

³⁶ Intervista realizzata dall'Autrice a Beatriz Ferro e a Ruth Varsavsky, Buenos Aires, settembre 2009.

colección, y también había mucha gente con enorme sentido del humor en la editorial, sobre todo en esa época³⁷.

Nora Smolensky curava le collane dal punto di vista letterario ed era autrice. Susi Hochstimm, all'inizio disegnatrice dei fumetti Disney, passò a scrivere e disegnare i libri per bambini e divenne poi direttrice della sezione artistica. Aveva fatto la gavetta: Civita all'inizio l'aveva mandata a conoscere i segreti della composizione e ancora oggi conserva una cassetta di lettere di piombo³⁸. All'Abril lavorava anche la sorella Ditti Hochstimm e altre amiche come Ruth Varsavsky (anche lei pittrice), Carmen González, Cora Ratto, Agi Lamm, ecc. Si trattava di persone che erano entrate in contatto con l'Abril attraverso una rete familiare e di amicizie.

Le storie erano firmate con nomi corti (più facili da ricordare per un bambino, come suggerisce Susi Hochstimm): SiroB, Noñe, Nora, Susi, Ruth, Beatriz, Puyol, Inés, Csecs, ecc.³⁹ Per i lettori gli autori finivano per confondersi con i personaggi di *Gatito*, diventavano essi stessi figure immaginarie e immateriali: Nora racconta che quando due suoi amici dissero al loro figlioletto che Nora sarebbe venuta a cena quella sera il bimbo si meravigliò molto: «Nora mangia?»⁴⁰.

Molti collaboratori erano amici personali di Boris e di simpatie comuniste. Racconta uno di loro, Leonardo (Dito) Kornblihtt, che un giorno dei poliziotti fecero un'irruzione nella casa in cui abitava con Boris: furono sorpresi dallo scoprire che il libro su cui i due sovversivi erano chini non fosse *Il Capitale*, ma un libro per bambini sulla mineralogia (protagonista la piccola Juanita Piedrabuena)⁴¹. Spivacow portava la sua passione politica nel lavoro intenso di creazione di collezioni, personaggi e storie per i bambini che motivava così: «Porque hay que legar al pueblo. Esto es el pueblo»⁴².

L'"Abril" era come una bottega rinascimentale dove gli artisti (scrittori, disegnatori) collaboravano a molti diversi progetti per rinnovare con-

³⁷ Intervista a Susi HOCHSTIMM, in *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, cit. p. 173.

³⁸ Intervista realizzata dall'Autrice a Susi HOCHSTIMM, Buenos Aires, settembre 2009.

³⁹ Rispettivamente Boris Spivacow, Nora Smolensky, Ruth Varsavsky, Susi Hochstimm, Beatriz Ferro, HGO Oesterheld, Inés Malinow, Hugo Csecs. Sui collaboratori della sezione libri infantili vedi Judith GOCIOŁ - Diego ROSEMBERG, *La Historieta Argentina*, Buenos Aires, De la Flor, 2000 e Judih GOCIOŁ, *Boris Spivacow, el Señor editor de America latina*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.

⁴⁰ Intervista realizzata dall'Autrice a Nora SMOLENSKY, Buenos Aires, settembre 2009.

⁴¹ Intervista a Leonardo KORNBLIHTT, in *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, cit., p. 164.

⁴² Intervista a Pablo MEDINA, in *Ibi*, p. 241.

tinuamente l'offerta (elemento decisivo del successo editoriale). L'Abril innovò in modo significativo il mercato del libro infantile. La ragione del suo grande successo non fu solo la formula economica e il sistema di vendita in edicola, ma anche la grafica moderna, il colore, l'uso di caratteri manoscritti.

!No sabés la tristeza que eran hasta esa época los libros infantiles acá...! Eran en blanco y negro, pésimo papel (...) creo que eran españoles, de la editorial Thor. Tan diferentes de los que se hacían en el resto de Europa (...)⁴³.

Altre collane di successo uscite negli anni Cinquanta furono *Dos, Tres y Cuatro* per i più piccoli e *El diario de mia amiga* (un mensile dedicato ogni volta a un personaggio: *Heidi, Lola, Morenita, Periquita, Silvia, Pluma Roja la indiecita*, etc., al costo di 2 pesos) Era destinato non solo alle bambine come suggerisce questo avviso pubblicitario:

Un libro maravilloso para chicas y chicos. ! Naufragios! ! Piratas al ataque! !una chica y un chico contra los bandidos! La vida diaria en un faro, con todo su misterio!⁴⁴.

Tutte queste riviste, come *El Pato Donald*, si vendevano in edicola. In un secondo tempo le collane già uscite in edicola erano rilanciate in libreria. C'erano poi libri per l'infanzia venduti da subito in libreria, come le nuove collane: *Yo Soy* (dai 3 ai 7 anni, al costo di 1,30 pesos), *!Qué parejita!* (da 3 a 7 anni, al costo di 2,40 pesos), *Hoy y Mañana, La Ventanita, El Gallo de Oro*. Si stampavano anche giochi da tavolo, agende, *gadgets*, figurine (*laminatas*).

L'Abril pensò anche a enciclopedie a fascicoli da vendersi in edicola e destinate principalmente agli studenti. Sul mercato esistevano due opere edita da Larousse e da Codex, traduzioni in spagnolo di enciclopedie a fascicoli italiane, rispettivamente *Conoscere* della Fratelli Fabbri Editori (*Lo sé todo*) e *Vita meravigliosa* di Edizioni Confalonieri (*Enciclopedia de los estudiantes*). Su proposta di Spivacow l'Abril cercò di fare una propria enciclopedia con collaboratori locali sotto la direzione di Oscar Varsavsky, ma il progetto alla fine non si realizzò (forse perché Civita temeva, entrando in una fetta di mercato coper-

⁴³ Intervista a Susi HOCHSTIMM, in *Ibi*, p. 173.

⁴⁴ *Más Allá*, n. 20, gennaio 1955.

ta dalla Codex, di spingere quest'ultima a pubblicare riviste in concorrenza alle sue, cosa che poi Codex fece ugualmente)⁴⁵.

Altra collana destinata ai giovani e di tipo educativo fu, negli anni Cinquanta, *Hoy y Mañana*. Fu ideata da Civita e il primo libro pubblicato, *La vida en el fondo del mar*, fu scritto da Oesterheld che iniziò con questo libro la sua collaborazione con la casa editrice. La collana veniva così presentata: «Esta colección recoge los temas más apasionantes de la ciencia y de la técnica, a través de aventuras intensas y reales. Instruye y entusiasma» e il logo rappresentava un uomo che con un libro solleva il mondo («Dadme un punto de apoyo y moveré al mundo»). I temi andavano dal petrolio, alla chimica, alla lotta al paludismo, agli animali preistorici, all'automobile, all'atomo, a come si fa un giornale o un film, alle comete e meteoriti, ai raggi cosmici, ai pianeti, agli insetti, ecc. Forse fu ideata per entrare nel mercato scolastico dove però c'era sempre la Codex in posizione privilegiata in quanto col peronismo era passata sotto il controllo dello stato⁴⁶. Altre concorrenti di Abril in questo settore erano Sudamericana (con *Biblioteca Infantil*) e la casa editrice Atlantida fondata da Constancio Vigil nel 1917. Era anch'essa specializzata oltre che in libri e testi scolastici (il libro di lettura UPA) in riviste destinate a un vasto arco di pubblico (*El Gráfico, Para Ti, Billiken*).

La sfida di Civita e dei suoi soci e collaboratori fu una sfida commerciale, imprenditoriale e politica allo stesso tempo. Una sfida da considerarsi riuscita non solo sul piano economico ma anche su quello della formazione dell'immaginario. La *Razón de mi vida* e i libri di lettura che presentavano Evita come la *Hada buena argentina* condividevano gli stessi scaffali con le collezioni di *Gatito* e *Bolsillitos* nelle case di molti bimbi argentini. I personaggi di quei libretti sono ancor oggi vivi nei ricordi di una intera generazione⁴⁷.

⁴⁵ Solo negli anni Settanta l'Abril riprenderà il progetto della vendita di enciclopedie a fascicoli per il grande pubblico.

⁴⁶ Pubblicava la *Biblioteca Infantil General Perón*, dal 1948, per conto della Ayuda Social Eva Duarte de Perón. Pablo MEDINA, "Apuntes / El libro en la escuela argentina", in *Medar*, <www.bnm.me.gov.ar/e-recursos/medar/exposiciones/libroslectura/apuntes/medina.htm> (15 maggio 2011).

⁴⁷ Come si può verificare attraverso una ricerca in internet esiste attualmente un vivace mercato destinato ai collezionisti di queste pubblicazioni.

5. Más Allá: "la mitología del futuro"

Il primo numero di *Más Allá* uscì nel giugno del 1953: era un mensile ed aveva come sottotitolo: "Cuentos y novelas de la era atómica. Apasionantes aventuras de la fantasía científica"⁴⁸. Era destinato a coloro che

aman la aventura, para aquéllos que ansian dar un salto hacia el porvenir, para aquéllos que encuentran palida la fantasía del cuento policial o de la novela burguesa (n. 1)⁴⁹.

L'Editorial Abril attinse, anche in questo caso, oltre che ai modelli nordamericani (la rivista *Galaxy* di cui *Más Allá* tradusse molti racconti) anche all'esperienza italiana. Era stato infatti uno degli amici milanesi di Cesare Civita, appartenente all'entourage della casa editrice Mondadori, Giorgio Monicelli⁵⁰ a creare nel 1952 per la casa editrice italiana una rivista e una collezione di fantascienza: *Urania*⁵¹.

La fantascienza, come abbiamo visto, aveva già fatto capolino nella casa editrice con i fumetti (i personaggi di *Bull Rocket* e *Bill Red*) e i racconti americani pubblicati in *Cinemisterio*. Anche *Idilio* sperimenterà questo genere: ad esempio con un fotoromanzo in cui l'intrigo amoroso si mescolava con quello spionistico e con i segreti della bomba atomica (*Una muchacha moderna* di Ralph Pappier del 1958).

Nel 1953 già esisteva una tradizione di riviste nordamericane di science fiction (trent'anni di pubblicazioni da *Amazing Stories* del 1926 a *Astounding Stories* del 1939 e infine a *Galaxy*⁵², i cui autori furono pubblicati da *Más Allá* insieme a nuovi scrittori (da Ray Bradbury, ad Alfred Bester, Robert Sheckley, Arthur C. Clarke, Frederik Pohl, Cyril M. Kornbluth, William Tenn, Chad Oliver, Paul Anderson). La rivista dell'Abril pubblicava anche scrittori argentini «(...) a veces ingeniosos pero que no pasaban de un tratamiento superficial, coronado casi siempre por un "final sorpresa"». Ma sarà solo con un fumetto *El eternauta* di Héctor G. Oesterheld (con

⁴⁸ In seguito divenne: *Más Allá de la ciencia y de la fantasía. Revista mensual de aventuras apasionantes en el mundo de la magia científica*.

⁴⁹ "Más Allá" era il titolo di una rubrica di divulgazione scientifica pubblicata dal giornale *La Razón* e disegnata da Raul Roux tra il 1935 e il 1940.

⁵⁰ Giorgio Monicelli era fratello di Mario con cui Cesare Civita aveva girato insieme ad Alberto Mondadori i film *Cuore rivelatore*, nel 1934 e *I Ragazzi della via Paal* nel 1935.

⁵¹ Della rivista *Urania* uscirono solo 14 numeri.

⁵² Marcial SOUTO (comp.), *La ciencia ficción en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985, p. 10.

disegni di Solano Lopez) che la fantascienza argentina giungerà a maturità con una storia ambientata a Buenos Aires⁵³.

Sulla scia di *Más Allá* altri editori provarono a sfruttare il mercato della fantascienza (Jacobó Muchnik e Minotauro, casa editrice nata nel 1955)⁵⁴. Dalla Spagna arrivò la collana di libri *Nebulae* di EDHASA.

Diretta dal genero di Civita, Roberto De Angelis, *Más Allá* era il frutto dell'inventiva di un fisico comunista cacciato per antiperonismo dall'Università: Oscar Varsavsky, cognato di Boris Spivacov,. Anche Oesterheld lavorò attivamente a questa pubblicazione⁵⁵. Il mito dello spazio, i missili sulle vivaci copertine, la gara tecnologica erano una metafora dello scontro della guerra fredda tra le superpotenze. Come accadeva nella striscia di *Red Bill*, la rivista di fantascienza offriva un antidoto alla paura della bomba atomica. L'energia atomica era sembrata a portata di mano anche in Argentina. Perón aveva affidato a un immigrato austriaco, il Prof. Richter il progetto della fusione atomica. Nei laboratori segreti dell'isola Huemul nel lago Nahuel Huapi un'idea "fantastica" in controtendenza con gli studi sulla fissione era sembrata prender corpo. Poi però il progetto nel 1951 era stato abbandonato in mancanza di risultati concreti. La fusione ritornava nel campo della fantascienza. Durante il governo Frondizi sarà dato nuovo impulso alle ricerche sull'uso dell'energia atomica a scopo pacifico.

Articoli, disegni, diagrammi scientifici, fotografie, test ("Espacio-test" con domande scientifiche) e la rubrica "Contestando a los lectores" (curata da Varsavsky)⁵⁶, spigolature e curiosità mantenevano vivo l'interesse per le novità dell'attualità scientifica, spaziando dai razzi ai test di intelligenza per i neonati. I lettori chiedevano informazioni sulla neo costituita Sociedad Argentina Interplanetaria affiliata alla Federazione Internazionale di Astronautica cui, si assicurava, erano iscritti medici e ingegneri. Altri lettori informavano di aver dato vita a un club, segnalando gli argomenti scientifici e tecnici che più li interessavano.

Gli articoli scientifici di *Más Allá* riguardavano molti temi eterogenei, ad esempio la velocità supersonica, il carbonio 14, il sole, la gravità,

⁵³ *Ibi*, p. 11.

⁵⁴ La casa editrice inizierà a pubblicare nel 1964 una rivista, *Minotauro*, edizione spagnola della statunitense *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. *Ibi*, p. 12.

⁵⁵ Oesterheld nel 1965 cercò di riproporre con l'"Editorial Frontera" una rivista sul modello di *Más Allá*, si chiamò *Géminis*, e ne uscirono solo due numeri. *Ibi*, p. 13.

⁵⁶ In seguito intitolata "Proyectiles dirigidos". Come testimonia Spivacov, Oscar Varsavsky «(...) sabía una barbaridad de muchas ciencias». *Oscar Spivacov*, cit, p. 36. In un editoriale di *Más Allá* (n. 13, giugno 1954) si parla di una trasmissione radiofonica americana di successo *The Answer Man*, in cui Bruce Chapman rispondeva a curiosità scientifiche di vario tipo.

la raddomanzia, ecc. Disegni e foto illustravano: la traiettoria del V-2, il freddo ad alta temperatura, la velocità di espulsione dei combustibili per razzi, le orbite di navi per viaggi interplanetari, il meccanismo di successioni delle stagioni, le stelle supergiganti, il mistero dei gemelli, ecc.

L'attualità argentina si affacciava talvolta in queste pagine dedicate al futuro: erano omaggi dovuti alla figura di Evita in occasione degli anniversari della sua scomparsa. Troviamo anche articoli sul cancro o sulla paralisi infantile: all'epoca si era sviluppata una grave epidemia di poliomielite nel paese. Prendendo spunto dalla constatazione che il progresso della tecnica rende presto obsolete macchine e invenzioni, faceva capolino la guerra fredda. Si parlava della strategia militare di USA e GB basata sui bombardieri con armi atomiche e si ipotizzava che questi aerei sarebbero stati presto resi inutili da nuovi sistemi di intercettazione inventati dal nemico⁵⁷.

Tra gennaio e aprile 1957 uscì una "Sensacional encuesta exclusiva" su "La bomba H. Peligro para el Planeta" in tre puntate in cui si interrogavano alcuni esperti internazionali, a partire dalla notizia di vari incidenti verificatisi con fallout atomico.

Gli editoriali della rivista cercavano di delineare i propositi della pubblicazione, offrivano riflessioni "filosofiche" definendo al tempo stesso il profilo del lettore tipo, curioso e colto. Un editoriale dell'agosto 1953 citava una lettera di un lettore. Chi scriveva attribuiva alla rivista la creazione di una "mitologia del futuro" e i redattori rispondevano che il loro scopo era quello di stimolare la domanda: «¿Que haría yo si...? ¿Como seria el mundo si...?». Sembrava quasi che essi volessero nobilitare il loro lavoro, non apparire solo come meri produttori di un passatempo ma come promotori di una volontà di cambiamento. L'intento pedagogico e politico si rivela anche in un altro editoriale "Hermandad terrestre"⁵⁸: di fronte all'immensità dell'universo, ci si chiedeva, che valore avessero le contese tra stati, i pregiudizi razziali, le differenze di casta, la pretesa superiorità di un popolo sull'altro. E si concludeva: «Los lectores de fantasía científica constituyen la vanguardia de una humanidad exenta de tabús y de odios».

Molti degli autori nordamericani pubblicati in *Más Allá* erano di sinistra e i loro racconti spesso nascondevano, proiettandole nel futuro,

⁵⁷ N. 6, novembre 1953. Gli autori americani tradotti su *Más Allá* erano presentati in qualche caso come vittime del maccartismo. Si ricordava ad esempio come l'FBI avesse accusato Cleve Cartmill di aver rivelato segreti nucleari al nemico attraverso un racconto. N. 1, giugno 1953.

⁵⁸ N. 4, settembre 1953.

critiche alla realtà statunitense. Per il lettore argentino forse quelle critiche potevano essere lette come dirette contro il regime peronista⁵⁹.

Nel numero 4 la rivista aveva lanciato un sondaggio tramite una scheda questionario, molto dettagliata, sui gusti e le abitudini dei lettori. Il risultato del sondaggio indicava che i lettori erano in maggioranza maschi (87%), giovani (34% tra i 18 e 30 anni), studenti e impiegati (rispettivamente 40,2% e 23,9%) seguiti dai professionisti e dagli operai specializzati (11,6 e 11,1%). Si trattava di lettori accaniti: il 63,3% leggeva 4 o 5 riviste oltre a *Más Allá* (ma ben un 22,5% dichiarava di leggere solo la nuova rivista perché diversa e unica nel suo genere). Le risposte erano giunte numerose (19,4% della circolazione netta di quel numero, un successo perché normalmente si stimavano le risposte in questo genere di sondaggi in solo un 4-5%). Non sempre le scelte dei redattori erano approvate: i racconti venati di pessimismo "decadente" o con incursioni nella realtà non incontravano il favore del pubblico⁶⁰.

Quali erano le caratteristiche del lettore? Così le enumerava un editoriale⁶¹: amore del paradosso, interesse per le questioni tecniche, curiosità intellettuale per le cose sconosciute, pazienza e capacità di capire le cose difficili.

La chiusura della rivista nel 1957, come si legge nella nota di commiato, dipendeva dal fatto che «El nivel de lo publicado limita el numero de sus lectores a una élite relativamente restringida», e il tentativo di ampliare le vendite (tramite le inchieste di mercato e l'apertura al pubblico femminile) non aveva avuto successo. Sui motivi della scarsa attrattiva della rivista tra il pubblico femminile era stata fatta una inchiesta⁶². Arrivarono 567 lettere di risposta, le migliori vennero pubblicate e gli autori ricevettero un abbonamento in dono. I lettori in maggioranza, com'era d'aspettarsi, uomini non mancarono di manifestare pregiudizi sull'inferiorità intellettuale delle donne o di attribuire al poco tempo e ai pochi soldi la scarsa propensione delle donne a comprare una rivista, per di più "su temi astratti".

⁵⁹ La migliore *science fiction* americana degli anni Cinquanta era opera di scrittori di sinistra: «who found Aesopian potential in setting their political commentary in other times or other galaxies, thus allowing them more freedom than they could possibly have to comment on political conditions in contemporary America», in M. Keith BOOKER, *Monsters, mushrooms, clouds, and the Cold War: American science fiction and the roots of postmodernism, 1946-1964*, Westport, CT, Greenwood Publishing Group, 2001, p. 3.

⁶⁰ N. 7, dicembre 1953.

⁶¹ N. 18, novembre 1954.

⁶² N. 42, novembre 1956.

Solo alcuni misero in evidenza come la proporzione di 1 donna su 10 lettori di fantascienza fosse la stessa esistente tra gli studenti delle facoltà scientifiche e come l'educazione e l'ambiente non favorissero tra le donne né l'amore per la scienza né quello la fantascienza. Tra le poche risposte femminili una lettrice attribuì la sua scelta di non portare a casa una rivista come *Más Allá* al desiderio inconscio di proteggere i propri figli dal pericolo di cose e mondi sconosciuti. Alicia T.B. Guissarri di Santa Fe, "donna di casa", lettrice appassionata dei racconti di fantascienza spiegava invece in modo originale la scarsa attrattiva della rivista per le donne: la scienza, il progresso, scriveva, è solo per gli uomini, ciò che viene inventato serve a loro.

A pesar de la encerradora y de la olla a presión, en realidad es muy poco lo que el progreso ha hecho en nuestro favor; hay un 90% de nosotras que aun tenemos que lavar los platos después de cocinar, planchar las camisas, lustrar los zapatos del nene y todas esas pequeñeces que nos colocan en un plano de tremenda inferioridad con respecto al progreso técnico del hombre. Nosotras estamos muy lejos aún del robot y las maquinas electrónicas las usan exclusivamente los hombres⁶³.

L'«immaginazione tecnica», di cui ha scritto Beatriz Sarlo⁶⁴, non aveva ancora contagiato le donne alle quali la tecnologia aveva appena iniziato a migliorare la vita quotidiana⁶⁵.

I migliori disegnatori dell'Editorial collaboravano anche alla rivista di fantascienza realizzando accattivanti copertine a colori e disegni in bianco e nero all'interno. Tuttavia *Más Allá* vendeva solo 20.000 copie⁶⁶, un numero non certo comparabile a quello delle *fotonovelas*, dei fumetti e dei libri per bambini. Questi ultimi erano pubblicizzati sulla rivista, si invitavano padri, madri e fratelli a comprare riviste ai più piccoli: «¿El nene esta aburrido? Comprale la Oca de Donald» oppure «¿La nena llora? Compréle Los rompecabezas de Belin, un precioso juego»⁶⁷.

⁶³ N. 44, febbraio 1957.

⁶⁴ Beatriz SARLO, *La imaginación técnica*, cit.

⁶⁵ Che il lettore di riferimento fosse di sesso maschile lo indica anche una pubblicità che inizia ad apparire sulla rivista nel 1956: la "Gilera" argentina.

⁶⁶ Rachel HAYWOOD FERREIRA, "Más Allá, El Eternauta, and the dawn of the Golden age of Latin American science fiction (1953-1959)", in *Extrapolation*, 2010, <www.thefreelibrary.com/Mas+Alla,+El+Eternauta,+and+the+dawn+of+the+golden+age+of+Latin...-a0243526095> (15 maggio 2010).

⁶⁷ N. 2°, gennaio 1955.

Al momento della chiusura di *Más Allá* l'Abril mise in edicola un nuovo settimanale, il femminile *Claudia* che fu subito un grande successo e che diede spazio a quella tecnologia domestica cui si riferiva la lettrice di *Más Allá*: i nuovi prodotti che alleviavano il lavoro in casa, dal frigorifero alla lavatrice.

6. Conclusioni

Il segreto del successo dell'Abril consisteva nell'immettere sul mercato sempre nuovi prodotti utilizzando equipe di lavoro capaci di realizzare pubblicazioni diverse e destinate a differenti fasce di consumatori. La creatività era la dote centrale che garantiva il successo. L'editore e tutti coloro che lavoravano nella casa editrice avevano intuito e capacità di reggere tempi veloci, di pensare, scrivere e disegnare al ritmo convulso delle tante uscite settimanali. Un racconto di fantascienza di Robert A. Heinlein era stato tradotto per *Más Allá* in due ore e venti minuti, illustrato in quattro ore, composto in quaranta minuti, corretto e mandato a comporre e stampare (i *clichés* delle immagini preparati a tempo di record). La velocità era imposta dai cambiamenti nel mercato editoriale: come segnalava un editoriale della stessa rivista "Caducidad del lenguaje"⁶⁸: bisognava tener conto della "mentalità delle masse" mutata con l'avvento del *pocket book*, delle riviste, delle *historietas*. Ormai prevaleva una letteratura che privilegiava «el impacto superficial por la violencia dramática de un 'punch'». Ma i gusti del pubblico e le tecnologie mutavano continuamente e dopo la caduta di Perón si apriva uno spazio per una informazione più libera e moderna, quella dei rotocalchi sul modello di *Elle* o di *Time*.

Dopo il 1955 alcuni collaboratori lasciarono la casa editrice per creare proprie società o per lavorare per altri editori. Due dei disegnatori e sceneggiatori più prestigiosi (Pratt e Oesterheld) decisero di sfruttare le opportunità del mercato lasciando l'Abril ed aprendo una propria casa editrice nel 1957: l'Editorial Frontera (con le riviste *Frontera* e *Hora Cero*). Questo fu indubbiamente uno dei motivi che spinsero l'Abril a modificare la sua strategia editoriale. Alla fine degli anni Cinquanta cambiarono anche le condizioni del mercato con il razionamento della carta e l'arrivo sul mercato argentino della produzione americana a colori in traduzione spagnola e stampata in Messico⁶⁹. Si

⁶⁸ N. 11, aprile 1954.

⁶⁹ Hugo PRATT, *Le desir d'être inutile*, cit., p. 105.

verificò un calo nelle vendite dei fumetti dell'Abril che nel 1961 decise di vendere alla Editorial Yago la maggior parte delle sue testate. Boris Spivacow, che era stato l'animatore del settore dei libri per l'infanzia, nel 1958 passò a lavorare per la casa editrice universitaria Eudeba, preferendo occuparsi di libri invece che di riviste, e in seguito aprirà una propria casa editrice: il Centro Editor de America latina. Altri collaboratori come Gino Germani e Oscar Varsawsky tornarono alla vita accademica da cui erano stati allontanati dal peronismo.

I soci proprietari di Abril decisero di puntare su prodotti nuovi, sui rotocalchi come *Claudia*, sulle riviste di informazione come *Panorama*, *Siete Días Ilustrados*, e sulle opere a fascicoli. Fu di nuovo un grande successo. La casa editrice che già vendeva i suoi prodotti nel resto dell'America latina, con queste nuove pubblicazioni si impose nel mercato dei paesi confinanti e in Messico (dove costituì una società con imprenditori locali)⁷⁰. Ma le aspettative di una nuova epoca e di un nuovo mercato di lettori, suscitate in Argentina dalla presidenza di Frondizi e dal suo *desarrollismo*, si riveleranno in parte illusorie. I governi civili dopo Perón saranno deboli (a causa della proscrizione del partito giustizialista), gli interventi militari ripetuti. Si instaurerà nel 1966 la dittatura di Onganía e la modernizzazione dell'Argentina e insieme la libertà di stampa subiranno continue battute d'arresto. Il ritorno del peronismo al governo nel 1973 contribuirà a intensificare il conflitto politico intorno al controllo dei mezzi di comunicazione, conflitto in cui l'Editorial Abril fu coinvolta. Infine con il golpe del 1976 la repressione e le minacce colpirono i proprietari, i giornalisti, i tipografi e la casa editrice venne venduta. L'avventura imprenditoriale iniziata con i libri per bambini e i fumetti si concluse amaramente con l'esilio o la *desaparición* di molti dei suoi protagonisti⁷¹.

⁷⁰ Già esisteva dal 1947 una società analoga in Brasile, diretta dal fratello di Cesare Civita, Vittorio: l'Editora Abril.

⁷¹ Rimando al mio "Entre dos exilios", cit.

