Ex Libris

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SISTEMA BIBLIOTECARIO DI ATENEO
BIBLIOTECA UMANISTICA
"EZIO RAIMONDI"

Un lampo obliquo

Luigi Bernardi, i suoi libri e il suo immaginario

a cura di **Filippo Milani** e **Alberto Sebastiani**



Ex Libris 1

Collana della Biblioteca Umanistica
“Ezio Raimondi”

Un lampo obliquo

Luigi Bernardi, i suoi libri e il suo immaginario

atti del convegno in occasione dell'inaugurazione
del Fondo "Luigi Bernardi", 17 gennaio 2020

a cura di **Filippo Milani** e **Alberto Sebastiani**

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SISTEMA BIBLIOTECARIO DI ATENEO
BIBLIOTECA UMANISTICA
"EZIO RAIMONDI"

Biblioteca umanistica "Ezio Raimondi"
Bologna – 2022

Questo volume raccoglie gli atti del convegno organizzato dal Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna il 17 gennaio 2020.

Comitato scientifico per la valorizzazione del Fondo "Luigi Bernardi"
Giuliana Benvenuti, *Enrico Fornaroli*, *Otto Gabos*, *Filippo Milani*, *Licia Reggiani*, *Alberto Sebastiani*, *Marco Serra*, *Loredano Turrini*, *Anna Zani*, *Maurizio Zani*

Comitato scientifico della Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi"
Alberto Bertoni, *Loredana Chines*, *Chiara Coluccia*, *Federico Condello*, *Giuseppe De Gregorio*, *Francesca Florimbii*, *Chiara Gianollo*, *Matteo Martelli*, *Francesco Sberlati*, *Paolo Tinti*, *Daniele Tripaldi*, *Marco Veglia*, *Iolanda Ventura*, *Raniero Pirlo*, *Chiara Taiariol*, *Pasquale Novellino*, *Carlo Simoni* e *Maurizio Zani*

Realizzazione editoriale
Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi" - ABIS
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Via Zamboni 32 e 36, 40126 Bologna

Revisione editoriale: Anna Zani
Impaginazione: Federica Rossi
Progetto grafico: Elisabetta Spampanato

Il disegno di copertina *Non sono mai stato a Marsiglia* è realizzato da © Otto Gabos.
Si ringrazia l'illustratore per la concessione del disegno originale. Riproduzione vietata.

Le immagini dell'apparato iconografico sono state scansionate da ADLab - Dipartimento Ficlit dell'Università di Bologna.















CC BY 4.0)
DOI http://amsacta.unibo.it/7122/1/Bernardi_ex_Libris.pdf

Sommario

9. Giuliana Benvenuti, *Prefazione*

13. Marco Bernardi, *L'Associazione "Luigi Bernardi"*

17. Tutti i volti del Fondo "Luigi Bernardi"

19. Antonella Beccaria, *«Non tutte le parole sono importanti». Sulla saggistica del Fondo Bernardi a Bottega Finzioni*

31. Licia Reggiani e Sara Giuliani, *Per amore del* noir*: riflessioni a partire dal Fondo Bernardi custodito presso Alliance Française di Bologna*

47. Alberto Sebastiani, *La lingua del paratesto e l'immaginario. Sulle soglie del Fondo Bernardi alla Biblioteca "Ezio Raimondi"*

61. Luigi Bernardi e l'immaginario pop

63. Sara Dallavalle, *Di isole e di treni: l'impresa fumettistica di Luigi Bernardi*

79. Enrico Fornaroli, *Luigi Bernardi. Il Gaijin del fumetto italiano*

89. Delphine Gachet, *Sulle terre del giallo: Luigi Bernardi "scopritore" di Manchette*

105. Gino Scatasta, *Edicola, maestra di vita*

115. Indice dei nomi

121. Appendice iconografica

La prima immagine è un lampo obliquo, derisorio ma traducibile:
perché non li ho collezionati io questi libri,
con tutte le raccolte bislacche che ho cominciato nel corso della vita?
(Luigi Bernardi, *L'intruso*)

Prefazione

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna)

In occasione del decennale della morte di Luigi Bernardi, questo volume – a cura di Filippo Milani e Alberto Sebastiani – raccoglie gli atti relativi all'evento di inaugurazione del Fondo "Luigi Bernardi", che si è svolto il 17 gennaio 2020 presso gli spazi del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, poche settimane prima che la pandemia sconvolgesse le vite di tutte e tutti noi. Si è trattato della prima iniziativa intesa a valorizzare il Fondo archivistico e librario dello scrittore emiliano (Ozzano dell'Emilia, 11 gennaio 1953 – Bologna, 16 ottobre 2013), che merita di certo ulteriori studi e approfondimenti, volti a indagare sia l'attività creativa di Bernardi sia quella di editore, traduttore, promotore culturale e scopritore di talenti letterari e fumettistici, soprattutto nell'ambito del genere *noir*. In quell'occasione era stata allestita anche una mostra virtuale – ancora presente sul sito del Fondo (<https://site.unibo.it/fondo-luigi-bernardi/it>) – che offre una prima panoramica degli interessi dell'autore e della composizione della sua biblioteca.

Nel 2015, dopo la prematura scomparsa, l'importante collezione di libri, riviste e fumetti appartenuta a Bernardi è stata donata dagli eredi in parte alla Biblioteca umanistica "Ezio Raimondi" dell'Università di Bologna (più di 10 mila volumi) e in parte alla Biblioteca dell'Alliance Française di Bologna (in particolare i volumi di autori francesi in lingua originale e in traduzione). Dopo la sistemazione e la catalogazione, ora il materiale donato alle due Biblioteche è accessibile tramite la piattaforma Opac di Polo (catalogo online delle biblioteche del territorio bolognese) e liberamente consultabile da chiunque sia interessato a studiare e scoprire il Fondo librario dell'autore. Invece, presso l'Associazione "Luigi Bernardi", presieduta dal figlio Marco, è custodito soprattutto il materiale archivistico, relativo ai progetti creativi ed editoriali. Si tratta, dunque, di un particolare Fondo diffuso e multiforme, che testimonia l'ampia gamma di interessi dell'autore, che spazia in diversi ambiti, da quello letterario a

quello editoriale, da quello fumettistico a quello teatrale e che si riflette nella varietà di volumi posseduti.

È stato immediatamente chiaro che per riuscire a valorizzare il Fondo sarebbe stata necessaria la sinergia tra i diversi soggetti coinvolti nella conservazione e gestione di un Fondo così eterogeneo. Così, la Biblioteca "Ezio Raimondi", l'Associazione "Luigi Bernardi", l'Alliance Française, la Fondazione Bottega Finzioni e l'Accademia di Belle Arti, hanno deciso di organizzare una serie di iniziative (seminari, convegni, mostre fisiche e virtuali) per rendere omaggio ai numerosi talenti di Luigi Bernardi e per individuare nuovi percorsi di ricerca capaci di dare il giusto rilievo alla sua attività di scrittore ed editore che ha agito da motore di innovazione sia nell'ambito della cultura locale bolognese sia in quello della produzione letteraria e fumettistica nazionale e internazionale.

Questo volume di atti – prima pubblicazione nell'ambito del progetto di valorizzazione del Fondo – rispecchia proprio l'eterogenea composizione e la molteplicità di interessi dell'attività di Bernardi e della sua collezione libraria (narrativa *noir*, fumetto, letteratura colta e "da edicola"). Pertanto, il volume si divide in due sezioni che forniscono indicazioni per addentrarsi nel mondo dell'autore: la prima, intitolata *Tutti i volti del Fondo Luigi Bernardi*, raccoglie tre interventi che illustrano la suddivisione del Fondo nelle diverse sedi e le caratteristiche specifiche di ciascun "volto" (Antonella Beccaria per Bottega Finzioni; Licia Reggiani e Sara Giuliani per l'Alliance Française; Alberto Sebastiani per la Biblioteca "Ezio Raimondi"); la seconda, intitolata *Luigi Bernardi e l'immaginario pop*, dà conto della tavola rotonda che si è tenuta durante l'inaugurazione del Fondo, proponendo alcuni sondaggi critici su temi cari all'autore: dall'ideazione di riviste dedicate al fumetto (Sara Dallavalle analizza in particolare «Orient Express»), ai progetti editoriali sempre in ambito fumettistico (li ripercorre Enrico Fornaroli); dal ruolo di mediatore nei confronti della narrativa *noir* francese (Delphine Gachet si concentra sui rapporti con Jean-Patrick Manchette), all'interesse per la letteratura da edicola (messo in luce da Gino Scatasta). I contributi presenti

in questo volume evidenziano la capacità di Bernardi di spaziare dalla cultura alta a quella popolare, come anche la sua coerenza e costanza nel perseguire progetti editoriali (in particolare quelli dedicati alla letteratura di genere e da edicola) che all'epoca sembravano minoritari e marginali, e invece nel tempo si sono rivelati fondamentali per il panorama editoriale italiano e internazionale, compresa la promozione di autori e autrici che poi hanno fatto le fortune della narrativa e del fumetto *noir*.

Da ultimo, un grato e doveroso ringraziamento va a chi ha contribuito attivamente a dare luogo alla complessa progettualità necessaria per valorizzare il Fondo. A Marco Bernardi, che attraverso l'Associazione Luigi Bernardi – con il prezioso supporto di Dano Turrini – mantiene vivo l'impegno del padre e della sua opera. A tutti i referenti delle realtà coinvolte: Francesco Citti, ex Direttore del Dipartimento FICLIT, che nel 2015 si è adoperato per l'acquisizione del Fondo; Nicola Grandi, attuale Direttore del Dipartimento FICLIT, che ha sostenuto le successive fasi di promozione del Fondo; Maurizio Zani, Direttore della Biblioteca umanistica "Ezio Raimondi"; Enrico Fornaroli, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 2014 al 2020; Martine Pagan-Dalarun, Direttrice dell'Alliance Française di Bologna; il Comitato direttivo della Fondazione Bottega Finzioni; Anna Zani, bibliotecaria della Biblioteca "Ezio Raimondi" che si è occupata della cura redazionale del presente volume; Marco Serra, tecnico informatico del Dipartimento FICLIT che gestisce il sito del Fondo; Filippo Milani e Alberto Sebastiani, curatori del volume degli atti. Infine, a tutte e tutti coloro che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione di questo volume e continuano a concorrere allo studio e alla valorizzazione dell'opera di Luigi Bernardi.

L'Associazione "Luigi Bernardi"

Marco Bernardi (Associazione culturale "Luigi Bernardi")

L'Associazione culturale "Luigi Bernardi" nasce all'inizio del 2014 per gestire l'eredità culturale lasciata da Luigi Bernardi, a pochi mesi dalla sua scomparsa. L'idea della creazione di un'associazione nasce sia da un impulso spontaneo di famigliari e amici, ma anche da specifiche indicazioni lasciate da Bernardi stesso in una sorta di "testamento" artistico.

In questo documento, uno degli aspetti che Bernardi segnala in maniera prioritaria è la definizione di un modello di gestione del patrimonio librario, da lui accumulato negli anni sia dal punto di vista professionale che personale: in particolare, Bernardi scrive:

> In caso di richiesta, valutare la cessione dei fondi del patrimonio librario. Cedere sempre interi fondi. Nel dubbio, non cedere.

Il modello che lui suggerisce è quello di scorporare il patrimonio, andando a creare dei piccoli fondi tematici, e stringendo legami con gli attori culturali più adatti a gestirli e valorizzarli.

Partendo da queste indicazioni, l'Associazione, con il tramite di Mauro Felicori, membro fondatore, entrò in contatto già nei primi mesi della sua esistenza con il professor Gian Mario Anselmi e Federica Rossi per l'Università di Bologna e la direttrice Martine Pagan per l'Alliance Française, ponendo le basi per la costruzione dei rispettivi fondi librari.

In questa opera di "smembramento" della collezione di Bernardi, la nostra Associazione si è posta in maniera sicuramente poco ortodossa rispetto a quelli che sono i canoni convenzionali, e ha voluto comunque mantenere una parte rilevante, più per importanza che per quantità, del materiale originario nella propria biblioteca privata. Questo Fondo si compone in parte principale del materiale generato da Bernardi nella sua carriera professionale: vi sono presenti una copia di tutte le pubblicazioni delle case editrici, L'Isola Trovata, Glénat Italia, Granata Press e Perdisa Pop, da lui create, tutti i volumi delle

collane da lui dirette, «Einaudi Stile Libero Noir», «Euronoir», «Vox», tutte le sue opere, di narrativa, saggistica e fumetto, come autore e, in ultimo, tutti i libri a cui lui ha contribuito come curatore (si pensi alle opere di Léo Malet per la casa editrice Fazi), con prefazioni o commenti critici e anche come traduttore. Su questo ultimo aspetto, quello del lavoro di traduzione, il Fondo è però verosimilmente incompleto: se l'attività di traduzione nella narrativa, concentrata su opere di *polar* francese (autori come Manchette, Raynal, Dantec) è più recente e di estensione limitata, Bernardi negli anni '80 e '90 tradusse centinaia di albi di *bande dessinée* francese, in particolare serie come «Lucky Luke» e «Michel Vaillant» per la casa editrice Alessandro Editore. Su questo aspetto, Bernardi stesso sul suo sito internet scrive:

> Ha tradotto centinaia di fumetti, di parecchi non ne conservava la memoria. Ricordava la difficoltà di restituire la poesia di Copi, il sarcasmo di Wolinski, le cosmogonie di Jodorowsky, la quotidianità ferita di Gibrat, quella alterata di Bilal [...].[1]

Un'altra componente interessante del Fondo che è stato conservato presso la sede dell'Associazione è una collezione di libri e fumetti che gli sono stati dedicati dagli autori da lui scoperti durante la sua carriera: questa parte del Fondo è di grande interesse e significatività, perché permette da un certo punto di vista di "pesare" l'impatto dell'eredità del lavoro culturale di Bernardi partendo dalla quantificazione delle opere generate dai suoi discepoli.

In ultima battuta, il Fondo contiene anche un archivio di corrispondenza lavorativa: anche in questo caso, e in maniera ancora più sfortunata, l'archivio è molto limitato e copre essenzialmente due periodi. Il primo è quello tra la fine del suo lavoro con L'Isola Trovata, dopo il trasferimento della sede a Milano a seguito della cessione a Sergio Bonelli, indicativamente a partire dal 1984, e i primi anni 2000: in questa parte dell'archivio, composto principalmente da comunicazione tramite fax inviate e ricevute, si trovano scambi con editori

1 Cfr. <http://www.luigibernardi.com/editoria/altri-lavori/le-traduzioni/> (ultima consultazione: 2 novembre 2022).

italiani rispetto a possibili collane dedicate a autori di *polar* francesi, fino a raccolte di racconti apocrifi di Sherlock Holmes, e con editori francesi a cui Bernardi proponeva le opere di giovani autori italiani che stava lanciando.

Il secondo periodo coperto è quello più recente degli anni 2005-2013, che contiene le numerose mail inviate alle case editrici italiane per proporre i suoi libri come autore, accompagnate in alcuni casi anche dalle relative risposte: ad esempio è possibile ricostruire l'intero percorso travagliato di *Crepe*, il suo ultimo romanzo pubblicato nel 2013 dalla casa editrice sarda Il Maestrale dopo avere ricevuto 13 rifiuti, alcuni accompagnati da risposta altri da silenzio, da varie realtà piccole e grandi del panorama editoriale italiano.

Per concludere, abbiamo voluto mantenere nel Fondo interno dell'Associazione alcune opere di rilevanza per il Luigi Bernardi lettore e collezionista: in particolare, a livello di fumetto, le prime edizioni originali di alcuni fumetti disegnati da Magnus, da *Kriminal* e i primi sei albi dello Sconosciuto della Edifumetto, fino ad una nutrita collezione di saggi sul "caso Murri", al quale stava lavorando negli ultimi tempi come soggetto per nuove opere.

Il Fondo intero dell'Associazione è accessibile al pubblico tramite appuntamento e rappresenta una base di partenza estremamente utile per lo studio e l'analisi della carriera editoriale di Luigi Bernardi.

Tutti i volti del Fondo “Luigi Bernardi”

«Non tutte le parole sono importanti». Sulla saggistica del Fondo Bernardi a Bottega Finzioni

Antonella Beccaria (Fondazione Bottega Finzioni)

Non mi resta che raccontarti tutto
(Luigi Bernardi, *L'intruso*)

Ammantata da ironia e sarcasmo, una caratteristica di Luigi Bernardi è stata la generosità. Come quella volta in cui, dopo vari anni di amicizia e condivisione di storie, mi chiamò e mi diede appuntamento in un piccolo e spoglio parco del centro storico di Bologna. Luigi arrivò in anticipo, si sedette su un muretto e ingannò l'attesa fumando una sigaretta. Lo trovai così qualche minuto più tardi, scorgendo di profilo la sua sagoma familiare, la schiena curva e lo sguardo fisso davanti a sé mentre osservava il muro rossastro di un palazzetto che, suo malgrado, ospitava la filiale di una banca. In realtà stava osservando altro, Luigi. Di certo una storia dentro di sé, che gli scorreva, come se fosse un film, nella testa. O più probabilmente stava ripercorrendo la storia di cui doveva parlarmi.

Avvicinandomi, mi accorsi tra l'incuriosito e lo stupito che ai piedi aveva una borsa capiente. Una di quelle da supermercato. Ma non quelle sottili in plastica che si acquistano alla cassa e che resistono giusto il tempo di arrivare a casa, sempre se non si sia comprato qualcosa di affilato o appuntito. Ma una spessa borsa di formato maxi, fatta per non disfarsi al primo utilizzo e che si chiudeva con una cerniera nella parte superiore. Utile in caso di trasloco, recitano le informazioni commerciali, per metterci qualcosa di pesante. Oppure per accogliere oggetti leggeri, ma in grande quantità. Ed era così. Nell'enorme busta a fantasia scozzese tendente al blu slavato, c'erano centinaia di lettere che raccontavano vita vissuta tra le mura di un carcere che Luigi avrebbe voluto trasformare in un romanzo o in uno dei suoi libri stile *nuevo periodismo*, storie reali cesellate con gli strumenti della narrazione e con il linguaggio anticonvenzionale della letteratura del reale, come in un volume amato da entrambi, *Operazione massacro* di Rodolfo Welsh.

Mentre Luigi estraeva le lettere ordinate in mazzetti, lo guardai pensando che volesse mettermi a conoscenza dell'esistenza del suo tesoro.

«No, no, sono per te. Ci ho pensato e ripensato e non ho tempo di occuparmi di questa storia. Prendi tutto tu e fanne quello che vuoi».

Mi spiazzò. Luigi mi stava regalando quel materiale preziosissimo.

«Leggo tutto e te lo restituisco appena ho fatto. Oppure lo fotocopio e te lo riporto nel più breve tempo possibile».

«Ho detto che è tuo».

«Sei sicuro o sei impazzito»?

«Prendi questa roba e togliti di torno».

A quel punto, aggiunsi solo un grazie, sollevai il borsone e mi misi a riflettere su quanto potesse pesare la vita di un uomo trasformata in centinaia di pagine di carta sottile stipate tutte insieme, nello stesso involucro, che ancora conservo insieme al suo contenuto.

Quando ricevetti questo regalo, mancavano ancora alcuni anni all'avvio della mia collaborazione con un ente di formazione bolognese nato nel 2010 e aperto ad aspiranti autori per il cinema e la televisione, Bottega Finzioni. Qui iniziai a tenere qualche lezione di tecniche di cronaca giudiziaria nel 2014, ospite del corso di Michele Cogo, allora come adesso direttore della scuola di via Lame. Bottega, come confidenzialmente viene chiamata da tutti coloro che la conoscono, era più piccola di oggi. Adesso i corsi sono aumentati e, con la trasformazione dell'originaria società a responsabilità limitata in una fondazione narrativa e il suo riconoscimento come ente del terzo settore, ha iniziato a occuparsi anche di sociale, estendendo le sue esperienze anche al di là della formazione professionale perché, attraverso un percorso collettivo, abbiamo creduto nell'idea che la narrazione può diventare uno strumento per favorire l'affrancamento delle persone, la loro capacità di affermarsi prima di tutto come esseri umani.

Nel 2014, tutto ciò era già *in nuce*, per quanto il percorso sarebbe stato ancora lungo. *In nuce* perché già allora, trasmettendo agli allievi le metodologie, gli strumenti e le tecniche della narrazione per l'audiovisivo, si tentava di insegnare anche a studiare la realtà circostante per comprendere

meglio la propria, di realtà, interiore ed esteriore. Quando incontrai Michele per parlare delle mie ore di lezione, scoprii che stava lavorando con gli allievi a un progetto iniziato tre anni prima proprio con Luigi Bernardi, che nel 2011 con lui aveva condiviso la docenza all'interno dell'area didattica di *non fiction*, quella in cui, per l'appunto, si insegna a trasformare il reale in una storia.

Per quel progetto, erano partiti dal libro di Luigi *Il male stanco*, pubblicato nel 2003 da Editrice Zona. All'inizio del testo, l'autore entrava subito nel merito del racconto che aveva affidato alle sue 154 pagine: «Ho cominciato il primo settembre 1999, l'ho fatto di punto in bianco, come un dilettante allo sbaraglio: così mi sono interessato di crimini e di cronaca nera».[1] A spingerlo verso questa scelta o, meglio, verso queste storie, erano stati un contratto con l'AdnKronos Libri che gli aveva affidato la stesura di un annuario, *Il libro dei crimini*, e alcune «curiosità intellettuali» che aveva deciso di soddisfare. Questi ingredienti lo avvicinarono all'analisi "del male". Il quale

> da energica risorsa, [...] è diventato il segno ultimo della resa. E allora bisogna imparare ad affrontarlo, questo nuovo male, perché se si è fatto così stanco – e proprio per questo ancora più dirompente e irrefrenabile – è anche grazie all'ipocrisia con cui lo si racconta, alla pervicacia con cui lo si nasconde dietro apparati che pretendono di esaminarlo e invece lo promuovono soltanto.[2]

Ecco qua: lo snodo di partenza stava tutto in quella frase, «come lo si racconta». Per questo, Luigi accettò la sfida di confrontarsi con gli allievi di Bottega Finzioni. Il punto da cui prese avvio quel ciclo di lezioni fu il terzo capitolo del libro, intitolato «La tecnica del caso», in cui esordiva con la storia di Roberto Paribello, camionista trentaduenne di Verdellino, nella Bergamasca, che il 26 marzo 2002 pose fine alla vita di una giovane praticante commercialista di Torre Boldone, Paola Mostosi. La ragazza, che aveva 24 anni quando fu assassinata, era alla guida della sua Y10 nuova e stava percorrendo l'autostrada A4 per andare al lavoro. Giunta nei pressi del casello di Dalmine,

1 Luigi Bernardi, *Il male stanco*, Bologna, Editrice Zona, 2003, p. 9.

2 Ivi, p. 151.

varcò inconsapevolmente una di quelle *sliding doors* che cambiano per sempre un'esistenza. E lo fece per una banalità: un sasso sollevato dal camion che la precedeva finì sul parabrezza della sua utilitaria e perse la calma. Così superò il tir, alla cui guida c'era Roberto Paribello, facendogli segno di accostare.

Sulle prime, sembrò una semplice sosta per un'altra azione banale, compilare la constatazione amichevole per il rimborso assicurativo, ma qualcosa nella mente di Paribello scattò. L'uomo, infatti, dapprima cercò di strangolare sul posto Paola e, a fronte della sua reazione e della minaccia di denunciarlo, la bloccò caricandola sul camion e ammanettandola. La tenne con sé, sequestrata, tutto il giorno e la sera, per impedirle di urlare, le bloccò la bocca con alcuni stracci lasciandola dov'era, nella cabina di guida. La ragazza lì rimase fino al mattino successivo quando Roberto, dopo una cena con la moglie al ristorante e una nottata trascorsa nel suo letto, risalì sul mezzo pesante, strangolò Paola e gettò il suo corpo in un torrente in secca nei pressi della centrale elettrica della Marne di Filago, il luogo in cui fu ritrovato un paio di giorni dopo.

«Mi intrigano, queste storie di destini che si incrociano, nelle quali devono essere misurati per arrivare sincronizzati all'appuntamento».[3] Per Luigi Bernardi, diventava fondamentale ricostruire la catena cronologica di eventi accidentali che avevano condotto a un esito letale. Facendo seguire la storia di Roberto Paribello e Paola Mostosi ad altre che avevano in comune la casualità dell'incontro fatale, Luigi ricordava che «una delle immagini più popolari che hanno accompagnato la diffusione della teoria del caos è quella del battito di ali di una farfalla in una parte del mondo capace di scatenare un uragano in tutt'altro posto».[4] Si chiama per l'appunto *butterfly effect*, espressione che dà il nome allo studio del 1963 condotto dal matematico e meteorologo statunitense Edward Norton Lorenz e che è divenuta anche il titolo di un film di fantascienza del 2004. Ma la sequenza di micro-perturbazioni che si trasformano in un cataclisma finale non era l'unico tema che Luigi inseguiva, nella sua indagine sul male "casuale".

3 Ivi, pp. 67-68.

4 Ivi, p. 70.

Cercava di mettere a fuoco anche una categoria specifica di devianza: quella che si annidava laddove nessuno lo avrebbe mai detto. E lo faceva ponendo al suo lettore, ma *in primis* a sé, una serie di domande:

> Che delinquenti sono questi, che uccidono per niente, abboccano alle più grossolane esche tecnologiche, si fanno prendere nel tempo di un paio di giorni, se va male tre? Che delinquenti sono se non sanno controllare le emozioni, tirare il fiato, se si buttano via per niente?[5]

La risposta era che:

> non sono delinquenti, tutto qui, sono occasionali del crimine, il male che spargono intorno è frutto di un gesto irriflessivo, animalesco, scatta per difesa, non è neppure consapevole di offendere. Che sia capace di morte, se ne accorgeranno solo dopo, comunque quando sarà tardi per rimediare, non per cominciare a soffrire.[6]

Il suo sguardo affascinò gli allievi di Bottega e la trasformazione del suo terzo capitolo in un *format* televisivo fu un lavoro lungo che passò attraverso tre aule, le quali continuarono a sviluppare il concetto alla base di eventi criminali generati da fattori casuali. Luigi, tuttavia, non riuscì a vedere il risultato finale di quel progetto didattico perché morì il 16 ottobre 2013. Ma la sua curiosità e la sua ricerca gli sopravvissero perché gli allievi di Bottega continuarono a sviluppare il progetto anche nel 2014, l'anno in cui per la prima volta mi ritrovai – casualmente, per inciso – a lavorare partendo da un'idea e un'opera sua.

Il 2014, però, è un anno da ricordare in Bottega per una ragione ben più importante del mio ingresso nel suo gruppo di lavoro. Il 24 marzo di quell'anno, infatti, Marco Bernardi, figlio di Luigi, legale rappresentante dell'associazione culturale che porta il nome di suo padre, ha firmato una donazione a Bottega Finzioni di materiale bibliografico e audiovisivo che è

5 Ivi, p. 73.

6 *Ibidem*.

andato a costituire il Fondo Bernardi. È stato il risultato di un lavoro portato avanti da Giampiero Rigosi, lo scrittore che ha contribuito a fondare Bottega nella sua prima vita e che l'ha accompagnata per i primi nove anni. Un risultato che si compone di più di 960 tra film e serie televisive, quasi 500 volumi sul cinema, l'arte e la città di Bologna e oltre 800 riviste e periodici illustrati. Un importante patrimonio per una fondazione, com'è oggi Bottega, che viene frequentata ogni anno, anche nel durissimo biennio di pandemia, da un centinaio di allievi che puntano a trasformare la necessità della scrittura anche in una professione.

Considerando l'attinenza con gli scopi della Fondazione, la maggior parte del materiale versato nel Fondo riguarda il cinema e il mondo dell'audiovisivo. Non c'è un genere prevalente sugli altri: estremamente eclettica è la collezione che Luigi ha messo insieme negli anni, simbolo della sua intellettualità che non poteva essere contenuta in binari precostituiti e sempre simili a sé stessi. Per quanto riguarda i libri, una quarantina di titoli comprende i grandi dizionari, tra annuari, storia illustrata, arte e industria cinematografica. Importanti sono gli otto volumi curati da Tommaso Chiaretti e Luciano Lucignani, che consentono di districarsi nel panorama di tecniche, produzioni e personaggi di riferimento nel mondo dell'industria che sta dietro al grande schermo. Ma non sono meno rilevanti i quattro volumi che compongono il *Dizionario dei film. Tutto il cinema di tutti i Paesi*, opera supervisionata dal critico Pino Farinotti e riproposta in ventitré edizioni successive nell'arco di quasi quarant'anni. Si aggiungono altri otto volumi intitolati *Grandi generi cinematografici* che consentono di spaziare tra il cinema dei fumetti, eroi e avventurieri, il giallo e l'horror, oltre a mostri come alieni, vampiri e mutanti.

Sfogliando il catalogo, non possono che colpire anche titoli singoli, come *L'occhio impuro. Cinema, censura e moralizzatori nell'Italia degli anni Settanta*, nell'edizione del 1976 firmata da Gianni Massaro, conosciuto anche come l'avvocato del grande schermo, un enorme affresco sui tentativi di insidiare la libertà di espressione per motivi moralistici o politici che hanno inferto colpi di scure su capolavori come *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando e Maria Schneider, destinato per sentenza della Cassazione

alla distruzione per oscenità (la pellicola fu "riabilitata" solo nel 1987). Vicende analoghe avrebbero avuto per obiettivi anche *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini, *C'era una volta in America* di Sergio Leone per due scene di violenza sessuale, o *Arancia meccanica*, il *cult* di Stanley Kubrick la cui messa in onda sul piccolo schermo fu impedita fino al 1998, quando il Consiglio di Stato accolse un ricorso della Warner Bros e consentì di ridurre il divieto originariamente imposto ai minori di 14 anni.

Altra assoluta particolarità tra i libri del Fondo Bernardi riguarda il volume *Chi tocca muore. La breve delirante vita di John Belushi*, pubblicato in edizione originale nel 1984 e uscito in italiano nel 1985. Prestigiosissima la firma: è quella di Bob Woodward, il giornalista del «Washington Post» che, insieme a Carl Bernstein, nel 1972 firmò lo *scoop* con cui rese pubblico lo scandalo Watergate. Quello che, due anni dopo, costrinse alle dimissioni il presidente degli Stati Uniti Richard Nixon e segnò la caduta di un periodo storico in cui l'atlantismo aveva condizionato la piena attuazione della democrazia in Europa. Per la biografia dell'attore reso immortale dal film del 1980 *The Blues Brothers*, Woodward intervistò 217 persone e ciò che ne discende - concettualmente al pari degli articoli sul Watergate - non è solo il ritratto di un artista, ma anche di una società che, come Belushi, morto nel 1982 a soli trentatré anni a causa di un mix di sostanze stupefacenti, cercava di spiccare il balzo, ma che si infranse nella disillusione dei nascenti anni Ottanta.

Un'assoluta rarità un altro volume. È uscito nel 1979 ed è *Il patalogo. Annuario dello spettacolo: musica, televisione, cinema, teatro* pubblicato da Ubulibri-Edizioni Il Formichiere. Pubblicato con cadenza annuale fino al 2009, quando è passato all'edizione online, il primo numero è divenuto praticamente introvabile. Luigi, però, lo aveva conservato e rappresenta uno dei pezzi più originali della sua collezione. Ideato e curato da uno dei maggiori critici teatrali contemporanei, Franco Quadri - padre di Jacopo, celebre montatore che ha lavorato a lungometraggi come *L'amore non ha confini* di Paolo Sorrentino e *Tanti futuri possibili. Con Renato Nicolini* di Gianfranco Rosi -, *Il patalogo* radunava un anno intero di programmazione televisiva, cartelloni teatrali, uscite sul grande schermo per dare vita a «610 pagine, 1003 foto,

496 film, 252 spettacoli, 176 opere, 83 festival»[7] corredati da un'appendice che si occupava di costume, ma anche di politica, almeno in senso lato. Tra gli argomenti riportati in calce al volume, ecco infatti che ci si imbatte in un tributo «sulle massime istanze» dedicate a Sandro Pertini (il partigiano socialista eletto presidente della Repubblica il 9 luglio 1978) e Giovanni Paolo I (scomparso il 28 settembre di quello stesso anno dopo un pontificato durato appena trentatré giorni, il più breve e misterioso della storia). Entrambi erano inseriti non solo per il clamore portato dalle rispettive vicende personali, ma anche per il loro amore per la cultura.

Altrettanto variegata è la parte del Fondo Bernardi che riguarda i film in dvd. Oltre che la più consistente, è stata anche la prima a giungere in Bottega, seguita dai libri e dalle riviste, ed è un vero tributo innanzitutto alle grandi firme: François Truffaut, Oliver Stone, Quentin Tarantino, Steven Spielberg, Steven Soderbergh, Martin Scorsese, George A. Romero, Werner Herzog, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Dino Risi, Sergio Leone, Bernardo Bertolucci, Ugo Tognazzi sono solo alcuni dei nomi più rilevanti della collezione. E anche qui, come per i libri, a scavare nella montagna di titoli, si rinvengono perle della cinematografia. A iniziare da un film uscito nel 1974 e diretto da Liliana Cavani. Si tratta del film *Il portiere di notte* con un cast che comprendeva, tra gli altri, Gabriele Ferzetti, Philippe Leroy, Isa Miranda e Charlotte Rampling. Ed è una storia che, al di là delle vicende personali dei protagonisti, alla sua uscita destò vivaci reazioni - sia in positivo che in negativo - perché fornì uno spaccato dell'Europa postbellica ancora alle prese con la difficile elaborazione del nazismo e del genocidio compiuto nel cuore del Vecchio Continente.

Un ragionamento per certi versi analogo si può formulare per un altro film del Fondo. Uscito dieci anni prima del lungometraggio di Cavani, *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi rappresentava invece un *focus* sull'Italia e soprattutto sul Mezzogiorno dove il grottesco intrecciava il faticoso anelito

7 *Il Patalogo. Annuario dello spettacolo: cinema, teatro, musica, televisione*, coordinamento generale di Franco Quadri e Gianni Buttafava, Milano, Ubulibri-Il formichiere, 1979, p. 4.

alla modernità arrivando ad accusare – in una famosa critica pubblicata dal «Corriere della Sera» – «l'ipocrisia dei costumi locali e della legislazione italiana».[8] Un'anticipazione, insomma, di quella che a livello istituzionale avrebbe assunto i connotati di una riforma sociale solo negli anni Ottanta e sarebbe stata applicata non prima del decennio successivo.

E facendo ancora un salto indietro, stavolta di undici anni, approdando così al 1953, tra i titoli appartenuti a Luigi Bernardi c'è quello del francese Henri-Georges Clouzot (che, oltre alla regia, collaborò anche alla sceneggiatura con Jérôme Géronimi): *Vite vendute*, che in versione originale si chiamava – in termini più significativi – *Le salaire de la peur*. Vi lavorarono attori destinati a diventare noti al grande pubblico, come Folco Lulli (scoperto da Alberto Lattuada nell'immediato dopoguerra) e Yves Montand (che aveva esordito solo pochi anni prima) e alla sua uscita il film venne consacrato come uno dei capolavori della cinematografia d'Oltralpe. Con un linguaggio più vicino a noi, oggi lo si sarebbe definito un *road movie* che si articolava lungo i seicento chilometri di strade centro-americane, quelle che i protagonisti devono percorrere con il loro delicatissimo carico di nitroglicerina. Ma non è solo un viaggio fisico lungo il Guatemala, da un luogo a un altro, con tutte le incognite determinate dal trasporto di un grosso quantitativo di esplosivo: *Vite vendute* è anche quello che la drammaturgia chiama il "viaggio dell'eroe", lo srotolarsi di una vita che inizia con una connotazione per trovarsi alla fine sconvolta, del tutto cambiata e che può ancora modificarsi all'improvviso, nonostante qualsiasi sforzo compiuto verso un futuro che si desidererebbe migliore.

Infine un ultimo riferimento alla sezione dedicata alle riviste. Gli argomenti, per la maggior parte, sono dedicati alla fotografia, all'arte, all'illustrazione spaziando per diverse epoche e diverse aree geografiche. Ma qui, tra le diverse testate, emerge un altro grande amore di Luigi Bernardi: Bologna. I suoi cieli, il ghetto ebraico, il Pratello, il cimitero della Certosa, la Piazzola, la Pinacoteca Nazionale, ma anche il movimento della

8 Giovanni Grazzini, *Sulla spiaggia di Cannes le onde dell'oceano Pacifico*, «Corriere della Sera», 11 maggio 1964, s.p.

Pantera sbarcato all'Alma Mater Studiorum all'inizio degli anni Novanta, il contributo che sotto le Due Torri è stato dato alle innovazioni nel campo della comunicazione e della pubblicità. Stavolta il mondo contenuto di una parte - piccola, ma significativa - delle riviste che Luigi aveva acquistato e tenuto con sé per tanti anni si concentra in uno spicchio di chilometri quadrati. E non a caso. Infatti di questo microcosmo aveva detto in un'intervista del 2009 uscita su Wuz.it:

> [Bologna] è una città strana, decisamente sopravvalutata: la cucina è troppo grassa, le strade troppo strette, il costo della vita troppo caro, l'impatto delle fiere troppo disagevole, l'università troppo invasiva, il tasso di umidità troppo elevato, la massoneria troppo potente. E pure è [...] una città che permette di osservare e di riflettere [...]. In più è una città nella quale negli ultimi quarant'anni è successo di tutto. Un osservatorio perfetto per scrivere.[9]

Insomma, il patrimonio che il Fondo Bernardi, attraverso quella generosità che - si diceva - così bene Luigi celava, rappresenta per la Fondazione Bottega Finzioni un valore umano e culturale ingente, ma soprattutto è un viaggio in forme culturali molteplici, attraverso cui spaziare e apprendere costantemente. I prestiti di riviste, volumi e dvd sono iniziati nel 2016, una volta che il materiale del Fondo è stato catalogato e reso disponibile. E consultando il registro emerge un particolare: a chiedere in visione film e serie tv e in lettura i volumi, sono stati certamente gli allievi, ma non soltanto. Lo hanno fatto anche molti docenti, coordinatori didattici e collaboratori di Bottega, che continuano a formarsi a loro volta, a esplorare nuovi linguaggi, a individuare nuovi progetti da portare in aula e da sviluppare. Perché, per usare l'espressione a cui ricorse Luigi per rispondere alla domanda di un'intervista del 2009 uscita su «Pulp», «nel raccontare, non tutte le parole sono uguali».[10] Questa frase era una citazione di Jean-Patrick Manchette,

9 *Intervista a Luigi Bernardi. Bologna la Dotta, la Rossa, la Grassa, Bologna e i suoi artisti*, 10 aprile 2009, <www.wuz.it/intervista-libro/3201/bologna-luigi-bernardi.html> (ultima consultazione: 24 ottobre 2022).

10 Matteo Righetti, *Intervista a Luigi Bernardi*, «Sugarpulp», 20 ottobre 2009, <sugarpulp.it/intervista-a-luigi-bernardi> (ultima consultazione: 24 ottobre 2022).

l'intellettuale francese che ha segnato una stagione di rinascita del *noir* e che indicava come uno dei due autori che, più di altri, avevano influenzato il suo gusto letterario. E con Manchette, anche lui era d'accordo sulla necessità di continuare a scovarne di nuove. «L'angolo delle sorprese è sempre pronto a riempirsi»,[11] scriveva Luigi nell'amarissimo *L'intruso*, il libro del 2018 uscito postumo per DeA Planeta Libri in cui raccontava della malattia scoperta un anno prima della sua morte. E c'è da crederci, se lo diceva Luigi Bernardi, la cui eredità intellettuale è rimasta anche qui, dove si fanno crescere le storie.

11 Luigi Bernardi, *L'intruso*, Milano, DeA Planeta, 2018, p. 168.

Per amore del *noir:* riflessioni a partire dal Fondo Bernardi custodito presso Alliance Française di Bologna[1]

Licia Reggiani e Sara Giuliani (Università di Bologna)

1. Il Fondo Bernardi: una finestra sul noir *francese*

Nel 2015, la famiglia Bernardi ha donato all'Alliance Française di Bologna un Fondo di volumi in lingua francese appartenuti al poliedrico intellettuale bolognese. Il Fondo è composto da circa 800 volumi di narrativa e 200 di fumetti ed è quasi interamente dedicato al genere *noir*. A questo vanno aggiunte alcune collane di fantascienza e horror, come la collana «Gore» della casa editrice Vaugirard, collana che ha pubblicato 14 volumi nel 1990, tutti presenti nel Fondo, o la collana fantasy delle Nouvelles Éditions Oswald, casa editrice nata negli anni Ottanta e specializzata nella pubblicazione di letteratura popolare.

Uno sguardo d'insieme sugli "scaffali" del Fondo, ci consente di osservare meglio alcune delle "passioni francesi" di Luigi Bernardi, poiché la Francia ha sempre rappresentato per lui uno degli orizzonti culturali di riferimento e possiamo dire che proprio grazie al suo lavoro di traduttore, di curatore e di editore abbia contribuito a diffondere in Italia alcuni, essenziali, elementi della cultura francese. In questo senso va sottolineato come la selezione dei testi presenti nel Fondo non sia stata fatta solo seguendo mere ragioni di gusto e piacere personale del Bernardi lettore, ma anche lo sguardo attento a individuare testi potenzialmente stimolanti per il lettorato italiano del Bernardi "promotore", che fa "circolare" cultura. Difficile, d'altronde, riuscire a stabilire un confine, una frontiera fra scelta di lettura individuale e di diffusione su larga scala, tanto questi due elementi sono fusi e intricati fra di loro nella personalità di Luigi Bernardi.

Ma quale immagine della cultura francese trasmette il Fondo Luigi Bernardi?

---

1 Il saggio è scritto a quattro mani: Licia Reggiani si è occupata del paragrafo "Il Fondo Bernardi: una finestra sul *noir* francese" e Sara Giuliani del paragrafo "Bernardi *passeur* culturale".

Come si evince da quanto detto finora, il Fondo è di fatto costituito da volumi appartenenti a quella che viene solitamente definita "letteratura popolare" o "di genere", il che posiziona chiaramente le scelte di Bernardi: il genere poliziesco, infatti, a lungo ritenuto "paraletterario", ovvero di letteratura bassa, di consumo, e non meritevole di attenzione da parte della critica letteraria (ha infatti sofferto per molto tempo dell'assenza di definizione dovuta a un quasi totale disinteresse nei suoi confronti da parte di accademici e non solo, come ci ricorda Évrard[2]), fa (o quanto meno faceva) parte a pieno titolo di quelle "culture marginali" (insieme a fumetti, cinema fantastico e horror, erotismo, fantascienza, realismo magico…) cui Bernardi dedica ogni sforzo, seguendo l'intuizione visionaria e anticipatrice di una tendenza che non smetterà di affermarsi.

All'interno del macro-genere poliziesco, il *fil rouge* che Bernardi sembra aver seguito è la dimensione eversiva (in senso sociale e in senso letterario) del *noir*, di cui sottolinea la "vaghezza" definitoria: «Oggi si parla spesso di noir, quasi sempre a sproposito, lo si confonde con il romanzo poliziesco, il *thriller*, il *mystery* o la *detective story*».[3]

La appena citata prefazione al romanzo *La vita è uno schifo* di Léo Malet riveste grande importanza per capire meglio cosa si intende per *noir*, quali (se esistono) ne siano i tratti definitori, quale la "grammatica" su cui il testo *noir* si regge. Per giungere a una definizione completa, bisogna prima distinguere dalle altre forme del poliziesco, sganciandolo dalla scuola americana:

> Il noir, checché ne dicano alcuni critici del settore, non ha nulla a che vedere con l'*hard-boiled school*, la "scuola dei duri" americani formatasi attorno alla rivista «Black Mask»; in una parola il noir non ha nulla a che vedere con il poliziesco d'azione dei vari Hammett e Chandler […]. Il noir autentico è un romanzo psicologico intorno alla figura di una vittima, che si racconta o si fa raccontare nella propria discesa (o precipizio che dir si voglia) verso un punto di non ritorno. Nel giallo o nel poliziesco lo *status quo* viene frantumato da

2 Franck Évrard, *Lire le Roman policier*, Parigi, Dunod, 1996.

3 Prefazione all'edizione italiana de *La vita è uno schifo* di Léo Malet: p. 13.

> un evento imprevedibile di natura delittuosa, compito della narrazione sarà di riscoprire l'autore dell'infrazione, assicurarlo alla giustizia, ricomponendo così l'ordine iniziale. Che l'evento delittuoso sia un omicidio, un rapimento, un furto o una rapina, non ha importanza, così come non ne hanno l'identità (investigatore privato, poliziotto, detective o dilettante) e il *modus operandi* di colui o coloro che si incaricano dell'indagine. Nel noir, invece, non c'è nessun ordine da ricomporre, non si torna al punto di partenza, l'ordine è un continuo frantumarsi in schegge impazzite di cui si perde il conto e la sostanza. Il romanzo poliziesco è un puzzle completo di tutte le proprie tessere: sarà sufficiente incastrare le une nelle altre e il disegno apparirà in tutta la sua chiarezza.[4]

Non sfugge lo sguardo criticamente ironico di Bernardi sul mondo della critica "del settore", che non solo parla "a sproposito", ma confonde e mescola elementi disparati ("checché ne dicano alcuni critici del settore"); in effetti è opportuno sottolineare che è di fatto una posizione critica "tradizionale" quella che accosta *noir* e *hard-boiled* americano. Ad esempio, Gilles Menegaldo e Maryse Petit in *Manières de Noir. La fiction policière contemporaine*, si interrogano: «[le terme de noir] renvoie plus spécifiquement à une époque et à un lieu définis du roman policier: celle des années 40/50 aux USA: Hammett, Chandler, Hadley Chase… Ainsi qu'à la "noire", la célèbre série que Marcel Duhamel, son créateur, présente ainsi en 1945».[5]

È infatti con queste parole che il celebre ideatore della «Série Noire» descrive la natura della nuova collana:

> Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la «Série noire» ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans

4 Ivi, pp. 12-13.

5 Gilles Menegaldo e Maryse Petit, *Manière de noir. La fiction policière contemporaine*, «Interférences», Parigi, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.11. «[Il termine *noir*] rimanda più specificamente a un'epoca e a un luogo definiti dal romanzo poliziesco: quello degli anni 40/50 negli USA: Hammett, Chandler, Hadley Chase… Così come alla "*noire*", la famosa *série* che Marcel Duhamel, il suo creatore presenta con queste parole nel 1945». (La traduzione è la nostra).

> ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors?... Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence - sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies - du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour - préférablement bestial - de la passion désordonnée, de la haine sans merci, tous les sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont parfois exprimés dans une langue fort peu académique mais où domine toujours, rose ou noir, l'humour. À l'amateur de sensations fortes, je conseille donc vivement la réconfortante lecture de ces ouvrages, dût-il me traîner dans la boue après coup. En choisissant au hasard, il tombera vraisemblablement sur une nuit blanche.[6]

D'altronde il *noir* si rivela un "oggetto" difficile da afferrare, come ci ricorda ancora Bernardi, poiché:

> Nel noir il disegno è in continua evoluzione, ubbidisce a regole diverse, che possono cambiare da un momento all'altro. Per questo il noir non ammette

6 Dalla Presentazione della collana di Marcel Duhamel: «Che il lettore disinformato stia in guardia: i volumi della «Série Noire» non possono essere letti da chiunque senza pericolo. L'appassionato di enigmi alla Sherlock Holmes spesso non troverà ciò che cerca. L'ottimista sistematico nemmeno. L'immoralità, solitamente ammessa in queste opere unicamente per fungere da ostacolo alla moralità convenzionale, è di casa tanto quanto i buoni sentimenti e l'amoralità vera e propria. Lo spirito è raramente conformista. Vi si trovano poliziotti più corrotti dei delinquenti a cui danno la caccia. Il simpatico detective non risolve sempre il mistero. A volte non vi è alcun mistero. E altre volte non vi è nemmeno il detective. Ma quindi?... quindi rimane l'azione, l'angoscia, la violenza - in ogni sua forma, e in particolare le più disprezzate - pestaggi e massacri. Come nei bei film, gli stati d'animo si rivelano attraverso la gestualità, e i lettori ghiotti di letteratura introspettiva dovranno darsi alla ginnastica inversa. C'è anche amore - preferibilmente bestiale - passioni disordinate, odio spietato, tutti sentimenti che in una società civilizzata non dovrebbero trovare spazio, se non in via del tutto eccezionale, ma che sono talvolta espressi attraverso una lingua forte e poco accademica, ma in cui domina sempre l'umorismo, nero o rosa che sia. All'appassionato di sensazioni forti consiglio quindi vivamente la confortante lettura di queste opere, a costo di essere poi infamato. Scegliendo a caso probabilmente s'imbatterà in una notte insonne». (La traduzione è la nostra).

> lieto fine, o almeno l'unico lieto fine possibile è quando la vittima, conscia della propria condizione, si ribella, e, attraverso una serie di atti "contro la legge" riesce a scamparla, a dettare le regole di un nuovo disegno, che avrà contorni, figure e colori del tutto differenti dal proscenio iniziale. In questo il noir è figlio del surrealismo: viviamo in un'epoca di male, e solo un male più forte può contrastarlo, cambiarne i connotati. Di qui il distacco finale, ancor più marcato, di fatto un'opposizione, nel romanzo poliziesco il male è un accidente, nel noir una costante; il primo ha una sostanziale attitudine rassicurante e consolatoria, il secondo è sempre eversivo.[7]

In queste prime affermazioni, Bernardi definisce dunque il *noir* (termine che nei suoi scritti sceglie di non mettere in corsivo, quasi a sottolinearne la piena "lessicalizzazione" nella cultura italiana) con un criterio più tematico e narratologico che formale, e incentra le sue osservazioni sulla presenza del male che, potremmo dire, nel *noir* la fa da padrone, insinuandosi ovunque, e creando un inevitabile *humus* esistenziale. Viene da pensare all'*Intruso*, all'incontro col male e la malattia, alla sua inevitabilità.

Leggiamo inoltre che, a parte per il nome, il genere *noir* è, per Bernardi, un genere innegabilmente francese, come spiega ripercorrendone la storia, e mettendolo in relazione con caratteristiche che col tempo diverranno vere e proprie dimensioni generiche: la serialità, l'orientamento al lettore, la dimensione di "consumo":

> È singolare la fortuna del romanzo poliziesco francese. Indissolubilmente legato al *feuilleton* e alla serializzazione, ha sempre saputo creare personaggi in grado di resistere ai cambiamenti del gusto, dal Monsieur Lecoq di Émile Gaboriau fino al Fantômas di Pierre Souvestre e Marcel Allain, passando almeno per il Rouletabille di Gaston Leroux e l'Arsène Lupin di Maurice Leblanc, e proseguendo con il "naturalizzato" Maigret di Simenon e l'indemoniato Sanantonio di Fréderic Dard. Non solo, ma si è sempre posto il problema di mantenere costante il contatto con il lettore, anticipando in qualche modo il marketing editoriale, in cui eccellono oggi agenti e case editrici americane. Ogni personaggio, ogni collana, ogni autore doveva farsi trovare pronto all'appuntamento periodico con il chiosco o la libreria, ognuno

7 Prefazione all'edizione italiana de *La vita è uno schifo* di Léo Malet: pp. 12–13.

> tempestivo nello sfamare il proprio lettore (sfamare come solo sanno fare i libri, che non tolgono quel residuo di appetito...).[8]

È cosa d'altronde risaputa che la letteratura popolare, o letteratura di consumo, nata con la rivoluzione industriale e costruita «consapevolmente con ingredienti capaci di conquistare un vasto mercato ma anche di ottenere il consenso della critica»,[9] aveva per vocazione quella di vendere più esemplari possibili,[10] vocazione che non è andata persa nel tempo; e sappiamo bene quanto questa finalità "bassamente consumistica", o "alimentare", come si dice in francese, le sia costato in termini di rango e di prestigio; aggiungiamo infine che, se all'interno della letteratura popolare si annoverano generi e sottogeneri anche molto diversi, dai confini quanto mai labili, il romanzo poliziesco ha certamente avuto fin da subito un ruolo di primo piano. Nelle numerose, recenti analisi che ripercorrono la storia del genere poliziesco, si legge che le sue origini vengono fatte risalire a quattro diverse fonti d'influenza: la letteratura *de colportage* (porta a porta), il romanzo gotico del '700 e '800, il melodramma di inizio '900 e il *roman feuilleton*[11] e la sua evoluzione viene canonicamente suddivisa in quattro fasi: *Les romans policiers archaïques* di fine '800, *Le récit d'énigme* del primo dopoguerra, *Le roman noir* del secondo dopoguerra, *Le roman à suspense* di poco successivo e il *néo-polar* degli anni Sessanta.[12]

Osservando il Fondo, possiamo ritrovare traccia e testimonianza delle osservazioni appena riportate, anche per la presenza dei testi sopra elencati, e che hanno segnato la storia del genere; ad esempio, i *Bouquins* dell'editore Laffont, in cui possiamo trovare le opere complete di Gaston Leroux, le dodici

8 Ivi, p. 7.

9 Alberto Cadioli, *Pubblico e lettore nello studio dell'editoria italiana*, in *La mediazione editoriale*, Milano, il Saggiatore, 1999, p. 96.

10 Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

11 Marc Lits, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CEFAL, 1999, p. 25.

12 *Ibidem*.

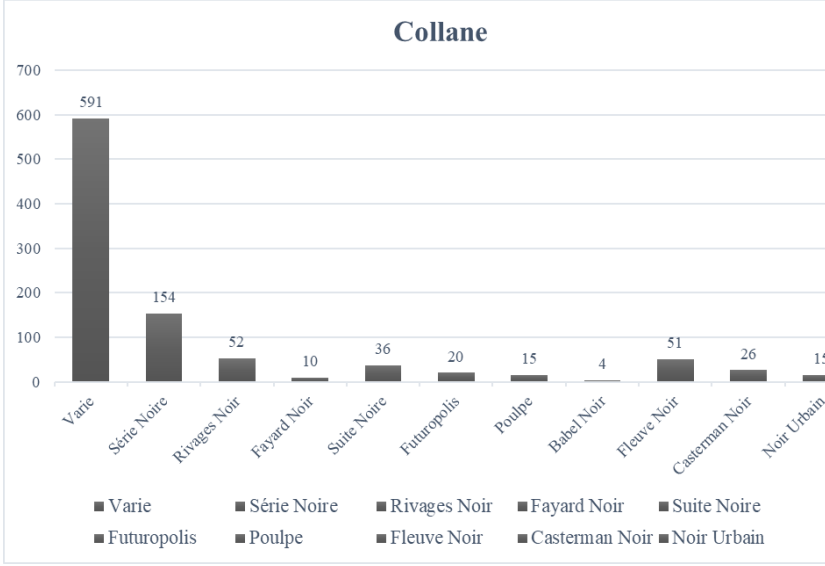
avventure di *Fantômas* raccolte in tre volumi, i cinque volumi della serie dedicata al personaggio di Arsène Lupin e un volume contenente le sei opere di Gustave Lerouge. Tra i *Bouquins* presenti nel Fondo, si trovano anche le opere di scrittori più recenti come il duo Boileau-Narcejac e Léo Malet, che verranno peraltro pubblicati in Italia dall'editore Fazi, su proposta e con la curatela di Luigi Bernardi.

Ci è sembrato dunque interessante iniziare a "leggere" il Fondo partendo dal punto di vista editoriale, osservando quali case editrici e quali collane siano particolarmente presenti e quindi significative, tenendo presente il valore insieme inclusivo ed esclusivo delle collane editoriali, che da sempre rappresentano una forma di coerenza e legittimazione nel campo letterario (e non solo), valore d'altronde ben noto a Luigi Bernardi che è stato ideatore e curatore di collane (fra cui, «Stile Libero Noir» per Einaudi, «Euronoir» per Hobby & Work, per rimanere nel mondo *noir*); notiamo che nel Fondo si alternano collane "*incontournables*", come la famosa «Série Noire» di Gallimard, ad altre meno note ma tutte caratterizzate dalla presenza dell'aggettivo "*noir(e)*", quasi un *clin d'œil* al lettore, che potrà facilmente orientarsi e riconoscere le atmosfere in cui il volume si propone di immergerlo, ad esempio «Carré Noir», sempre di Gallimard (attiva dal '71 all'88, che ha pubblicato 586 numeri), «Suite Noire», ideata e diretta da Jean-Bernard Pouy, collana della casa editrice La Branche, fondata da Alain Guesnier e Jean-Luc Orabona e attiva dal 2006 al 2009, che è una sorta di "omaggio" alla collana di Gallimard (gli autori che vi pubblicano devono essere stati pubblicati anche dalla «Série Noire», i testi pubblicati non devono superare le 100 pagine), in tono ironico e giocoso, (a partire dai colori delle copertine, che sostituiscono i tradizionali giallo e nero con fucsia, rosa salmone o verde bottiglia...); «Rivages Noir», la prima a contrastare il predominio della «Série Noire», e anche «Seuil Noir», «Fleuve Noir», «Casterman Noir», «Babel Noir», «Noir Urbain», «Fayard Noir», e «Eden Noir», per arrivare ai classici «Poulpe» delle Éditions Baleine (che hanno persino pubblicato una «Série grise» dal 2000 al 2002, diretta da Jean-Bernard Pouy, collezione orientata alle persone anziane con testi corti in caratteri più grandi); ai

fumetti «Futuropolis», sempre di Gallimard. Di quest'ultima collana sono degni di nota anche tre volumi nati da una collaborazione fra Gallimard e «Futuropolis»: *La maldonne des sleepings* di Tonino Benacquista, illustrato da Jacques Ferrandez, *Meurtres pour mémoire* di Didier Daeninckx, illustrato da Jeanne Puchol e *La dame est une trainée* di Marc Villard, illustrato da Luis Joos. Si tratta di tre volumi cartonati tascabili 12x18 all'interno dei quali alle pagine scritte si alternano suggestive tavole in bianco e nero.

Delle collane sopraelencate, nel Fondo solamente «Suite Noire» e «Poulpe» sono complete, delle altre invece sono presenti solo alcuni volumi, non necessariamente in successione cronologica, e in particolare notiamo come della «Série Noire» siano assenti i primi volumi, la collana parte infatti dal volume 816.

Come si evince dal grafico sotto riportato, riscontriamo che numericamente la «Série Noire» è in assoluto la più rappresentata con 154 volumi, seguono «Rivages Noir» (52) e «Fleuve Noir» (51); non stupisce, ovviamente, che la "fetta" più grande della torta sia composta da testi *noir* (ma non solo, il Fondo



propone anche, per esempio, volumi critici sul genere poliziesco o sul *noir*) di varia provenienza editoriale.

Osservando gli autori, il Fondo rivela una dimensione diacronica, come confermano la presenza di volumi delle origini del genere poliziesco, da Arsène Lupin e Rouletabille, all'anonimo DOA, passando per il *noir engagé* di Daeninckx, e per quello sociologico di Jonquet; ovviamente non manca Léo Malet, la cui scrittura «nella sua efficace e diabolica semplicità», per usare le parole di Bernardi, assurge a modello per tutto il genere. Troviamo inoltre ampiamente rappresentati alcuni degli autori *cult* di Bernardi, come Manchette e Jonquet, che hanno influenzato con il loro stile generazioni di scrittori.

2. *Bernardi* **passeur** *culturale*

Ci siamo dunque interrogate su quale sia stata la ricezione italiana di alcuni volumi presenti nel Fondo, quale la loro fortuna in Italia, come fossero stati ricevuti in un paese non sempre sensibile a questo genere di letteratura,[13] anche per capire meglio il ruolo di Bernardi in questa operazione interculturale; per mere ragioni di tempo,[14] ai fini della nostra indagine abbiamo scelto di concentrarci su quattro collane fra le più presenti nel Fondo, in particolare: «Série Noire» di Gallimard, «Suite Noire» di La Branche, «Poulpe» delle Éditions Baleine e «Rivages Noir» di Payot et Rivages. Abbiamo scelto di partire dalla «Série Noire» del prestigioso editore Gallimard per il suo ruolo

13 Come conferma, fra gli altri, Laura Grimaldi, nel 2001, durante un dialogo a tre con Renzo Cremante e Loriano Macchiavelli, in Marco Oberti, *Le polar italien: un genre qui a du mal à se faire reconnaître*, «Mouvements», 2001, n.15-16, p. 55: «De façon provocatrice, je dirais plutôt que le polar n'a jamais existé en Italie et n'existe toujours pas comme genre littéraire spécifique. Nous n'avons ni la force, ni la diversité du polar américain, anglais ou français. De plus, sa portée critique ou même sociale a toujours été très limitée. C'est encore le cas aujourd'hui». «Potrei dire, provocatoriamente, che il *polar* non è mai esistito in Italia come genere letterario specifico. Non abbiamo né la forza, né la diversità del *polar* americano, inglese o francese. Inoltre, la sua portata critica o anche sociale è sempre stata molto limitata. Ed ancora oggi le cose stanno così». (La traduzione è la nostra).

14 Ci riserviamo tuttavia di proseguire in questa ricerca che ci sembra poter dare interessanti risultati.

fondamentale nella formazione e nella diffusione del *noir* francese. Come già ricordato la collana, lanciata nel 1945 e diretta da Marcel Duhamel, aveva l'iniziale intento d'importare i romanzi *hard-boiled* americani; essa tuttavia non si limitò a tradurre (più o meno "fedelmente", si veda Quaquarelli e Frenay[15]) i romanzi americani, ma produsse anche un immaginario *noir* francese, integrando la rappresentazione franco-europea di un'America del dopoguerra immorale e violenta.[16] Il Fondo custodisce tra l'altro anche alcune opere degli scrittori americani importati in Francia da Duhamel, romanzi oggi quasi introvabili in Italia, come *Vivement dimanche* di Charles Williams e *La troisième ombre* di Collin Wilcox. La «Série Noire» pubblicò ovviamente anche romanzi di autori francesi; nel Fondo sono contenuti alcuni fra i volumi più significativi di tali autori, come ad esempio le opere di Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Léo Malet, Jean Claude Izzo, e tanti altri.

Per quanto riguarda la «Série Noire», dei 98 volumi di autori francesi sui 154 totali contenuti nel Fondo, solamente 27 sono stati tradotti in Italia, dunque circa un quarto.

Benacquista, Tonino	*La commedia des ratés*	1991	*La commedia dei perdenti*	2008 Traduzione di Marina Visentin	Ponte alle Grazie
Benacquista, Tonino	*Trois carrés rouges sur fond noir*	1990	*Tre quadrati rossi su Fondo nero*	2007 Traduzione di Marina Visentin	Ponte alle Grazie
Daeninckx, Didier	*12, rue Meckert*	2001	*Il giardino degli orrori*	2006 Traduzione di Mario Morelli	Mondadori
Daeninckx, Didier	*Le géant inachevé*	1984	*Il gigante di carta*	1999 Traduzione di Maria Baiocchi	Donzelli Coll. «Fiabe e Storie»

15 Lucia Quaquarelli e Adrien Frenay, *Faire américain. Fabbricare testi e autori: tradurre*, «mediAzioni», 2020, n.27, pp. A166-A190.

16 Ivi, p. A173.

Dantec, Maurice G.	*Les racines du mal*	1995	*Le radici del male*	1999 Traduzione di Luigi Bernardi e Sabina Macchiavelli	Hobby & Work Coll. «Euronoir»
Dantec, Maurice G.	*La sirène rouge*	1993	*La sirena rossa*	1999 Traduzione di Luigi Bernardi	Hobby & Work Coll. «Euronoir»
Djian, Philippe	*Criminels*	1998	*Criminali*	2014 Traduzione di Daniele Petruccioli	Voland Coll. «Intrecci»
Djian, Philippe	*Assassins*	1996	*Assassini*	2012 Traduzione di Daniele Petruccioli	Voland Coll. «Intrecci»
Granotier, Sylvie	*Dodo*	1999	*Dodo*	2005 Traduzione di Franca Doriguzzi	E/O Coll. «Rose nere»
Izzo, Jean-Claude	*Total Khéops*	1995	*Casino totale*	1998 Traduzione di Barbara Ferri	E/O Coll. «Le cicogne»
Izzo, Jean-Claude	*Chourmo*	1996	*Chourmo: il cuore di Marsiglia*	2000 Traduzione di Barbara Ferri	E/O Coll. «Le cicogne»
Izzo, Jean-Claude	*Solea*	1998	*Solea*	2001 Traduzione di Barbara Ferri	E/O Coll. «Le cicogne»
Jaouen, Hervé	*Hôpital souterrain*	1992	*Ospedale sotterraneo*	2000 Traduzione di Chiara Berlinzani	Hobby & Work Coll. «Euronoir»
Jonquet, Thierry	*Les orpailleurs*	1993	*Cercatori d'oro*	1999 Traduzione di Luigi Bernardi	Hobby & Work Coll. «Euronoir»
Jonquet, Thierry	*Moloch*	1998	*Moloch*	2001 Traduzione di Federica Angelini	Hobby & Work Coll. «Euronoir»

Jonquet, Thierry	*Mygale*	1995	*Il morso del ragno* *Tarantola*	1996 Traduzione di Sandro Toni 2008 Traduzione di Giovanna De Angelis	Fanucci Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*L'affaire N'Gustro*	1971	*Il caso N'Gustro*	2006 Traduzione di Luigi Bernardi	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*Laissez bronzer les cadavres !*	1971	*Che i cadaveri si abbronzino*	2017 Traduzione di Roberto Marro	Edizioni del capricorno
Manchette, Jean Patrick	*Fatale*	1977	*Fatale*	1998 Traduzione di Gualtiero De Marinis	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*Morgue pleine*	1973	*Un mucchio di cadaveri*	2003 Traduzione di Luigi Bernardi	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*Nada*	1972	*Nada*	2000 Traduzione di Alda Traversi	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*Ô dingos, ô châteaux !*	1972	*Pazza da uccidere*	2005 Traduzione di Luigi Bernardi	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manchette, Jean Patrick	*Que d'os !*	1976	*Piovono morti*	2004 Traduzione di Luigi Bernardi	Einaudi Coll. «Stile Libero Noir»
Manotti, Dominique	*L'honorable société*	2011	*L'onorata società*	2012 Traduzione di Silvia Fornasiero e Giusi Barbiani	Tropea
Pelletier, Chantal	*Le chant du bouc*	2000	*Il canto del capro*	2003 Traduzione di Franca Doriguzzi	E/O Coll. «Rose Nere»
Slocombe, Romain	*Vol. 1 : Un été japonais*	2000	*Un'estate giapponese: romanzo*	2002 Traduzione di Federica Angelini	Hobby & Work Coll. «Euronoir»
Villemot, Jean-Marie	*L'oeil mort*	1999	*Visione mortale*	2005 Traduzione di Sylvia Aprile	Hobby & Work Coll. «Euronoir»

Osserviamo anzitutto come, passando in rassegna i titoli pubblicati in Italia e le relative case editrici, salti subito all'occhio un elemento ben noto del panorama editoriale italiano e francese: mentre in Francia tali titoli sono raccolti in un'unica collana, e quindi pubblicati da un'unica casa editrice, in Italia diverse case editrici si occupano delle pubblicazioni, confermando ancora una volta l'enorme frammentazione editoriale che ha sempre caratterizzato il panorama editoriale del nostro paese. Appare significativo anche il fatto che tra le collane che ospitano i volumi in edizione italiana, solo quelle coordinate da Luigi Bernardi esplicitino l'etichetta *noir*, quasi che l'editoria italiana temesse che il lettorato italiano non fosse in grado di riconoscerla.

Passando poi ad analizzare più nel dettaglio i dati, risulta lampante il ruolo di Bernardi, tanto come traduttore (sette traduzioni italiane sono state realizzate direttamente da lui), quanto come direttore di collana: dal 1998 al 2000, infatti, egli progetta e dirige la collana «Euronoir» per Hobby & Work, all'interno della quale vengono pubblicati sette dei volumi presenti nella lista, insieme ad altri da lui tradotti, come *Le radici del male* (insieme a Sabina Macchiavelli) e *La sirena rossa* (insieme a Lucia Sabina e Giulia Morelli) di Maurice Dantec, e *I cercatori d'oro* di Thierry Jonquet; in seguito, fino al 2005, Bernardi dirige la collana «Einaudi Stile Libero Noir», all'interno della quale pubblica, e in alcuni casi traduce, cinque dei romanzi elencati nella tabella, di uno dei suoi scrittori francesi preferiti, Jean-Patrick Manchette: *Fatale* (1998), *Nada* (2000), *Un mucchio di cadaveri* (2003), *Piovono morti* (2004) e *Pazza da uccidere* (2005). Dei 27 romanzi tradotti e pubblicati in Italia, in ben 14 Bernardi è dunque presente come traduttore e/o curatore.

Osservando poi ciò che è stato tradotto in italiano dei volumi del Fondo appartenenti alla collana «Rivages Noir» constatiamo che dei 36 romanzi di autori francesi presenti nel Fondo (su 52 volumi) appena quattro sono stati pubblicati in Italia.

Benacquista, Tonino	*Les morsures de l'aube*	1992	*I morsi dell'alba*	1994 Traduzione di Roberto Buffagni	Baldini & Castoldi
Manchette, Jean-Patrick	*La princesse du sang*	1996	*Principessa di sangue*	2007 Traduzione di Camilla Testi	Einaudi
Pagan, Hugue	*La mort dans une voiture solitaire*	1992	*L'ingenuità delle opere fallite*	2004 Traduzione di Luciana Cisbani	Meridiano Zero
Pagan, Hugue	*Tarif de groupe*	2001	*Quelli che restano*	2009 Traduzione di Alberto Pezzotta	Meridiano Zero

Ancor meno fortuna hanno avuto i volumi della collana «Poulpe», molto popolare in Francia e della quale nel nostro paese è giunto un solo volume dei quindici contenuti nel Fondo:

Villemot, Jean-Marie	*Spinoza encule Hegel*	1996	*Spinoza incula Hegel: romanzo nero di guerriglia e di passione*	2005 Traduzione di D. Mattei	Castelvecchi

E addirittura nessuna traduzione italiana, infine, per «Suite Noire».

Siamo consapevoli del fatto che il dato che stiamo analizzando è parziale, e statisticamente non del tutto significativo, poiché naturalmente per analizzare la ricezione italiana della «Série Noire» si sarebbe dovuta prendere in considerazione tutta la collana, e non solo i volumi presenti nel Fondo; tuttavia già da questi dati appaiono evidenti due elementi importanti nella storia della ricezione della cultura francese, e in particolare del *noir* francese, in Italia: in primo luogo il ruolo di instancabile "traghettatore" di Luigi Bernardi, in secondo luogo un interesse non troppo appassionato e comunque frammentario da parte dell'editoria italiana nei confronti del *noir* francese, genere che rimane confinato a una ristretta cerchia di conoscitori e perde dunque quel tratto "popolare" che lo contraddistingue in Francia. Il

Fondo si conferma un luogo ideale per far conoscere testi che Bernardi aveva ben compreso essere fondamentali per la storia della cultura europea e che a ragione credeva potessero esserlo anche in Italia. Lo immaginiamo intento a chiedersi cosa e come "tradurre" (nel senso letterale del termine di trasferire, trasportare, anche fisicamente) in Italia, e come far conoscere al pubblico bolognese e italiano quei titoli per lui così significativi, ma anche impegnato a prendere contatti con case editrici francesi e italiane per promuovere il *noir* francese, come nel caso di *Fantômas*, di cui tradusse il primo volume insieme a Francesca Rimondi per gli Oscar Mondadori (e sicuramente questa traduzione sarà fonte di ispirazione per l'"adattamento" *Fantomax*, uscito nel 2001 con i disegni di Onofrio Catacchio).

Prendendo spunto proprio dall'esempio di *Fantômas*, concluderemo questa breve riflessione con una nota sulle assenze, sugli spazi bianchi del Fondo, osservando anzitutto come purtroppo non siano presenti i volumi originali di alcuni dei romanzi tradotti da Bernardi, in particolare non sono presenti *Babylon Blues* di Dantec, autore presente invece con altre opere, *La vie duraille* (*Binario morto*) del trio JB Nacray e *Il gioco di Boris* di Joncour. È un vero peccato perché, in un'ottica di genetica delle traduzioni, sarebbe interessante trovare le annotazioni che certamente Bernardi traduttore avrà fatto sulle pagine dei volumi, e che potrebbero dirci qualcosa sulla sua prassi traduttiva. L'altra assenza, ancorché solamente "virtuale", è invece quella dei volumi che Bernardi non è riuscito a "introdurre" in Italia; come abbiamo visto, meno di un quarto dei volumi francesi della «Série Noire» presenti nel Fondo è stato tradotto e pubblicato in italiano, e fra quelli non tradotti spiccano i romanzi di Vuillard, alcuni Jonquet, e alcuni Daeninckx, alcuni Tonino Benacquista, un Siniac e le opere di Jean Bernard Pouy, che Bernardi tanto apprezzava, come dimostra la loro copiosa presenza in originale nel Fondo.

Il Fondo Bernardi presso Alliance Française di Bologna ci conferma dunque il ruolo fondamentale di "*passeur*" di Luigi Bernardi in questo contesto, nonché la poliedricità della sua azione, caratteristica che lo rende indubbio protagonista e vero e proprio catalizzatore nel portare in Italia alcune delle opere contenute nel Fondo; in parte traducendole, da solo o in

collaborazione con altri traduttori e traduttrici, in parte pubblicandole, in parte promuovendole presso editori e traduttori terzi, di fatto tessendo una fitta rete di intertestualità fra i polisistemi letterari francese e italiano.

Quello che appare chiaro dalla lettura del Fondo, e non solo, è indubbiamente che molto resta ancora da fare, in Italia, per la diffusione del *noir* francese.

La lingua del paratesto e l'immaginario. Sulle soglie del Fondo Bernardi alla Biblioteca "Ezio Raimondi"

Alberto Sebastiani (Università di Bologna)

Luigi Bernardi è stato scrittore, editor, editore, critico, drammaturgo, traduttore, giornalista, sceneggiatore attivo nell'ambito fumettistico, radiofonico e teatrale. A partire dagli anni Settanta ha diretto riviste come «Orient Express», «Mangazine», «Nova Express» e fondato le case editrici L'isola trovata, Glénat Italia e soprattutto Granata Press, per la quale sono usciti autori come Cesare Battisti, Pino Cacucci, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Alda Teodorani, Nicoletta Vallorani, e in traduzione Paco Ignacio Taibo II, Léo Malet, Jean-Patrick Manchette, oltre a *manga* come *Capitan Harlock* di Leiji Matsumoto, *Devilman* di Gō Nagai, *I Cavalieri dello Zodiaco* di Masami Kurumada, *Lady Oscar* di Riyoko Ikeda, *Lamù* e *Ranma ½* di Rumiko Takahashi, *Ken il guerriero* di Buronson e Tetsuo Hara, *Nausicaä della Valle del vento* di Hayao Miyazaki, di fatto rivelando ai lettori italiani il *manga*, nonché fumettisti e disegnatori "nostrani" come Vittorio Giardino, Roberto Baldazzini, Stefano Ricci, Gabriella Giandelli, Massimo Giacon, Francesca Ghermandi.[1] Ha inoltre curato le collane «Euronoir» per Hobby & Work, «Vox» per DeriveApprodi, la serie «Noir» per «Einaudi Stile libero», creato il marchio «Perdisa Pop», pubblicando autori come Piergiorgio Di Cara, Riccardo Pedrini (Wu Ming 5), Giampaolo Simi, Emidio Clementi, Paolo Nori, Barbara Baraldi, Sacha Naspini, Alfredo Colitto, Elisabetta Bucciarelli, Alessandro Berselli, Antonio Paolacci, Marilù Oliva, Paola Ronco. Come scrittore, ha infine pubblicato oltre una ventina di libri tra narrativa, saggistica e alcuni fumetti (tra cui *Fantomax* coi disegni di Onofrio Catacchio, 2011; *Carriera criminale di Clelia C.* coi disegni di Grazia Loboccaro, 2009), o ibridi tra fumetto e libro illustrato (il postumo *Quaderni di disciplina*, coi disegni di Otto Gabos, 2017).

Bernardi ha quindi avuto un ruolo centrale nell'editoria dell'ultimo quarto del Novecento e degli anni Zero per lo sviluppo del fumetto, del *noir* e del

1 Cfr. *Granata Press. Sulle tracce di una casa editrice*, a cura di Lucia Babina, Faenza, Mobydick, 2000.

nuovo giallo italiano. Il Fondo Luigi Bernardi[2] della Biblioteca umanistica "Ezio Raimondi" dell'Università di Bologna ospita la sua biblioteca personale: volumi di narrativa, teatro, poesia, fumetto e saggistica pubblicati tra gli anni Trenta del Novecento e gli Zero del XXI secolo. I settori non sono però omogenei. Pochi, a dire il vero, sono i libri di poesia, tutti di autori del Novecento: alcune raccolte antologiche, come *Tutte le poesie. 1946-2005* di Elio Pagliarani (a cura di Andrea Cortellessa, 2006), *Tutte le poesie. 1956-1989* di Antonio Porta (a cura di Niva Lorenzini, 2009), *Il mannello di Natascia e altre cronache in versi e prosa. 1930-1980* di Vasco Pratolini (1985) tra gli autori italiani, e *L'enigma e le maschere. 44 poesie* di Fernando Pessoa (1996) tra gli stranieri. La ragione di una presenza quantitativamente non significativa di poesia è comprensibile se si considera la collezione come spazio della ricerca letteraria e professionale di Bernardi: è infatti lecito ipotizzare che vi si trovino i testi non solo amati da lettore, ma funzionali alla sua attività di autore, editor ed editore. La scrittura poetica non è praticata da Bernardi, né è stato editor o editore di poesia; i suoi interessi come autore sono maggiormente indirizzati alla narrativa, in particolare di genere, che compone senz'altro la parte più cospicua del Fondo, e che richiede - specie in ambito giallo e *noir* - una documentazione attenta alla cronaca, agli eventi storici e alla riflessione sociologica su di essi. Ciò spiegherebbe, ad esempio, perché di Pier Paolo Pasolini non siano presenti i volumi di poesia, ma *Le belle bandiere*, *Il caos*, *Lettere luterane* e *Scritti corsari*. È con ogni probabilità per lo stesso motivo che è assai nutrita la sezione saggistica, in particolare nell'ambito della storia contemporanea italiana e internazionale. Non si tratta solo di testi scientifici, infatti tra gli autori abbiamo tanto studiosi come Marc Augè, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Sigmund Freud quanto giornalisti come Corrado Augias, Camilla Cederna, Naomi Klein e Antonella Beccaria. Rispondono però a specifiche aree di interesse: le vicende del terrorismo internazionale, le guerre in Medio Oriente post 11 settembre 2001, il Far West, la storia politica

2 Per una presentazione del Fondo Luigi Bernardi, cfr. <site.unibo.it/fondo-luigi-bernardi/it> (ultima consultazione: 26 settembre 2022).

e sociale italiana, la Resistenza, la lotta armata in Italia, l'eversione nera, la stagione delle "Stragi di Stato", la criminalità organizzata (mafia *in primis*) e non, l'economia finanziaria, l'uso di sostanze stupefacenti, la psicologia.[3]

Considerando inoltre la sua attività di drammaturgo, e sempre nell'ipotesi della collezione come spazio anche di documentazione e studio, è comprensibile la significativa presenza di testi teatrali e sceneggiature: da raccolte dei classici greci alle opere di José Saramago e David Mamet, da *Spettri* di Henrik Ibsen a *Le serve* di Jean Genet e *La stanza bianca* di Don DeLillo. In questo caso non troviamo particolari aree di interesse. Possiamo ad esempio trovare tanto *Franco Quinto. Commedia di una banca* o *Radiodrammi* di Friedrich Dürrenmatt, quanto la sceneggiatura di Woody Allen *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere* e tre volumi della raccolta delle opere teatrali di Agatha Christie, pubblicati da Mondadori tra il 1983 e il 1984, nonché *Teatro* di Dino Buzzati (a cura di Guido Davico Bonino, 1980). Si passa quindi dal comico al poliziesco e al fantastico. Restando tra gli italiani, non numerosi, oltre ai testi dei "suoi" autori Fois e Lucarelli,[4] abbiamo ad esempio Laura Pugno (*DNAct. Tre atti unici per il teatro e un poemetto*, 2008), Guido Ceronetti (*Rosa Vercesi. Testo teatrale*, 2007), Maria Rosa Cutrufelli (*Lontano da casa. Radiodramma*, 1997), Antonio Moresco (*La santa*, 2000), Vitaliano Trevisan (*Due monologhi*, 2009), Emilio Tadini (*La deposizione*, 1997), Mariangela Gualtieri (*Caino. Il buio era me stesso*, 2011) ed Erri De Luca (*L'ultimo viaggio di Sindbad*, 2003).

La collezione di fumetti, circa 1500 titoli editi dagli anni Settanta agli Zero, risulta invece più omogenea, pur nella sua varietà. Focalizzata sulla produzione occidentale, in prevalenza non ospita edizioni pregiate, sono infatti numerosi i volumi e i fascicoli allegati a quotidiani o a riviste (ad

3 Nell'ambito della saggistica sono presenti anche volumi critici su fumetto, musica, cinema, tv e letteratura.

4 Ci riferiamo a: Luigi Gozzi, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, *Autostrada* (Clueb, 2006); Carlo Lucarelli, *Via delle Oche* (Clueb, 2000); Marcello Fois, *Cerimonia* (Clueb, 2000). La presenza di questi e altri loro testi nel Fondo, nonché di molti altri autori in ambito narrativo e fumettistico scoperti da Bernardi, dimostra che l'interesse per i "propri" autori proseguiva anche una volta cessati i rapporti editoriali.

esempio con personaggi Disney o Bonelli), ma anche alcuni testi di non facile reperibilità, come *Interni o la miserevole vita di uno scrittore di successo* di Ausonia (2008). Come tipologie riscontriamo dalle storie dei supereroi americani edite da Marvel Italia e Panini ad antologie di Milton Caniff e di Chester Brown, dai volumi umoristici e satirici di Altan o comici di Bonvi a quelli più "politici" di Claire Bretécher, da romanzi a fumetti di editori come Milano libri, Cepim, Editiemme, Morgan, Rizzoli, Mondadori, Coconino Press, BD, Black Velvet, Kappa, Bao Publishing a raccolte di Comic Art e ad autori come Dino Battaglia, Sergio Toppi, Magnus, Enki Bilal, Moebius, Alberto Breccia, Charles Burns, Frank Miller, Alan Moore, Vanna Vinci, Zerocalcare. In pratica, si tratta di una testimonianza significativa della produzione fumettistica (italiana o edita in Italia) dalle origini al XXI secolo. Da notare in particolare la collezione di fumetti e fotoromanzi ascrivibili all'area cosiddetta "k", come *Diabolik*, *Satanik*, *Kriminal*, *Sadik*, *Zakimort*, *Demoniak*, *Killing*, caratterizzati appunto dalla presenza della lettera "k" e indicativi della produzione erotico-avventurosa anni Sessanta e Settanta, nonché di testimonianze delle più recenti produzioni legate all'ambito horror, come la testata «Splatter». La compresenza infine di fumetto e fotoromanzo "nero", per adulti (poliziesco, horror, erotico) e ragazzi (da Jacovitti alle avventure di Topolino o Paperinik) mostra ulteriormente la versatilità delle letture di Bernardi.

La sezione narrativa in prosa presenta infine una maggiore specificità e omogeneità. È infatti in prevalenza composta di letteratura di genere, nazionale e internazionale (in traduzione): poliziesco, *noir*, spionaggio, guerra, western, horror, fantascienza, erotico, rosa.[5] Volumi singoli, prime edizioni e ristampe, anche di seconda mano,[6] e collane, complete o con lacune, riconducibili sia al circuito letterario sia a quello di consumo,[7] con editori

5 Non si rilevano però i romanzi di collane più note, come «Harmony», «Bluemoon» o «Melody».

6 In alcuni casi abbiamo sul frontespizio note di proprietà precedenti l'acquisto di Bernardi, ad esempio *Il mistero di Cinecittà* di Augusto De Angelis (Mondadori, 1941) ne presenta una a nome di Bongiovanni Eligio.

7 Cfr. Robert Escarpit, *Letteratura e società*, Bologna, il Mulino, 1972.

anche minori e minimi, se non tipografi. Anche in questo caso Bernardi si rivela un collezionista attento agli autori canonici, ma anche a seguire l'evoluzione delle collane. Numerosi sono i classici del poliziesco, come Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Edgar Wallace, S.S. Van Dine, George Simenon, Ed McBain, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Patrick Quentin, Ellery Queen, del fantastico con E.A. Poe, H.P. Lovecraft, Bram Stoker, del *polar* con Manchette o Malet, dell'*hard-boiled* con Michael Spillane, Dashiel Hammett, Raymond Chandler, dello spionaggio con John Buchan, Eric Ambler, Ian Fleming, Gérard de Villiers, della fantascienza con Isaac Asimov, William Gibson, Paul Anderson, oltre a una nutrita collezione di volumi di Edizioni Nord e Libra Editrice (pochi sono gli «Urania»), e di riviste come «Robot», «Nova SF», «Galaxy». Sempre nel territorio dell'avventura, oltre ai 31 volumi Fabbri dell'opera di Emilio Salgari, abbiamo i libri di Maurice Leblanc su Arsenio Lupin, l'edizione Garzanti del 1966 di *Rocambole* di Ponson du Terrail e la raccolta completa in 35 volumi di *Fantomas* di Pierre Souvestre e Marcel Allain, edita dalla Mondadori tra il 1963 e il 1966.

Questi ultimi titoli mostrano un interesse anche storico per la letteratura di genere. Oltre a Ponson du Terrail abbiamo ad esempio Georges Ohnet, e tra gli italiani i proto-giallisti Francesco Mastriani, Carolina Invernizio, Emilio De Marchi. L'interesse per il poliziesco è senz'altro il più evidente, la collezione è però legata alla produzione esplicitamente di genere, e non agli sconfinamenti di autori letterari, di cui sono presenti pochi esempi: Leonardo Sciascia, Giuseppe Bonura, Sergio Saviane, Piero Chiara, Giuseppe Pontiggia, Raffaele Crovi, Giuseppe Pederiali (in quanto edito nella collana poliziesca «Sotto accusa»). Di Umberto Eco curiosamente non appare *Il nome della rosa*, e in generale non la narrativa (a parte l'ibrido *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, 2004), anche se appare come personaggio in *Come fu ucciso Umberto Eco e altri piccolissimi omicidi* di Giorgio Celli (2000); di Alberto Moravia solo il testo in *2 agosto 1980 ore 10,25* (1980), di Dacia Maraini *Isolina. La donna tagliata a pezzi* (1985), verosimilmente per l'interesse di Bernardi per i delitti passati e contemporanei.[8]

8 Luigi Bernardi ha pubblicato alcuni libri su delitti bolognesi e nazionali, osservando

La presenza dei giallisti italiani è rilevante. Si va dai classici degli anni Trenta, ma in riedizioni degli anni Settanta, come Alessandro Varaldo con *Il sette bello* (1931) e *Le scarpette rosse* (1931), in cui introduce il commissario Ascanio Bonichi e l'investigatore privato Gino Arrighi, o *Quaranta milioni* di Arturo Lanocita (1932), fino a *La bambola insanguinata* di Tito A. Spagnol (1935), padre del *thriller* italiano; poi ci sono sette volumi, tra cui la prima edizione di *Il mistero di Cinecittà* (1941) di Augusto De Angelis, il più prolifico autore italiano tra gli anni Trenta e primi Quaranta, e Massimo Felisatti, Fabio Pittorru ed Enzo Russo, con cui il giallo inizia a descrivere la società italiana e le figure degli "intoccabili", e il sardo Antonio Perria con i primi contrasti gerarchici nelle forze dell'ordine. Seguono gli anni del rinnovamento del giallo italiano, di cui il Fondo vanta una corposa testimonianza, ad esempio con Secondo Signoroni (e il suo Joe Petrosino), Giorgio Scerbanenco, anche con la prima edizione illustrata da Paola Mondaini di *Voce di Adrian* (1956), e Loriano Macchiavelli, la cui bibliografia (fino al 2013) è quasi completa, mentre è scarsa la testimonianza della produzione di Fruttero e Lucentini (manca ad esempio *La donna della domenica*).[9]

Consistente è poi il patrimonio giallo e *noir* relativo agli anni Ottanta, Novanta e Zero con, tra gli altri, Gianni Materazzo, Attilio Veraldi, Cesare Battisti (con i due volumi tra autobiografia e romanzo *L'ultimo sparo. Un delinquente comune nella guerriglia italiana*, 1998, e *Faccia al muro*, 2012), Andrea G. Pinketts (di cui anche *Lazzaro, vieni fuori*, nell'edizione MM del 1992), Bruno Gambarotta, Massimo Siviero, Giuseppe Ferrandino (alias Nicola Calata), Andrea Camilleri, Santo Piazzese, Piero Soria, Massimo Carlotto, Valerio

con attenzione la cronaca nera dal punto di vista narrativo e sociale e della creazione di un immaginario: *Il male stanco. Alcuni omicidi quotidiani e quello che ci dicono* (Zona, 2003); *Macchie di rosso. Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi* (Zona, 2002); *Pallottole vaganti. 101 omicidi italiani* (DeriveApprodi, 2002); *A sangue caldo. Criminalità, mass media e politica in Italia* (DeriveApprodi, 2001).

9 Ci sono però le curatele in ambito fantastico e fantascientifico *Il secondo libro della fantascienza. Le meraviglie del possibile* (Einaudi, 1961); *Stella a cinque mondi* (Mondadori, 1977); *Il passo dell'ignoto. Un'antologia di racconti di fantascienza* (Mondadori, 1972); *Quando crollano le metropoli…* (Mondadori, 1977); *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale* (Einaudi, 1975).

Varesi, Luigi Guicciardi, Tullio Avoledo, Giancarlo De Cataldo, Leonardo Gori e gli "autori Bernardi": Lucarelli, Fois, Marzaduri, Cacucci (anche come traduttore), Paolo Di Orazio, Stefano Massaron, Davide Pinardi, Giancarlo Narciso. Massiccia è anche la presenza di autrici italiane: Luciana Attoli, Gianna Baltaro, Fiorella Cagnoni, Annamaria Fassio, Barbara Garlaschelli, Laura Grimaldi, Giuliana Iaschi, Raffaella Krismer, Silvana La Spina, Claudia Salvatori, Bianca Stancanelli, Alda Teodorani, Nicoletta Vallorani, Martina Vergani, Simona Vinci, Grazia Verasani. Nonché i romanzi di Carla Fioravanti Bosi, Franca Clama, Maria Alberta Scuderi, Domizia Drinna, Danila Comastri Montanari, Diana Lama (con Vincenzo De Falco), vincitrici del premio Alberto Tedeschi,[10] i cui premiati tra il 1980 e il 2002 sono quasi tutti attestati nel Fondo. Sono nomi, maschili e femminili, coi quali emerge con sempre maggiore evidenza l'ibridazione di generi, dal giallo al *noir*, dalla fantascienza al *thriller* e all'horror, e che quindi testimoniano un'evoluzione della narrativa di genere. Sono inoltre attestate le nuove firme della fantascienza nazionale dalla fine degli anni Ottanta, come Paolo Aresi, Valerio Evangelisti e Vittorio Catani; Gianfranco Nerozzi per l'horror e, per i lettori più piccoli, oltre alle collane «Giallo per ragazzi» Mondadori e «I gialli dei ragazzi» della SAIE, le produzioni specifiche di Giuseppe Ciabattini (*I gialli della fauna. Sei inchieste poliziesche nel regno degli animali*, 1957), di Nicoletta Vallorani e Pinuccia Ferrari.

Il Fondo ospita dunque volumi riconducibili alla narrativa di genere anche del circuito letterario, di cui Mondadori è senz'altro l'editore dominante, ma ci sono anche i «Gialli Garzanti» e «I gialli Longanesi», o «Il Rigogolo», collana uscita per Rizzoli dal 1968 al 1972, con 11 volumi, e «Sotto accusa», con i gialli sociali che Fabbri porta in libreria dal 1973 al 1974, entrambe a cura di Raffaele Crovi.[11] Riconducibili al circuito di consumo, invece, sono

10 Il Premio Alberto Tedeschi è stato istituito nel 1980, è riservato a libri gialli e il vincitore è pubblicato nella collana «Il giallo Mondadori». Per l'importanza che Alberto Tedeschi ha rivestito nell'editoria italiana, in particolare per la letteratura di genere, si rimanda al numero a lui dedicato da «Q.b. online» della Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, cfr. <www.fondazionemondadori.it/rivista/alberto-tedeschi> (ultima consultazione: 26 settembre 2022).

11 Della prima il Fondo ospita: *I peccati del corvo* di Sergio Miniussi, *La doppia indagine* di Giuseppe Bonura, *Macchie di belletto* di Ludovico Dentice, *Tre volte buono* di Enrico

risultate a una prima recensione circa 150 collane, periodiche e seriali, uscite tra gli anni Cinquanta e Settanta. Alcune sono complete, come «Mystery Longanesi» (24 volumi), altre quasi, come ad esempio «Black Series» curata da Salvatore Laurani (Manhattan; Mario Raffi), «I gialli del secolo» (Casini), «I racconti di Dracula» (Editrice Romana Periodici; Farca; Warp); si contano poi una settantina di volumi della collana «KKK» tra «I classici dell'orrore» e «I capolavori»,[12] oltre cento numeri di «Segretissimo» e una quarantina di «Capolavori di Segretissimo» tra il 1961 e il 2007, nonché uno dei quattro di «Spionaggio» (*Intrigo a Darjeeling* di Lawrence G. Blochman), affidata a Laura Grimaldi per Ponzoni nel 1961. La parte più consistente di questo patrimonio librario è però la collana «Il giallo Mondadori», presente con oltre 1400 numeri non continuativi dal n. 434 del 25 maggio 1957 con *I giganti del male* di Frank Kane a *Let It Be* di Paolo Grugni, il n. 2981 del 18 giugno 2009, a cui vanno aggiunte una novantina di uscite per «I classici del Giallo Mondadori» tra il 1967 e il 2000.

Le collane sono quasi tutte attestate nel *Dizionario bibliografico del giallo* a cura di Roberto Pirani, Monica Mare, Maria Grazia De Antoni (2000); fanno eccezione le collane «Selezione di Gialli Americani» stampata da Apollon e Società meridionale industrie tipolitografiche, «Serie d'oro dei thrillers» da Gold medal books, «Serie gialli americani» da Apollon, «Giallo più giallo. I thrilling» da Furio Viano editore. A queste vanno aggiunte le collane di avventura «I grandi autori western» (La frontiera) e «I romanzi del colonnello» (Eurostampa); le erotiche «I grandi narratori. Le Mille e una notte» (Rotolito; F.lli Spada), «I grandi personaggi. Gli amori di Casanova» (F.lli Spada; Saipem), «I libri galanti» (Attualità), «Le lucciole» e «Ritratti storici Epi Le grandi peccatrici» (Edizioni Periodici Italiani); gli horror di «KKK

Vaime, *Caccia in laguna* di Carlo Della Corte, *La diavolassa* di Vincenzo Mantovani, *Morte psichedelica* di Gogo Pelli. Della seconda: *Il complice del suicidio* di Gaetano Gadda, *Morte di un senatore* di Giuseppe Bonura, *Povero assassino* di Giuseppe Pederiali, *Terapia mortale* di Vieri Razzini.

12 Per ricostruirne la vicenda, l'editore Profondo rosso ha negli ultimi anni pubblicato due saggi: Sergio Bissoli e Luigi Cozzi, *La storia dei racconti di Dracula* (2013); Luigi Cozzi, *La storia dei* KKK – I classici dell'orrore. *Incubi sul Tevere* (2013).

- I classici dell'orrore» (EPI), «KKK - I capolavori dei classici dell'orrore» (Grandi Edizioni Internazionali; EPI), «Horror» (Mondadori), «I narratori americani del brivido» (EPI; ERP; Farca; Wamp; Di Pierro; Cantarella), «I racconti dell'angoscia» (I racconti dell'angoscia), «I racconti di Dracula» (ERP; Farca; Wamp), «I romanzi diabolici» (GEI) e «Splatter» (Acme).[13]

Se non ci siamo limitati a offrire una panoramica degli autori presenti nel Fondo, ma abbiamo introdotto anche serie e collane è perché esse sono la vera ricchezza della collezione, per comprendere la storia della letteratura di genere in Italia. Già le loro denominazioni sono rilevanti, il paratesto deve infatti comunicare inequivocabilmente il genere letterario, e stimolare all'acquisto.[14] Hanno forme canonizzate, ma con variazioni per accaparrarsi il cliente: per le denominazioni delle collane poliziesche e affini ricorrono forme geometriche, con l'oscillazione tra cerchio e triangolo («Il cerchio rosso» Ma-Ga, «Cerchiorosso mensile Mondadori d'avventura», «I gialli tre cerchi», «I romanzi del disco giallo» Nerbini, «I romanzi del triangolo giallo» Giachini), e il colore giallo,[15] tra «I gialli classici» di Aurora e di Ellisse, «I gialli del secolo» di Casini, «I gialli dell'asso di picche» di Mantilli, «Selezione dei gialli mondiali» di Adriana Rocchi e «Club giallo» di Sava, per limitarci a pochi esempi, ma si incontrano anche rosso (che evoca il sangue), oro (la ricchezza, quindi la corruzione) e nero (il crimine), o loro combinazioni: «Gialli serie d'oro» (Minerva), «Gialli serie d'oro dei thrillers», «Serie d'oro dei thrillers» (Gold medal books; Manhattan;

13 L'interesse per le collane da edicola per Bernardi prosegue fino agli anni Zero, con le uscite degli allegati ai quotidiani da «l'Unità» a «la Repubblica». Tra questi, i ventitré volumi dei «Corti di Carta», un progetto del «Corriere della Sera» del 2007 che prevedeva l'uscita due volte a settimana di romanzi brevi di 64 pagine, inediti, di grandi autori italiani. Accanto a nomi come Simona Vinci, Piero Colaprico, Wu Ming, Roberto Saviano, ospitava autori come Chiara Gamberale, Federica Bosco, Fabio Volo e Luciano De Crescenzo, difficilmente considerabili nelle corde di Bernardi.

14 All'interno di una ormai vasta bibliografia, ci limitiamo a segnalare Gabriella Alfieri, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 161-235; Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.

15 Cfr. Renzo Cremante, *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, a cura di Renzo Cremante, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989, pp. 13-31.

Tipografia Sagra), «Gialli serie nera» (SIC) e «Gialli in bianco e nero» (Augustea). Il termine "giallo" è poi spesso accostato al nome della casa editrice, sul modello «Il giallo Mondadori», per cui si incontrano ad esempio «I gialli Alastor», «I gialli Campironi», «I gialli Giumar» (divisi anche in Serie gialla e Serie nera), «I gialli Ponzoni», «I gialli quindicinali Elleti», «Il giallo del Mandarino» e «I gialli Sprint» (omonimi anche per l'editore Zillitti). Il "giallo" può poi essere connotato con accostamenti animaleschi, per rafforzare l'elemento cromatico («Gialli canarino» di Ponzoni) o per intensificare l'effetto tensione e rischio («I gialli della medusa» di Atlantica, «I gialli della piovra» di Mantilli, «I gialli dello scorpione» di Edicolor - Editrice Periodici).

L'intensificazione del colore, quindi delle caratteristiche del genere per solleticare le attese del lettore, si ottiene anche per via grammaticale, con i superlativi assoluti (le collane «Giallissimo» di Garden e di Tribuna), anche con prefissi elativi («I super gialli della sterlina» di ERP, «I supergialli USA» di GEI e «Supergiallo Mondadori»), per ridondanza («Gialli Gialli» di Feltrinelli, «Giallo più giallo. I thrilling» di Furio Viano) o per aggettivazione enfatizzante («I grandi gialli» di Ottokal). Sempre nell'ottica di solleticare le attese (e le fantasie) del lettore, si incontrano combinazioni erotizzanti: «I supergialli dell'ossessione» (GEI; EPI), «Supergialli vietati» (SEDIP), «I gialli dell'ossessione» (Atlantica), «I gialli proibiti» (Longanesi), «I gialli vietati» (Edizioni Ulpia), «Giallosexy» (Edizioni Vita), «I romanzi della notte» (Boselli), «Nuovi gialli vietati» (EPA; Trevi; Ulpia). Nella stessa direzione muovono le denominazioni che vogliono suggerire *suspense* o comunque forti emozioni, come «I gialli del diavolo», «I gialli della violenza» (Broadway), «Suspense» (Longanesi) e «I suspense diabolici» (Saipem), magari evocando il tricolon crimine, sesso e violenza con la lettera "k", come nei fumetti: «KKK», «Feltrinelli K 350»[16] e «Gialli K Edital».

16 Il Fondo Bernardi possiede 6 dei 10 volumi della collana «Feltrinelli K 350» usciti tra il 1966 e il 1967, tra cui *Alla morte piace caldo* di Edgar Box, pseudonimo di Gore Vidal. Sempre della Feltrinelli, ospita anche *La signora dell'auto con gli occhiali e un fucile* di Sébastien Japrisot (1967) della collana «Il brivido e l'avventura» pubblicata tra il 1959 e il 1970.

I forestierismi come *thrilling*, *suspense* o *thrillers* sono anche sintomo dell'esterofilia che ha caratterizzato a lungo la produzione, la promozione e la ricezione nazionale, e che si riscontra sia nell'indicazione della provenienza (vera o presunta) delle storie o comunque della loro ambientazione, sia nel lessico adottato: «Federal Bureau of Investigation story» (Ma-Ga), «I gialli polizieschi americani» (Editrice SPERO; F.lli Spada), «I gialli americani» (Ottokal), «Gli assi americani del giallo» (ERP), «I gialli USA» (GEI), «Detective pocket» (Baudelaire), «Homicide squad» (Broadway), «Selezione di Gialli Americani» (Editoriale Selezione Gialli americani; Pegaso; SMIT; Apollon), «Special police» (Europa), «Special police Dangerman» (Europa). Anche l'onomastica è rivelatrice in questo senso: molti autori italiani hanno a lungo pubblicato sotto pseudonimo anglofono (a volte francofono, o echeggiante il russo), e per le autrici spesso era maschile. Basti pensare a Laura Toscano, scrittrice e sceneggiatrice per cinema e televisione, che tra gli anni Sessanta e Settanta ha firmato sotto falso nome, o mascherata da traduttore, decine di romanzi, molti dei quali presenti nel Fondo, evocando e combinando spesso nomi noti del cinema e della letteratura: è stata infatti Leo Brett, Mary Saint Paul, Terence O'Neil, Jean Le Russe, Eva Danell, Jack Cabot, Hassan Louvre, Marion Walles, Frank Bogart, Jannet Mills, Rose O'Hara, Agatha Moore e Pascal Balagnè per «KKK»; Nicole Nancy e Lewis Jordan per «I supergialli USA» e «I supergialli dell'ossessione»; Laurie Lance e Mary Steel per «I suspense diabolici»; Juan Maria Lopez per «I racconti dell'angoscia»; Steve Hunter, Igor Sakin, Sergej Nagan e Duke Lafitte[17] per «Agente segreto». Solo negli anni Ottanta, e dopo aver firmato a partire dai Sessanta decine di sceneggiature horror, comiche, drammatiche per registi come Lucio Fulci, Castellano e Pipolo, Giorgio Capitani, Neri Parenti, Pasquale Festa Campanile, Enrico Montesano, Pasquale Squitieri, pubblicherà a suo nome alcuni romanzi.[18] Il Fondo conserva però anche 24 romanzi scritti

17 In *Un russo alla volta* (EPI, 1970), n. 85 della collana «Agente segreto», lo pseudonimo Duke Lafitte compare nel frontespizio e Sergej Nagan in copertina.

18 Nel Fondo sono presenti *I passi segnati* (Costa & Nolan, 1987) e *Un uomo senza memoria* (Mondadori, 1990).

tra il 1956 e il 1971 di Maria Luisa Piazza (Willy Wilkinson, Jerry Cochrane, Willa Whide, John Warrace, Stewart Nash) per «Gialli Polizieschi Americani» e altre,[19] 8 tra il 1958 e il 1964 di Maddalena Gui (Mildred Lawrence, Frank Boghart, Mildred Lawrence, Maud Guy) per «Black Series», «KKK» e «Serie d'oro dei thrillers», 17 tra il 1968 e il 1973 di Maria Grazia Betti (Kim Ball, Abraham Quentin, Mignon R. Grayson, Elisabeth Cooling, Rubén Darìo, Gene Nelson, M. G. Tracy, Artie Holland, Jack Hunt) per «Il cerchio rosso», «Federal Bureau of Investigation story» e «I narratori americani del brivido».

In alternativa a "giallo", o in combinazione con esso, sono i termini "poliziesco" («I polizieschi» di Liocorno, «Il poliziesco» di Romana Grani) e "polizia" («Polizia SOS» di Eurostampa) o espressioni, anche esterofile, che evocano la malavita: «Criminal» (Tre cerchi), «Criminal division» (FBI), «Criminal stories» (SEDIP), «I nemici del crimine» (Ivano editore e Fiano editore). Quest'ultima collana è illustrata, come molte altre, e quasi tutte in appendice al testo principale presentano racconti (classici o originali, se lunghi a puntate), illustrazioni con vignette umoristiche, specie con allusioni erotiche, e a volte fotografie di ragazze in abiti succinti, seminude o spogliate. La loro presenza, spesso annunciata in copertina, conferma la destinazione prevalentemente maschile di questa produzione editoriale. Ciò in alcuni casi è testimoniato anche dalla veste grafica: le elaborate copertine di «Giallo chiave» (Vita) presentano come «Il giallo Mondadori» un'illustrazione incorniciata, ma la cornice non è disegnata, né circolare, bensì consiste nel ritaglio della copertina a forma di buco della serratura, che mostra così secondo la modalità voyeuristica l'immagine sottostante.[20] In anni di Guerra

19 Si firmò anche Crise Pounds per *Faust "61"* (1962) nella collana «KKK – I classici dell'orrore»", Robert Holden per *Il bacio di Saffo* (1963), Thomas Boyle per *L'estasi folle* (1963), Barry Donald per *La ninfa del mare* (1964), Lucas Grom per *Le false vergini* (1964) in «KKK – I capolavori dei classici dell'orrore», Jason Mansfield per *Notte al manicomio criminale* (1962) in «I gialli USA», Peter Green per *La smania addosso* (1963) in «I supergialli USA», James Kleist per *La stupenda insidia* (1963) in «I supergialli dell'ossessione» e Paul Meyer per *Il mostro di Londra* (1971) in «I *suspense* diabolici».

20 Dei 5 titoli della collana presenti nel Fondo, 3 hanno questo tipo di copertina: *L'inca d'oro* di Carter Brown (1964), *La grande prova* di Jan Hutton (1964), *Delitto in bianco e nero* di Wyatt Bell (1964).

fredda la componente erotica, anche grazie al successo di Ian Fleming e del suo James Bond, appare pure nel sottogenere dello spionaggio, che nel nostro paese vanta diverse collane, tra cui la longeva «Segretissimo», con autori pubblicati anche nel circuito letterario, come Alan D. Altieri, Remo Guerrini, Andrea Santini, Stefano Di Marino (Stephen Gunn, Xavier LeNormand), Gianfranco Nerozzi (Jo Lancaster Reno), Giancarlo Narciso (Jack Morisco), Andrea Carlo Cappi (François Torrent). Anche in questo ambito, a partire dal superlativo «Segretissimo», la denominazione delle collane rispetta le caratteristiche individuate finora per il giallo (con "spia" e "spionaggio" in luogo di "polizia" e "poliziesco"): «La talpa» (AGP), «Dossier segreti controspionaggio» (For Bestseller Increase), «Agente segreto» (EPI), «Missione di un agente segreto» (EPI), «Gli oscar dello spionaggio» (Europa), «Spionaggio» (Ponzoni), «Spy story» (Longanesi), «Edizioni fiume nero spionaggio» (Cenisio).

Oggi queste denominazioni possono provocare sorrisi, bisogna però ricordare che per esse si parla di milioni di copie vendute per decenni. Inoltre, non trattandosi di libri di pregio, sono testi al tempo non acquistati per collezionismo o esibizione ma effettivamente letti, il che risulta di grande importanza nella composizione di un immaginario e per la lingua con cui esprimerlo, come da sempre nella tradizione della letteratura popolare. Un immaginario con cui si sono nel corso del secolo confrontati altri linguaggi della narrativa popolare. Non è un caso allora che si incontrino denominazioni allusive a cinema, tv e a loro personaggi: «Giallo cinema» (Mondadori), «Silver horse movies picture» (una sottocollana di «Thrillers serie d'oro»), «Alfred Hitchcock magazine», «Alfred Hitchcock mystery magazine», «Giallo tv» (COGIT), «Kojak» (Sperling & Kupfer).

Se quindi da un lato lo spoglio sistematico dei volumi permetterebbe di scoprire se, come e quali libri siano annotati da Bernardi, per individuare se e che cosa abbia usato nella sua produzione letteraria, fumettistica e saggistica, dall'altro, coprendo oltre un secolo di narrativa di genere, il Fondo è di fatto un *corpus* ricchissimo per analizzare in diacronia la (ricezione della) produzione popolare nel nostro paese, tra serialità e serializzazione,

e il graduale superamento delle barriere tra i generi, fino all'ibridismo contemporaneo. Basti qui ricordare l'incontro tra il comico e il giallo, che ha in Ciabattini uno dei suoi archetipi italiani, e nella «Serie detective» (TNT) con i libri di Luciano Secchi (Max Bunker) su Riccardo Finzi uno dei suoi snodi importanti, che portano alla diffusione attuale, in autori come Gianni Biondillo o Camilleri, delle spalle divertenti, che attenuano la *suspense* e invitano al riso. In questa prospettiva, quindi, è un *corpus* rilevante anche per la storia del gusto, dei consumi, dell'evoluzione (o involuzione) ideologica,[21] della narrazione della trasformazione economica, sociale e politica del paese, dei personaggi che ne incarnano i modelli, della lingua e degli stili che la esprimono.

21 Cfr. Antonino Velez, *Dal* polar *francese alle* spy-story *italiane: la collana «Segretissimo» tra algoritmi combinatori e traduzioni dal francese*, in *Narrazioni in giallo e nero*, a cura di Lorella Martinelli, Elena Ricci, Palermo, Palermo University Press, 2018, pp. 159-173.

Luigi Bernardi e l'immaginario pop

Di isole e di treni: l'impresa fumettistica di Luigi Bernardi

Sara Dallavalle (University of Chicago)

Introduzione

Nel 1982 la piccola casa editrice bolognese L'Isola Trovata pubblica il primo numero di «Orient Express».[1] Benché consapevole della saturazione del mercato, il fondatore, Luigi Bernardi, sembrava convinto che la qualità del suo prodotto l'avrebbe fatto emergere dalla pletora di riviste di fumetto d'autore.[2] La rivista aveva lo scopo dichiarato di dare spazio al fumetto d'avventura di autori italiani e si poneva «come un tentativo di superamento [di esperienze più radicali, N.d.A.] che prova a mediare tra la creatività italiana recente e una tradizione più classica».[3]

Per Bernardi e la sua équipe, «avventura» era un termine ombrello, che

---

1 Questo intervento nasce nell'ambito della mia tesi dottorale, *Auteur Comics Magazines in Italy: the Case of Orient Express (1982-1985)*, pubblicata da Indiana University ProQuest Dissertations Publishing nel 2020. Il PDF completo in inglese è disponibile sul sito <https://www.proquest.com> (ultima consultazione: 30 settembre 2022) previa registrazione o può essere richiesto direttamente tramite il modulo di contatto al sito <https://saradallavalle.com> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

2 Nato con «Linus» nel 1965, il formato "rivista di fumetto d'autore" si proponeva di far conoscere ai lettori italiani gli autori che avevano fatto la storia del medium e di dimostrare il valore narrativo e grafico delle produzioni a fumetti. La rivista divenne il luogo ideale in cui pubblicare fumetti impregnati di creatività letteraria e artistica, rivalutare il lavoro dei fumettisti italiani e internazionali dei decenni precedenti e presentare i creatori italiani che non lavoravano nell'industria del fumetto seriale. Visto il successo di «Linus», nei successivi tre decenni furono fondate diverse altre riviste, con contenuti più o meno diversificati, che rappresentarono la via d'accesso a numerose produzioni internazionali, dai *bedé* franco-belgi, alle *historietas* latino-americane, dai *comics* anglosassoni ai manga giapponesi. Le riviste raccolsero alcune delle voci più importanti e rinomate del mondo del fumetto, permettendo agli autori italiani di crescere artisticamente e ai lettori di appassionarsi a generi, stili e narrazioni incredibilmente varie. Con la fine degli anni Ottanta, tuttavia, l'esplosione della televisione e dei videogiochi iniziò a erodere il numero di utenti, mentre coloro che continuavano a leggere si orientavano sempre più verso i seriali americani e italiani oppure le ripubblicazioni integrali di storie precedentemente serializzate. Con l'inizio del nuovo decennio, le riviste erano ormai completamente in crisi. L'unica che davvero ha resistito al tempo è «Linus», la prima e la più intellettuale, che ha saputo modificarsi senza snaturarsi. Si veda Daniele Barbieri, *D'autore e popolare in Italia. Tra gli anni Ottanta e i Novanta*, in *Il pensiero disegnato*, a cura di Daniele Barbieri, Roma, Coniglio Editore, 2010, pp. 34-43.

3 Gianni Bono e Matteo Stefanelli, *Fumetto!: 150 anni di storie italiane*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 326.

poteva includere il giallo, il fantascientifico, lo storico, così come il western e il comico. Le storie a fumetti proposte da «Orient Express» variavano non solo per genere, ma anche per stile e tono, tendendo ad anteporre lo sviluppo narrativo alla resa artistica. La sperimentazione formale era sì accettata, ma solo se parte integrante dello *storytelling* e non mero orpello per fare colpo sui lettori. L'offerta andava quindi nella direzione di un tipo di fumetto più "tradizionale" rispetto a quello proposto da «Alter Alter» (Milano Libri-Rizzoli, 1974-1985)[4] e «Frigidaire» (Primo Carnera, 1980-2010), ma anche da «Totem» (Nuova Frontiera, 1980-1999) e «Metal Hurlant» (Nuova Frontiera, 1981-1983).

Per quanto riguarda gli autori da coinvolgere, Bernardi intendeva proseguire nella via che aveva già tracciato con la casa editrice L'Isola Trovata. Constatando che le altre riviste pubblicavano quasi sempre i 'soliti noti', si era proposto di chiamare a raccolta fumettisti esordienti, o ignorati dalla critica, o provenienti dal formato "popolare" (tascabile, nero, porno, Bonelli, per ragazzi) affinché lavorassero su storie indipendenti, senza restrizioni narrative e grafiche. Un esempio su tutti fu Magnus, vero e proprio portabandiera di questa operazione; a Bernardi dovette la possibilità di riprendere un suo vecchio personaggio dei tascabili, Lo Sconosciuto, cimentandosi in una storia narrativamente densa e graficamente minuziosa come *L'uomo che uccise Ernesto "Che" Guevara*.

La convinzione con cui «Orient Express» entrava in campo era dettata dall'esperienza editoriale di Bernardi: «Luigi si occupava in maniera monocratica di tutto ciò che riguardava i fumetti, consapevole di avere un fiuto non comune nell'individuare il talento, anche quando non era pienamente manifesto».[5] Bernardi fu infatti determinante nel fornire visione e coerenza allo sviluppo di «Orient Express» e nel guidare il modo in cui la

4 Per ragioni di spazio non sarà qui possibile fornire informazioni più dettagliate sulle riviste di fumetto d'autore e i settimanali citati nell'articolo. Si vedano al proposito i siti *FFF – Fondazione Franco Fossati* (<http://www.lfb.it/fff/fumetto/index.htm>, ultima consultazione: 15 settembre 2022) e *Guida al fumetto italiano* (<https://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate>, ultima consultazione: 15 settembre 2022).

5 Dano Turrini, *Appendix D – Interviews*, in *Auteur Comics Magazines in Italy: the Case of Orient Express (1982-1985)*, cit., pp. 367-370.

rivista competeva con le altre pubblicazioni. Anche quando Sergio Bonelli la acquisì e, in parte, sovrappose dinamiche editoriali differenti, l'impronta di Bernardi rimase visibile. Secondo Lorenzo Sartori, allora lettore della rivista e oggi docente di fumetto,

> «Orient Express» aveva una sua voce. Era principalmente la voce del suo direttore, anche se non so quanto scrivesse di suo pugno. [...] Era una voce calda e pacata, rassicurante e al tempo stesso coraggiosa. Intelligente e non elitaria. Capace di leggerezza. Fuori dal coro, ma senza che l'essere fuori dal coro assurgesse a dominante identitaria.[6]

Nel corso di tre anni, «Orient Express» si distinse per la sua linea editoriale attentamente pianificata, l'enfasi sulla qualità della narrazione e l'impegno a valorizzare i fumettisti italiani. Tuttavia, il ruolo che la rivista giocò si può comprendere appieno solo ampliando lo sguardo al contesto culturale del periodo. A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, la produzione fumettistica italiana si era ormai polarizzata tra fumetto "d'autore", che si materializzava nelle riviste, e fumetto "popolare", ovvero seriale e tendente a un modello produttivo industriale. Il primo formato prevedeva anche il riconoscimento chiaro della paternità delle opere, spesso lette proprio perché di un certo autore; il secondo, generalmente realizzato da una squadra di disegnatori e sceneggiatori, faceva presa sulla caratterizzazione dei personaggi principali, ai quali il pubblico poteva affezionarsi anno dopo anno. La situazione si fece problematica quando l'attributo "d'autore" iniziò a farsi sinonimo di "di qualità" e, allo stesso tempo, quando un fumettista, per essere "autore", doveva essere pubblicato su rivista. Gli esclusi, generalmente coloro che lavoravano nell'ambito del formato popolare, finivano così per essere considerati meno degni e il loro lavoro di "serie b".[7]

«Orient Express» fu la prima rivista a coniugare efficacemente entrambi gli aspetti, proponendo in formato "d'autore" fumettisti e opere provenienti

6 Lorenzo Sartori, ivi, pp. 364-397.

7 Cfr. Daniele Barbieri, *D'autore e popolare in Italia*, cit.

dal "popolare", come Magnus e *Lo Sconosciuto*. Questo "popolare d'autore",[8] come è stato successivamente chiamato dalla critica, anticipava una tendenza che ottenne sempre più successo tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, poiché si dimostrò maggiormente capace di adattarsi al cambiamento del contesto culturale e mediatico.

Di isole...

«Orient Express» nacque come una scommessa, quella di offrire un prodotto completamente nuovo, ma non nacque dal nulla. Bernardi, appassionato fin da ragazzino, iniziò ad avvicinarsi al mondo dell'editoria a fumetti nella seconda metà degli anni Settanta, lavorando per l'Associazione culturale Tuttifrutti di Ravenna e curando il supplemento a fumetti di «La Città Futura» (1978-1979), il settimanale della FGCI distribuito a livello nazionale.[9] Sulle pagine del supplemento trovarono spazio vari autori e autrici internazionali, come i francesi Tardi, Moebius, Bretécher, Montellier e Goetzinger e l'americano Bodé. Tra gli italiani vi erano il fumettista satirico Panebarco, scoperto e pubblicato da Zancan nella sua rivista «Il Mago» (Mondadori, 1972-1980) intorno al 1976; uno dei futuri membri di Valvoline, Carpinteri, analogamente apparso su «Il Mago» in concomitanza con Panebarco; e Ghigliano, già attiva su «Linus» (Milano Libri-Rizzoli, 1965-). Debuttanti erano, invece, Giardino, Pegoretti e Federici.

In contemporanea con «La città futura», in luglio e in ottobre del 1978 Bernardi firmò la rubrica *L'occhio insonne* su «Il Mago» (nn. 76 e 79), dove approfondiva il lavoro di Panebarco e Moebius.

Nell'autunno del 1978, insieme a Federici in veste di direttore artistico, alla moglie Ilde Turrini e all'architetto Giorgio Beltramo, Bernardi fondò

8 Gianni Bono e Matteo Stefanelli, *Fumetto!*, cit., p. 320.

9 Le informazioni sulla vita e l'opera di Bernardi provengono dal sito web dell'Associazione Luigi Bernardi e da colloqui personali con il figlio e direttore dell'associazione, Marco Bernardi, e con il socio e cognato, Loredano (Dano) Turrini.

la sua prima casa editrice, L'Isola Trovata. Il volume d'esordio, *Indagini nell'Altroquando*, era un album brossurato che includeva i fumetti in bianco e nero di Carpinteri, Federici, Giardino, Pegoretti e Panebarco. Secondo la prefazione, l'idea di base dell'antologia era «sposare il poliziesco con le tematiche fantastiche e fantascientifiche» per mostrare «la validità di esperienze che [...] impegnando sullo stesso tema autori anche lontani tra loro, esprimono la grande varietà di contenuti e di forme che il fumetto può proporre».[10] Autori italiani, macro-genere del giallo affrontato da diversi punti di vista e riconoscimento delle potenzialità del medium rimarranno elementi cardine di questa e delle successive esperienze di Bernardi nel campo del fumetto, specialmente «Orient Express».

Tra inediti e raccolte di storie già serializzate su «Linus», «Alter Alter» e «Il Mago», ciò che distingueva queste pubblicazioni era l'adozione del formato album alla francese, in brossura o rilegato, di 22x29 centimetri. Tra i titoli più significativi troviamo l'adattamento de *I Miti di Cthulhu* di Buscaglia e A. Breccia, *Paulette va al circo* di Wolinski e Pichard, *Oltre il tempo* di Oesterheld e A. Breccia, *Il demone dei ghiacci* di Tardi, *Sophie* di Sampayo e Muñoz, *Il paese chiuso* di Forest e Tardi, *Sessofonie* di Lauzier, *Erotica* di Bodé e *Ulisse* di Lob e Pichard. Nel 1980 la casa editrice pubblicò la prima edizione integrale di *Casanova*, un volume collettaneo realizzato tra il 1976 e il 1979 da un gruppo di autori italiani, spagnoli e latino-americani (Battaglia, Ghigliano, Mattotti, Sió, Bovarini, Peg, Marcenaro, Paiva, Altan, Oski, Calligaro, e Crepax), completo di una copertina originale realizzata da Pratt.

Come si diceva, L'Isola Trovata non era interessata a pubblicare solo nomi di spicco, ma cercava di dare visibilità anche a chi era relativamente all'inizio, come Mattotti e Tettamanti con *Tram Tram Rock* (1979), Panebarco con *Il ritorno della corazzata Potemkin* e *Lenilandia* (1980; 1981), Scarpa con *Venturina veneziana* (1980), Berardi, Milazzo e Calegari con *Welcome to Springville* (1980) e Giardino con le avventure di *Sam Pezzo* (1981).

10 Luigi Bernardi, *Prefazione*, *Indagini nell'Altroquando*, a cura di L. Bernardi, Bologna, L'Isola Trovata, 1978, p. 5.

Negli anni in cui stava lavorando per la sua casa editrice, Bernardi aveva anche iniziato a partecipare più attivamente al mondo delle riviste di fumetto d'autore. In febbraio 1980 aveva contribuito al numero d'esordio di «Totem» con una lunga rubrica in cui dettagliava famose pubblicazioni francesi di *bedé*. La sua collaborazione con Nuova Frontiera non si era esaurita qui. Nel dicembre dello stesso anno, gli era stata affidata da Roberto Rocca la direzione editoriale di «Pilot» (Nuova Frontiera/Bonelli Dargaud, 1982-1985), versione italiana della popolare «Pilote» della Dargaud. Sotto la sua egida, la rivista si proponeva di offrire una «scelta ragionata e omogenea di oltre vent'anni di produzione fumettistica»[11] e un apparato redazionale di qualità. Ma Bernardi stava già covando un progetto indipendente e poco dopo fondò la sua rivista «Orient Express». Nonostante l'offerta di «Orient Express» fosse unica nel panorama fumettistico italiano, nel 1983 la casa editrice si ritrovava in tali difficoltà economiche che, quando Sergio Bonelli si offrì di rilevarla, Bernardi accettò. La collaborazione tra Bernardi e l'editore milanese si concluse con l'ultimo numero della rivista in marzo 1985, ma L'Isola Trovata-Bonelli continuò a curare e a stampare serie di fumetti piuttosto notevoli (soprattutto «Gli Albi di Orient Express» e «I Protagonisti»), in gran parte già serializzati sulla rivista.

... e di treni

Era la primavera del 1982 a Bologna: nella sede de L'Isola Trovata, un piccolo ufficio di due stanze in via Giuseppe Dozza 39, a ridosso del Sàvena, Luigi Bernardi, Ilde e Dano Turrini stavano ultimando il primo numero di «Orient Express». Bernardi selezionava il materiale e scriveva gli editoriali; Ilde Turrini contattava le tipografie e preparava i contratti; Dano Turrini gestiva le rubriche e realizzava l'impaginazione grafica attraverso l'uso di

11 Id., Pilote *in Italia*, «Pilot», dicembre 1981, n. 1, pp. 4-5.

decalcomanie. Questa impetuosa ed entusiasta «impresa garibaldina»[12] nasceva come una questione di famiglia, in modo piuttosto artigianale e senza pretese. Come si diceva inizialmente, al tempo della fondazione di «Orient Express» l'offerta di riviste di fumetto d'autore era piuttosto ampia e variegata; anzi, si può dire che c'era stata una vera e propria esplosione del formato. Accanto alle storiche «Linus», «Eureka» (Editoriale Corno, 1967-1984) e «Alter Alter», si erano affiancate le nuove «Totem», «Metal Hurlant», «Pilot», «Frigidaire» e «L'Eternauta». Nel 1982 «Linus» offriva soprattutto fumetti umoristici di autori italiani e internazionali e un amplissimo apparato di redazionali. Dal tono più informale e allegro, «Eureka» andava da *Andy Capp* di Smythe a *Vita su un altro pianeta* di Eisner. «Alter Alter» confermava il suo sforzo di presentare fumetti densi dal punto di vista narrativo, ma anche che andavano nella direzione di una ricerca formale al di là degli stili tradizionali, come nel caso di Mattotti e Igort, o del dissacrante Altan. A «Totem», invece, mancava quella stabilità data da anni di presenza sul mercato; i suoi numerosissimi fumetti a più episodi, soprattutto francesi, si avvicendavano senza un'apparente coerenza editoriale, lasciando percepire una certa disorganizzazione di base. Rivista sorella di «Totem», «Metal Hurlant» era forse ancora più disorganizzata, ma la sua proposta bastava per attrarre un buon numero di lettori ingordi di *bedé*, da quella fantascientifica di Moebius alla *ligne claire* di Ceppi. Per quanto riguarda «Pilot», si trovava ancora sotto la direzione editoriale di Bernardi e pubblicava solo materiale francese della Dargaud. «Frigidaire», arrivato al n. 19, presentava pochi fumetti, come *Joe Galaxy* di Mattioli o *Ranxerox* di Tamburini e Liberatore e dedicava la maggior parte delle sue pagine a reportage culturali e inchieste giornalistiche. Infine, «L'Eternauta», nata in seno al Salone di Lucca un paio di anni prima, si era già affermata come la rivista delle *historietas* di autori latino-americani e spagnoli, facendo da contraltare alle produzioni francesi di «Metal Hurlant» e «Pilot».

12 Dano Turrini, da una intervista rilasciatami via Skype il 15 gennaio 2019.

Un elemento comune a tutte le riviste citate era lo scarso numero di fumettisti italiani, che, quando anche presenti, erano sempre avvicendati a grandi nomi internazionali. «Orient Express» avrebbe dunque colmato una vera lacuna del mercato, sfidando i lettori ad appassionarsi allo stile delle nuove proposte o a quello di professionisti del seriale approdati all'autorialità. Per circa un anno la rivista mantenne un carattere, per così dire, «provinciale»;[13] Bernardi era, di fatto, più interessato a condividere il proprio gusto e ciò che riteneva di buona fattura piuttosto che a seguire le mode del momento. Nel suo primo editoriale scriveva:

> Si dice che il più pericoloso concorrente della fantasia è la realtà: non perché quest'ultima ne sia priva, ma perché ne ha troppa. Così tanta da far figurare un racconto di avventure ben poca cosa rispetto a ciò che succede quotidianamente. Non so se questa è la ragione - o una delle ragioni - che hanno operato una sorta di divorzio fra avventura e fumetto, o meglio hanno confinato i territori dell'avventura fumettistica al sogno, al delirio, all'inconsistenza, con il risultato di inaridire un terreno già fertile di formidabili intrecci. So invece che quella debole parentesi si è già chiusa, e che sui territori devastati si è tornato a lavorare con grande eccitazione. «Orient Express» si inserisce nel nuovo fervore per il racconto ad immagini, e ha l'ambizione di diventarne uno dei vettori trainanti. [...] «Orient Express» è anche qualcosa di profondamente nuovo per l'editoria fumettistica del nostro paese: una rivista fatta prevalentemente da autori italiani e con materiale assolutamente inedito, mai letto prima in nessuna parte del mondo. La scoperta di una scuola italiana - che si pensava inesistente - con caratteristiche originali rispetto a quelle di altri paesi, capace di adoperare la fantasia non per inventare nuovi mondi, ma rendere più convincente e avvincente il nostro, nella grande tradizione del racconto di avventure.[14]

Nel definire il campo d'azione della sua nuova rivista - genere avventuroso, autori italiani e fumetti originali - Bernardi si presentava come un direttore esperto, che conosceva e, dunque, poteva criticare il mondo del fumetto a lui

13 *Ibidem*.

14 Luigi Bernardi, *Editoriale*, «Orient Express», giugno 1982, n. 1, p.3.

contemporaneo. In particolar modo, si opponeva ai fumetti dai toni onirici e distaccati dalla realtà. Nonostante non facesse alcun riferimento esplicito, è chiaro che avesse in mente la fantascienza *à la* Umanoidi poiché termini come «sogno», «delirio» e «inconsistenza» erano tipicamente attribuiti alle produzioni di Moebius e compagni. Bernardi non mancava nemmeno di riconoscere il rinnovato interesse per l'avventura, pensando probabilmente a «L'Eternauta» (Comic Art, 1982-1985), che privilegiava i fumetti con una narrazione tradizionale rispetto a quelli graficamente sperimentali. Qualche anno dopo la chiusura della rivista, Bernardi riprenderà il discorso, questa volta senza giri di parole:

> Prima dell'uscita di «Orient Express», il fumetto d'autore in Italia era nel pieno di quello che mi piace chiamare "ciclone Rocca": l'intraprendente editore italo-spagnolo Roberto Rocca stava contemporaneamente pubblicando ben tre riviste («Totem», «Métal Hurlant» e quel «Pilot» del quale mi aveva affidato la direzione) e numerose collane mensili di albi. Rocca riversava ogni mese in edicola almeno cinquecento pagine di storie, per lo più francesi, frutto di autori poco o per niente conosciuti. Era come se dieci anni di fumetto internazionale precipitassero d'un sol colpo sul povero lettore. Povero ma evidentemente ingordo, dato il buon successo delle iniziative. Non c'erano linee editoriali precise, nelle pubblicazioni di Rocca, tranne una: il completo ostracismo agli autori italiani, salvo Milo Manara [...]. [15]

«Totem», «Metal Hurlant» e il primo anno di «Pilot» non erano riusciti a trasmettere, secondo Bernardi, una strategia coerente, finendo per trasformarsi in semplici contenitori di storie. Allo stesso tempo, sembravano perpetuare l'idea che la maggior parte degli autori italiani non fosse degna di attenzione perché non all'altezza degli omologhi internazionali. «Orient Express», al contrario, intendeva proporre qualcosa di completamente diverso non solo ai lettori, ma soprattutto ai fumettisti: «in Italia, all'inizio degli anni Ottanta, c'era bisogno di una rivista formato palestra, dove ci si

15 Id., *Editoriale*, «Il Fumetto», settembre 1988, n. 16, (<http://www.luigibernardi.com/editoria/case-editrici/l-isola-trovata/periodici/orient-express/>, ultima consultazione: 11 settembre 2022).

potesse allenare in assoluta tranquillità, senza l'ansia del risultato».[16]

Come s'è detto, i nobili intenti e l'effettiva qualità di «Orient Express»[17] non furono sufficienti a tenere a galla L'Isola Trovata e, con essa, la rivista. Nel 1983 «Orient Express» entrò ufficialmente nella grande famiglia Bonelli, ma fu solo all'inizio del 1984, quando la sede de L'Isola Trovata-Bonelli si trasferì a Milano, che il cambio di proprietà divenne evidente. Nel 1985 «Orient Express» chiuse definitivamente, dopo trentacinque mesi di attività, trenta numeri confezionati, sessantaquattro tra autori completi, disegnatori e sceneggiatori coinvolti e quasi duecentotrenta racconti ed episodi pubblicati.[18] Rileggendo la parabola di «Orient Express» si individuano chiaramente tre fasi editoriali, corrispondenti al ricambio nel gruppo dirigente e nella redazione, ma anche in risposta a certe tendenze di mercato.

La prima fase andò dal n. 1 di giugno 1982 al n. 10 di aprile/maggio 1983.[19] Fu il momento più artigianale in termini di confezionamento della rivista, ma anche quello di maggiore sinergia tra le due anime che avevano già caratterizzato altre produzioni dell'Isola Trovata, ovvero il fumetto e il giallo. Bernardi stesso era un grande cultore del genere e incoraggiava scrittori e sceneggiatori a mettere da parte la loro xenofilia e a «ambientare più spesso racconti a fumetti nelle città italiane», sforzandosi «di creare personaggi e situazioni adatti ad essere sviluppati nel nostro paese».[20] All'inizio degli anni Novanta, Bernardi sarà determinante per la diffusione di un neo-*noir* italiano, ma già un decennio prima sosteneva la necessità di un vero e

16 Ivi.

17 Si vedano al proposito Gianni Bono, *I Bonelli. Una famiglia mille avventure*, Milano, Sergio Bonelli Editore, 2017, p. 297; Luca Boschi, *Irripetibili. Le grandi stagioni del fumetto italiano*, Roma, Coniglio Editore, 2007, p. 183; Raffaele De Falco, *Bonelli e la stagione del fumetto d'autore*, in *L'audace Bonelli. L'avventura del fumetto italiano*, a cura di Glauco Guardigli *et al.*, Napoli, Comicon Edizioni, 2010, p. 80.

18 Per una panoramica dell'offerta e distribuzione di autori e storie in tutti e trenta i numeri, si veda il grafico al link <https://public.flourish.studio/visualisation/2385913/> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

19 Casa editrice: L'Isola Trovata; direttore responsabile: Nevio Galeati; direttore editoriale: Luigi Bernardi. Direzione e amministrazione: via Giuseppe Dozza 39, Bologna. Formato: 21x28 cm; pagine: 98 (66 b/n, 30 colori); prezzo: 2.500 lire.

20 Luigi Bernardi, *Editoriale*, «Orient Express», settembre 1982, n. 4, p. 3.

proprio giallo "made in Italy", riconoscendo le potenzialità del nostro Paese come fonte di ispirazione. Dal grottesco eppure dettagliato *hard-boiled* de *Lo Sconosciuto* (Magnus) alla «*ligne claire* iperrealistica»[21] degli intrighi di *Max Fridman* (Giardino), passando per i toni realistici e misurati delle inchieste giornalistiche di *Johnny Focus* (Micheluzzi), fino ai tratti cartoonistici delle parodie *spy* di *Ivan Timbrovic* (Cavezzali) e *hard-boiled* di *Big Sleeping* (Panebarco), il giallo in tutte le sue forme la fece, infatti, da padrone. Per non menzionare lo *Scompartimento omicidi* del SIGMA (Scrittori italiani del giallo e del mistero associati), la rubrica mensile «su tutto quanto fa giallo, azione e mistero»[22] che, per dieci numeri, propose sia articoli sia racconti sul tema.

Con il passare dei mesi, la selezione di autori e generi si fece più flessibile. Accanto al giallo, comunque prevalente, cominciarono a comparire la fantascienza, il comico e il western, a testimonianza della volontà della rivista di esplorare vari temi e dimostrare che i fumettisti italiani potevano cimentarsi in qualsiasi genere - anche nella fantascienza, generalmente appannaggio di francesi o latino-americani pubblicati su altre riviste. Fu così che si aggiunsero il *cyberpunk* di *Il Pescatore* a opera di De Angelis e Barreiro, la distopia di *Iberland* di Saudelli e Rotundo, o le avventure nel tempo e nello spazio di *Mac Lo Straniero* del duo D'Antonio e Tacconi. Il *trait d'union* era rappresentato dal retaggio di questi autori, provenienti in maggioranza dal formato popolare, come il settimanale a fumetti «Lanciostory» o i periodici per ragazzi «Il Giornalino» e «Il Corriere dei Ragazzi».[23]

La seconda fase di «Orient Express» andò fino al n. 17 (dicembre 1983/ gennaio 1984), coincidendo con la sovrapposizione tra la nuova direzione milanese e lo staff bolognese de L'Isola Trovata.[24] In questa fase, i racconti

21 Matteo Stefanelli, *Lo stile della distanza*, in *Vittorio Giardino. La Quinta Verità*, a cura di Hamelin, Bologna, Comma 22, 2013, p. 85.

22 Sigma, «Orient Express», giugno 1982, n. 1, p. 67.

23 Per una panoramica della distribuzione di generi, autori e storie in questi primi dieci numeri, si veda il grafico a questo link <https://public.flourish.studio/visualisation/1611144/> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

24 Casa editrice: L'Isola Trovata-Sergio Bonelli Editore; direttore responsabile: Sergio Bonelli; direttore editoriale: Luigi Bernardi; redattore capo: Dano Turrini; segretaria

western aumentarono di numero e un nuovo genere, il giallo storico di Queirolo e Brandoli con *Rebecca*, divenne presto uno dei più apprezzati dalla critica e dal pubblico.[25] Tuttavia, ben sapendo che l'arrivo di Bonelli poteva fare storcere il naso a qualche lettore, Bernardi si premurò di commentare così la joint-venture:

> Sergio Bonelli [...] firma da questo numero come direttore responsabile la rivista, di cui è anche diventato azionista. [...] La firma di Bonelli sottintende un rinnovato slancio di un editore, che più volte io ho rimproverato di immobilismo, verso un modo di fare fumetti, quello di «Orient Express», che è certamente diverso da quello con cui quasi sempre si è mosso come protagonista incontrastato e incontrastabile. [...] La linea del giornale rimarrà sostanzialmente la stessa tracciata nei primi dieci numeri: una succosa portata di avventura classica raccontata con piglio moderno, qualche lieve sguardo a tendenze più ricercate (ma mai fini a sé stesse) e una piccola percentuale di pagine dedicate al racconto umoristico.[26]

Inizialmente, la presenza di Bonelli non determinò un cambiamento nel piano editoriale, ma anzi spinse verso l'ampliamento della selezione di autori e generi, come nel caso di Castelli e Alessandrini, che nel n. 12 proposero un episodio a colori, fuori serie e inedito, di *Martin Mystère*. Sebbene la pubblicazione di questa storia fosse un'operazione di marketing volta ad ampliare il bacino dei lettori della rivista, convogliandone alcuni provenienti proprio dal seriale, ciò né interruppe lo sviluppo naturale della rivista né dette inizio a un afflusso sistematico di personaggi bonelliani.

La caratteristica forse più notevole di questa fase la si ritrova, tuttavia, nell'apparato redazionale.[27] Lo *Scompartimento omicidi* venne sostituito da

---

di redazione: Ilde Turrini. Direzione e redazione: via Giuseppe Dozza 39, Bologna; amministrazione: via Buonarroti 38, Milano. Formato: 21x28 cm; pagine: 110 (~70 b/n, 38 colori); prezzo: 3.000 lire.

25 Per una panoramica della distribuzione di generi, autori e storie in questi sette numeri, si veda il grafico a questo link <https://public.flourish.studio/visualisation/1818502/> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

26 Luigi Bernardi, *Editoriale*, «Orient Express», giugno 1983, n. 11, p. 4.

27 Per una panoramica della tipologia di redazionali, collaboratori e temi in questi

«F/Z Terminal», una sorta di fanzine (F/Z appunto) interna alla rivista, che rappresentava il «tentativo di parlare di fumetti in modo divertente e spigliato, ma utile per chi vi cerca notizie, anticipazioni e curiosità varie».[28] Particolarmente lungimirante risulta la dichiarazione di intenti firmata da Turrini in qualità di direttore di «F/Z», il quale ribadì la volontà di «Orient Express» di contaminare i formati e di trattare il fumetto non come il risultato estetico di un singolo creatore, ma piuttosto come una macchina complessa che coinvolge più soggetti, «considerando di ognuno la funzione determinante in quella che consideriamo essere sempre di più un'industria del fumetto e sempre meno impresa individuale, pionieristica o falsamente avanguardistica».[29]

La terza fase iniziò a febbraio 1984 e finì con la chiusura della rivista a marzo 1985.[30] Il n. 18, a differenza dei precedenti, si presentava completamente rinnovato, sia nella grafica sia nell'organizzazione interna dei contenuti, come conseguenza di un ricambio dei collaboratori a seguito del trasferimento della redazione a Milano. Il segno più evidente dell'inglobamento dell'Isola Trovata in Bonelli fu la migrazione sulle pagine di «Orient Express» di *Ken Parker*, serie western che l'editore milanese aveva dovuto recentemente chiudere. Quello che erroneamente potrebbe essere visto come un 'colpo di stato' ai danni dell'integrità della rivista fu invece un passaggio piuttosto fluido. Oltre al fatto che gli ideatori Berardi e Milazzo collaboravano con «Orient Express» già da tempo, la lunga storia scelta per la rivista si configurava come uno speciale, connesso ai precedenti in maniera discreta per soddisfare i fan di *Ken Parker*, ma abbastanza indipendente da non scoraggiare i vecchi lettori della rivista.

---

sette numeri, si veda il grafico a questo link <https://public.flourish.studio/visualisation/2015214/> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

28 Ivi.

29 Dano Turrini, *Sermone (Una Tantum)*, «Orient Express», n. 11, giugno 1983, p. 35.

30 Casa editrice: L'Isola Trovata-Sergio Bonelli Editore; direttore responsabile: Sergio Bonelli; direttore editoriale: Luigi Bernardi; coordinamento di redazione: Maria Baitelli; grafica: Renato Queirolo; impaginazione: Luigi Corteggi. Direzione e redazione: via Francesco Ferruccio 15, Milano; amministrazione: via Buonarroti 38, Milano. Formato: 21x28 cm; pagine: 114 (~54 b/n, 44 colori; 14 bicromia); prezzo: 3.500-4.000 lire (nn. 29-30).

Se l'arrivo di *Ken Parker* venne accolto abbastanza positivamente, il forte cambiamento grafico a partire dal n. 18 lasciò perplesso più di un lettore. Abbandonata quell'attitudine di artigianalità che aveva caratterizzato i suoi inizi, la rivista presentava ora un carattere più industriale e grintoso. Basta con la timidezza e la modestia, era arrivato il momento di riconoscere il buon lavoro e andare avanti, chiosava Bernardi nell'editoriale. Questo «andare avanti» significava anche mettere da parte una delle premesse fondamentali di «Orient Express», iniziando a pubblicare produzioni internazionali.[31] Il fatto che questa scelta editoriale arrivava con l'adozione delle dinamiche lavorative della Bonelli non poteva essere una coincidenza. Bernardi, tuttavia, non parve opporsi e, anzi, sostenne con fermezza questa nuova direzione.

> «*Orient Express*» è un giornale importante, addirittura più importante all'estero che in Italia, pubblicare sulle sue pagine è sinonimo di prestigio: perché avremmo dovuto ancora rifiutare ottimi fumetti che sarebbero diventati il fiore all'occhiello di altre testate? Parsimoniosamente apriamo qualcuna delle nostre pagine ad autori che vi abbiamo sempre costretto a leggere altrove: le sorprese non mancheranno.[32]

In effetti le sorprese non mancarono, visto che anche l'inviso Moebius trovò la sua collocazione negli ultimi tre numeri con *Sulla stella*. Dei suoi fumetti, in particolar modo quelli giocati sulla grafica sperimentale (come *Arzach*), Bernardi diceva che erano «trappole per critici desiderosi di sembrare intelligenti, per consumatori maniaci e per autori incapaci»[33] e imputava a Moebius di «aver rovinato almeno una generazione di autori».[34] Nell'editoriale del n. 28, coerente con se stesso, Bernardi non ritrattò le sue precedenti posizioni, ma

31 Per una panoramica della distribuzione di generi, autori e storie della fase 3, si veda il grafico a questo link <https://public.flourish.studio/visualisation/2180697/> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

32 Luigi Bernardi, *Noi&Voi*, «Orient Express», marzo 1984, n. 19, p. 3.

33 Id., *Giraud Uno e Trino: Ovvero 1+1+1(?)=1*. «Orient Express», n. 16, novembre 1983, p. 80.

34 Ivi.

notò invece come *Sulla stella* aprisse un nuovo capitolo nella carriera fumettistica dell'autore (che Bernardi chiamava, non a caso, Jean Giraud, il nome con cui aveva firmato le sue opere più tradizionali). Ancora una volta non aveva torto: *Sulla stella* aprirà un lungo ciclo di fumetti, *Il mondo di Edena*, caratterizzato da una narrazione solida e uno stile minimale particolarmente efficace.

Il n. 30 del marzo 1985 sancì la chiusura di «Orient Express», portando a conclusione la maggior parte delle storie a più episodi – un atteggiamento di rispetto nei confronti dei lettori. Questa fine lasciò una certa amarezza in coloro che avevano partecipato all'avventura, *in primis* Bernardi, che nell'ultimo editoriale si spinse a dire:

> il fumetto italiano prima di «Orient Express» era un'altra cosa. Dopo, non lo so, ma ho la sensazione che i trenta appuntamenti abbiano prodotto un'evoluzione irreversibile. Se fosse davvero così, ci sarebbe da esserne fieri. Ai posteri, comunque.[35]

Se parlare di «un'evoluzione irreversibile» risulta a oggi alquanto eccessivo, è però vero che il ruolo di «Orient Express» nella crescita del fumetto italiano non può essere trascurato. La premesse di consacrare la rivista a fumettisti italiani nuovi al *milieu* d'autore rimase sempre valida, così come la volontà di aggregarli in una "scuola italiana" del fumetto. Allo stesso tempo, ancor prima di essere acquisita da Bonelli Editore, «Orient Express» suggeriva che "d'autore" e "popolare" erano due facce della stessa medaglia e che provenire dal seriale non significava essere meno artistici o incisivi, ma solo abituati a dinamiche di lavoro diverse. Nel suo combinare i formati in modo sinergico, «Orient Express» di fatto anticipò una tendenza che divenne progressivamente più frequente tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta.

35 Id., *Noi&Voi*, «Orient Express», marzo 1985, n. 30, p. 3.

Luigi Bernardi. Il *Gaijin* del fumetto italiano

Enrico Fornaroli (Accademia di Belle Arti di Bologna)

Il baricentro dell'editoria italiana del Novecento ha storicamente gravitato al nord, dove da sempre si sono concentrate le principali casi editrici, Mondadori, Rizzoli, Einaudi, Feltrinelli, Bompiani, per citarne solo le maggiori e storiche. Destino analogo hanno avuto le iniziative editoriali nell'ambito del fumetto. Se la prima apparizione di strisce e tavole disegnate risale alla pubblicazione sul «Corrierino dei Piccoli» (1908), supplemento del milanese «Corriere della Sera», anche nei decenni successivi – tranne la parentesi fiorentina della Casa Editrice Nerbini, con la pubblicazione negli anni Trenta di «Topolino» e de «L'Avventuroso» – Milano rappresenterà il fulcro della produzione di testate e collane a fumetti: Mondadori con il nuovo settimanale «Topolino», le Edizioni Alpe e le Edizioni Audace (oggi Sergio Bonelli Editore) danno alle stampe *Tex* e *Pecos Bill*, e le principali collane di fumetto popolare italiano, Astorina ed Editoriale Corno tengono a battesimo *Diabolik*, *Kriminal*, *Alan Ford*, mentre Milano Libri nel 1965 inaugura la stagione delle riviste d'autore con «Linus».

Una concentrazione delle maggiori case editrici, e un oggettivo monopolio dei principali prodotti editoriali a fumetti, che inizia a mostrare una diversa articolazione e un decentramento verso realtà più periferiche e provinciali a partire dalla fine degli anni Settanta e per oltre due decenni, fino ai primi anni Duemila. Città come Bologna, per esempio, che in poco tempo, favorita dal clima culturale propiziato dal Movimento del '77 e dalla nascita del DAMS, si trasforma in un vero laboratorio di idee e di progettualità creative che avranno il fumetto, e in generale la narrazione per immagini, fra i principali protagonisti.

In poco più di vent'anni, infatti, a Bologna nascono case editrici che modificheranno il concetto stesso di "fumetto d'autore", promuovendo un proficuo dialogo fra "letteratura disegnata" e arte, musica, moda, design, che apriranno nuove strade per le produzioni internazionali (da Oriente a Occidente) o che sapranno rinnovare il concetto stesso di formato editoriale.

Realtà editoriali come L'Isola Trovata (1978), Alessandro Editore (1985), Dolce Vita (1987), Granata Press (1989), Phoenix (1991), Marvel Italia (1994), Kappa Edizioni (1995), Black Velvet (1997), Coconino Press (2000), Comma 22 (2001), che nonostante le piccole dimensioni, e i bilanci contenuti, sapranno trasformare il panorama editoriale italiano.

Di questa straordinaria stagione Luigi Bernardi è stato uno dei protagonisti. Editore, scrittore, sceneggiatore, curatore di collane, traduttore, critico fumettistico; non un uomo di marketing, piuttosto una di quelle figure indispensabili nel settore dell'editoria: la persona capace di concepire prodotti editoriali, in grado di individuare territori inesplorati e riempirli di contenuti, azzardando magari accostamenti impensabili o collaborazioni inaspettate. In grado di anticipare i tempi e non seguire i facili orientamenti del pubblico; promuovendo nuovi autori o ridando uno spazio nuovo ai grandi maestri.

Come accadde per Magnus, che fu convinto a riprendere il personaggio dello Sconosciuto, riportarlo letteralmente in vita e muoverlo in uno scenario più maturo e complesso. Questo avviene sulle pagine di «Orient Express» – rivista che esordisce nelle edicole nel giugno 1982 per L'Isola Trovata, piccola casa editrice che Bernardi aveva fondato quattro anni prima – annunciato da una meravigliosa copertina, firmata dallo stesso Magnus, che mostra nuovamente in azione il personaggio dato per morto nel finale di *Vacanze a Zahlé*, sesto e ultimo episodio della miniserie pubblicata nel 1976. Il suo ritorno in scena, fortemente voluto da Bernardi che vedeva in Magnus un autore ancora inesplorato, ha per titolo *Full-Moon a Déndera* e sarà seguita, sempre sulla rivista, dalla breve storia *La fata dell'improvviso risveglio*, nella quale viene raccontato con magistrale regia magnusiana il lasso di tempo che separa la presunta morte di Unknow dalla sua "resurrezione".

Nell'editoriale del primo numero, Bernardi, editore nonché direttore della rivista, definisce gli ingredienti principali della testata, esprimendo chiaramente l'intenzione di voler dare spazio al fumetto d'autore italiano, promuovendo la pubblicazione di materiale inedito accuratamente selezionato:

«Orient Express» si inserisce nel nuovo fervore per il racconto ad immagini, e ha l'ambizione di diventarne uno dei vettori trainanti. «Orient

Express» crede all'avventura, anche se qualche volta la prenderà in giro perché sa che il più pericoloso concorrente della realtà è proprio la fantasia che sola può mescolare le carte e barare, se non sul risultato finale, almeno sullo svolgimento dei fatti.

«Orient Express» è anche qualcosa di profondamente nuovo per l'editoria fumettistica del nostro paese: una rivista fatta prevalentemente da autori italiani e con materiale assolutamente inedito, mai letto prima in nessuna parta del mondo. La scoperta di una scuola italiana – che si pensava inesistente – con caratteristiche originali rispetto a quelle di altri paesi, capace di adoperare la fantasia non per inventare nuovi mondi, ma rendere più convincente e avvincente il nostro, nella grande tradizione del racconto di avventure.[1]

Non una linea editoriale autarchica, nazionalista o sovranista, come diremmo oggi, invece sostenitrice di un fumetto capace di leggere la realtà, di interpretarla ed essere in grado, anche sul piano narrativo, di trasformarla. Un tema che tornerà spesso nei progetti editoriali, nonché narrativi e d'inchiesta, di Bernardi.

Un "made in Italy" tutto da esplorare e da riproporre con piglio innovativo, ma senza strafare. Concetto che Bernardi riprenderà, qualche anno dopo, sulla rivista di critica «Il Fumetto»: «Per questo nacque «Orient Express», per offrire agli autori che non si identificavano con le correnti più estreme pagine nelle quali poter esprimere liberamente il proprio talento, la propria professionalità e la propria voglia di esserci»[2].

La linea si era già manifestata nei volumi proposti negli anni precedenti da L'Isola Trovata, dove insieme a grandi maestri come Wolinski/Pichard, Oesterheld/Breccia e Tardi, trovano spazio esordienti come Mattotti/Tettamanti (*Tram Tram Rock*), Laura Scarpa (*Venturina veneziana*), Daniele Panebarco (*Il ritorno della corazzata Potemkin*), Vittorio Giardino (*Sam Pezzo*).

«Orient Express» ne sarà ben presto il migliore amplificatore, nonché contenitore di nuovi personaggi e nuove storie, in una miscela di autori

1 Luigi Bernardi, *Editoriale*, «Orient Express», 1982, n. 1, p. 3.

2 Id., *Orient Express*, «Il Fumetto», 1988, n. 16, terza serie, p. 13.

già conosciuti e di giovani talenti emergenti. Fra i primi ricordiamo Renzo Calegari, Ferdinando Tacconi e Attilio Micheluzzi, che pubblicava su altre riviste come «Alter Alter», ma avrebbe avuto molte altre possibilità di esprimere quel suo segno classico "alla Milton Caniff".

Il primo numero di «Orient Express» ospita anche una storia inedita di Milo Manara, *Archeronitia Atrophos*, che pur rimanendo un *unicum* dà il senso della direzione in cui sarebbe andata la rivista: prendere atto che le esperienze più radicali sulla scena italiana offrivano nuove prospettive di ricerca a fumetti e che questo poteva essere efficacemente convogliato in una solida narrazione dal taglio classico e di genere.

Un esempio perfetto lo ritroviamo in *Rapsodia ungherese* - storia apparsa sul secondo numero della rivista, che segna un vero punto di svolta nella carriera di Vittorio Giardino, inaugurando la "saga" di Max Fridman - e nelle tante proposte di autori ancora poco conosciuti, che presto diventeranno famosi, come Roberto Baldazzini, Antonio Fara, Carlo Ambrosini, Silvio Cadelo. Segni originali, a tratti inconsueti, che magari si erano fatti le ossa su testate popolari come «Skorpio» e «LancioStory» e ora sono pronti a mettersi in gioco per un pubblico dai gusti più maturi: si chiamano Franco Saudelli, che crea per la testata il personaggio di Porfiri, Massimo Rotundo, Eugenio Sicomoro, Paolo Eleuteri Serpieri.

Vittorio Giardino riprenderà i racconti *hard-boiled* di Sam Pezzo, regalandone ai lettori la versione più compiuta e convincente; Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo, nel pieno del successo bonelliano di *Ken Parker*, presenteranno storie brevi a colori del loro avventuroso trapper; Anna Brandoli, con Renato Queirolo ai testi, riprendono le vicende medievali della strega Rebecca.

«Oriente Express» ha vita breve, composta da trenta numeri chiude nel marzo 1985. Il primo segnale inequivocabile che il formato editoriale "rivista" si sta avviando al crepuscolo, paradossalmente nel periodo in cui la scena artistica è tra le più vivaci e innovative, e le proposte a fumetti stanno mutando registro e contenuti, aprendosi indissolubilmente alla scena internazionale.

Bernardi, infatti, chiusa l'esperienza di «Oriente Express», guida con Glénat Italia (1985-86) il rilancio di «Lupo Alberto» di Silver e della «Pimpa»

di Altan, ma soprattutto segue l'approdo italiano di «Akira» di Katsuhiro Otomo, pubblicato nella versione Marvel colorata digitalmente da Steve Oliff:

> All'editore francese Jacques Glénat, che aveva filiali in Spagna e in Italia, era stato offerto di tradurlo in Europa, nelle tre lingue. Io dirigevo la filiale italiana e diedi immediato parere positivo: il prodotto era bello, e poi pensavo che la nuova generazione di lettori di fumetti, quella cresciuta abbuffandosi di serial televisivi giapponesi, doveva essere pronta a recepire i manga. Due anni dopo, quando si cominciò a pensare a Granata, quel pensiero mi tornò alla mente. La costituenda casa editrice avrebbe fatto della pubblicazione di *manga* una delle proprie strategie.[3]

Un'intuizione che porta Bernardi, dopo un breve passaggio nella redazione di «Dolce Vita» - altra rivista bolognese ricca di intuizioni, novità fumettistiche e ambiziose contaminazioni - ad azzardare una nuova impresa editoriale: Granata Press viene registrata dal notaio venerdì 17 marzo 1989.

In pochi anni i tempi sono cambiati, così come lo scenario internazionale delle pubblicazioni a fumetti e, soprattutto, una nuova generazione di lettori *young adults* si sta affacciando nelle edicole italiane. Una fascia di lettori che continua ad appassionarsi ai supereroi, ma capisce che autori come Alan Moore e Frank Miller ne stanno cambiando radicalmente i paradigmi; che non si perde un'uscita di «Asterix», ma ha compreso che «Metal Hurlant» e i suoi epigoni avevano definitivamente trasformato il fumetto franco-belga. Fra questi nuovi lettori, però, troviamo anche quei bambini conquistati dai primi cartoni venuti dal Giappone, che ora sono cresciuti e si sentono pronti a esplorare il mondo dei *manga* che sta alla base di quelle serie animate di cui si sono perdutamente invaghiti.

Un identikit che corrisponde perfettamente a un quartetto di giovani *otaku* nostrani che qualche mese prima aveva pubblicato a Bologna «Mangazine», la prima "pro-zine" italiana dedicata al fumetto e all'animazione giapponese: sono Andrea Baricordi, Massimiliano De Giovanni, Andrea Pietroni e Barbara

3 *Granata Press. Sulle tracce di una casa editrice*, cit., p. 11.

Rossi, che anni dopo impareremo a conoscere come Kappa Boys. Bernardi, oltre ad apprezzarne il piglio editoriale, capisce che il loro apporto, incanalato in una solida struttura redazionale, sarebbe stato fondamentale nell'ambizioso progetto della neonata casa editrice: presentare per la prima volta in modo organico e nella giusta collocazione editoriale i *manga* nel nostro paese.

Nel novembre 1990 esce in edicola il primo numero di «Zero», sulla cui copertina troneggia un risoluto Kenshiro, che i lettori avrebbero ben presto apprezzato come protagonista delle avventure di «Ken il Guerriero». Un albo mensile di 82 pagine che presenta la traduzione italiana della serie creata da Bronson e Tetsuo Hara e «Xenon» di Masaomi Kanzaki che, come sottolinea Bernardi nell'editoriale, darà spazio a «una tendenza specifica del *manga*: il racconto generazionale in chiave fantastico-futuribile».[4]

Qualcosa stava cambiando nell'editoria a fumetti, non solo italiana; una svolta epocale si stava compiendo grazie alla lungimiranza di alcuni editori, fra cui Granata Press, che decidono, come ha ben evidenziato Marco Pellitteri:

> di pubblicare *manga* con una nuova mentalità: non più per un pubblico di bambini ma per adolescenti e giovani adulti, e non più in modo approssimativo ma con il rispetto delle opere originali, grazie alla collaborazione di alcuni competenti appassionati, facenti precisamente parte di quella generazione di ex bambini e telespettatori ora divenuti giovani adulti.[5]

Era il nuovo spirito con cui si affrontava l'adattamento dei *manga* e si aveva netta la percezione che si stesse proponendo qualcosa di importante a un pubblico di lettori molto esigente e assai competente. Si percepiva che quel materiale narrativo rappresentava solo la punta dell'iceberg di un patrimonio fumettistico immenso, ancora tutto da esplorare.

Nell'aprile del 1991, al fianco di «Zero» debutta «Mangazine» in versione Granata Press. L'originaria "pro-zine" ormai si è trasformata in una rivista da edicola, che alterna *manga* di genere vario - la commedia

4 Luigi Bernardi, *Editoriale*, «Zero», 1990, n. 1, p. 3.

5 Marco Pellitteri, *Prefazione* a J.M. Bouissou, *Il Manga*, Roma, Tunuè, 2010, p. 5.

sofisticata di *Lamù* di Rumiko Takahashi, l'azione spionistica di *Mai* la ragazza psichica di Kazuya Kudo e Ryōichi Ikegami, il *gekiga* storico di *Kamui* di Sampei Shirato – a un apparato redazionale molto ricco e articolato, composto di reportage, approfondimenti, schede sugli autori, dossier sui personaggi e news dal Giappone.

A queste due riviste contenitore si affiancano ben presto altrettante collane monografiche: «Z Comix», nella quale esordisce *Crying Freeman* di Kazuo Koike e Rioichi Ikegami, e «Manga Hero», che invece presenta *Grey* di Yoshihisa Tagami. Un formato, quello monografico, nel quale troveranno spazio anche *Devilman* e *Mazinga Z* di Gō Nagai, *Horobi* di Yoshihisa Tagami, e poi *Dominion*, *Black Magic*, *2001 Nights*, *I Cavalieri dello Zodiaco* e *Capitan Harlock*. Mentre sulle pagine di «Zero» arriveranno serie come *Alita* di Yukito Kishiro, *Silent Möbius* di Kia Asamiya, *Gunhed*, *Spriggan* e *Sanctuary*. "L'invasione dei *manga*" si era compiuta.

Non solo quella *manga*, perché alla lettura si unisce anche la visione del cinema di animazione, gli *anime*. Come testimonia lo stesso Bernardi:

> Cominciata senza grosse aspettative [...], la sezione video del catalogo di Granata Press si sviluppò impetuosamente, fino a diventare il massimo impegno finanziario della casa editrice. [...] Nessuno di noi, al di là della duplicazione domestica, sapeva come si realizzassero delle videocassette. Imparammo in fretta. L'ufficio si riempì di enormi "cartuccioni" Ampex. Stabilimmo rapporti con la SIAE, che cambiava regolamento ogni volta che andavamo ad acquistare dei bollini. Cominciammo a frequentare festival specializzati, a Milano e a Cannes, ogni volta acquisivamo diritti importanti. Ci affidammo a distributori "forti", la Ricordi prima, la BMG dopo, finimmo in un gioco di multinazionali che non poteva non stritolarci. Così fu. Intanto però avevamo già pensato ai videogiochi e ai CD musicali, per non parlare dei giochi di ruolo e del mondo fantasy in generale, per il quale costituimmo una casa editrice, la Nexus, insieme ai redattori della rivista «Kaos». Nonostante questo iperattivismo, ci fu un progetto che rimase allo stato di abbozzo, quello della produzione di gadgettistica e di immagini d'arte (poster, calendari, biglietti augurali realizzati dai migliori disegnatori italiani). Di tutte le cose che Granata non ha fatto in tempo a fare, è forse l'unica che rimpiango.[6]

6 *Granata Press. Sulle tracce di una casa editrice*, cit., pp. 21–22.

Sarebbe però riduttivo limitare il contributo di Granata Press alla sola sfera nipponica perché, in realtà, nei suoi sette anni di vita la casa editrice apre nuovi scenari, cercando di fare il punto sulle tendenze internazionali del fumetto d'autore e promuovendo la narrativa di genere *noir*, su tutte la scuola del "*polar* francese" e il romanzo criminale italiano.

Per esempio, il varo di «Nova Express» - Nova al posto di Orient, in omaggio a William S. Burroughs, ci fa comprendere immediatamente il cambio di passo - rivista che nel primo numero esordisce con *Black Kiss* di Howard Chaykin in copertina e contemporaneamente esplora il panorama nazionale e internazionale: oltre alle nuove frontiere del fumetto anglo-americano - *Give Me Liberty* di Frank Miller e Dave Gibbons, *Marshal Law* di Pat Mills e Kevin O' Neill, *Tank Girl* di Jamie Hewlett - i francesi Alex Varenne, Beb Deum, Mezzo & Pirus, il giapponese Ryoichi Ikegami, senza dimenticare gli autori nostrani, con giovanissimi che sarebbero diventate le firme di domani, Onofrio Catacchio, Otto Gabos, Davide Toffolo, Vanna Vinci, Davide Fabbri.

Giancarlo Ascari, in una recensione apparsa nel 1992 su «L'Unità», così analizza la rivista:

> È perciò interessante vedere giungere al termine del suo primo anno di vita, se pur con qualche scompenso nelle uscite, «Nova Express», rivista edita a Bologna da Granata Press, decisamente dedicata a quello che potremmo definire, rubando il termine alla *New Wave* dalla fantascienza di alcuni anni fa, "fumetto di anticipazione". «Nova» è esplicitamente rivolta a un pubblico adulto, a quei lettori attenti alle evoluzioni di alcuni generi, fantascienza, giallo *hard-boiled*, horror, romanzo metropolitano, che da un po' di tempo tendono a confondersi in un'unica area. I fumetti pubblicati dal giornale sono infatti lunghe storie, i cui referenti maggiori paiono una serie televisiva come *Twin Peaks*, e il cinema di David Lynch in genere, o più in là nel tempo, quello di Hitchcock. Sia nel ciclo *Give Me Liberty* di Frank Miller e Dave Gibbons, che in *Black Kiss* di Howard Chaykin, che in *Crying Freeman* di Kazuo Koike e Ryoichi Ikegami, la trama è sempre un filo molto sottile su cui prevale l'entrata continua, quasi da zapping televisivo, di nuovi personaggi, in un gioco di crudeltà e citazioni in continuo crescendo.[7]

7 Giancarlo Ascari, *FUMETTI. E a Bologna è l'ora di Hitchcock*, «L'Unità», 3 febbraio 1992.

Un contesto ideativo dove sperimentare anche nuove miscele e contaminazioni, come far illustrare Giorgio Scerbanenco da Giorgio Carpinteri e Loris Marzaduri da Giuseppe Palumbo, o ampliare lo spazio editoriale dedicato al romanzo criminale italiano, francese e sudamericano. Una sfida necessaria, che Bernardi affronta con intuito, rigore e passione, sdoganando anche in Italia scrittori come Léo Malet, Jean-Patrick Manchette, Paco Ignacio Taibo II, suoi grandi amori letterari, e propiziando l'antologia *I delitti del gruppo 13*, che contribuisce ad aggiornare la scena italiana della narrativa di genere. La raccolta di racconti di giallisti operanti a Bologna è curata da Loriano Macchiavelli e comprende Pino Cacucci, Massimo Carloni, Nicola Ciccoli, Danila Comastri Montanari, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Loris Marzaduri, Gianni Materazzo, Sandro Toni, tutti autori al tempo per lo più giovani e sconosciuti.

L'esperienza di Granata Press si chiude nel 1996, con Luigi Bernardi ormai disaffezionato al fumetto e più attratto da altre scritture, la narrativa di genere, l'indagine giornalista, la drammaturgia teatrale. Il suo rapporto con la "letteratura disegnata" era entrato in crisi, perché faticava a trovare opere che sapessero coinvolgerlo. Eppure, nei quasi vent'anni trascorsi fra l'Isola Trovata e Granata Press il fumetto in Italia è cambiato, ha intrapreso strade nuove, si è misurato con sfide editoriali appassionanti. Anche per merito suo, il *Gaijin* del fumetto italiano.

Sulle terre del giallo: Luigi Bernardi "scopritore" di Manchette

Delphine Gachet (Université Bordeaux Montaigne)

La ricezione di un'opera tradotta dipende da un importante numero di criteri, non sempre identificabili e soprattutto non sempre prevedibili, per quanto il contesto letterario e politico siano determinanti. Così un'opera tradotta può incontrare un successo non riservato alla sola opera ma ascrivibile, più in generale, a un momento favorevole al genere letterario cui appartiene. L'opera di Manchette tradotta in Italia dalla fine degli anni Novanta all'inizio degli anni Duemila ha beneficiato e beneficia tuttora dell'entusiasmo per il giallo caratteristico del periodo odierno e esteso a dimensione mondiale: l'attenzione rivolta a un genere per troppo tempo rinchiuso nel ghetto della para-letteratura (la letteratura "di genere") è quindi stato molto probabilmente un elemento a favore di Manchette, che l'Italia ha (ri)scoperto come uno dei fondatori del genere nel Novecento, un classico del *polar*.

Il diffondersi di un'opera tradotta dipende anche da quello che in Francia viene chiamato *péritexte de transfert*: la casa editrice che pubblica il libro, il traduttore scelto (o imposto), la presentazione dell'editore (molto spesso sul risvolto di copertina), la copertina, ma anche il titolo scelto, essenziale perché stabilisce il primo contatto del lettore con il testo. Come si vedrà, nel caso dell'opera di Manchette in Italia, il ruolo svolto da Luigi Bernardi è stato fondamentale.

Le traduzioni di Manchette in Italia

La tabella che segue propone l'elenco cronologico delle traduzioni italiane con, a fianco, la data di pubblicazione e il titolo originale del romanzo francese.

Romanzi (gli anni tra parentesi si riferiscono alle ristampe)

Nada (Alda Traversi, trad.) Milano, SugarCo Torino, Einaudi	1974 2000 (2006)	1972	**Nada** Gallimard
Posizione di tiro (Luigi Bergamin, trad.) Bologna, Metrolibri (Francesco Colombo, trad.; Doug Headline, postfazione) Torino, Einaudi	1992 1998 (2004) (2015)	1982	**La Position du tireur couché** Gallimard
Fatale (Gualtiero De Marinis, trad.) Torino, Einaudi (Jean Echenoz, postfazione)	1998 (2007)	1977	**Fatale** Gallimard
Piccolo blues (Luigi Bernardi, trad.) Torino, Einaudi	2002	1976	**Le Petit bleu de la côte Ouest**, Gallimard
Un mucchio di cadaveri (Luigi Bernardi, trad.; Valerio Evangelisti, postfazione) Torino, Einaudi	2003	1973	**Morgue pleine** Gallimard
Piovono morti (Luigi Bernardi, trad.) Torino, Einaudi	2004	1976	**Que d'os** Gallimard
Pazza da uccidere (Luigi Bernardi, trad.) Torino, Einaudi	2005	1972	Ô dingos, ô chateaux! Gallimard
Il caso N'Gustro (Luigi Bernardi, trad.) Torino, Einaudi	2006	1971	**L'Affaire N'Gustro** Gallimard
Principessa di sangue (Camilla Testi, trad.) Torino, Einaudi	2007	1996	**La Princesse du sang** Rivage

Un primo tentativo di traduzione si realizzò quando l'autore era ancora vivo, con *Nada*, nel 1974, cioè due anni dopo la pubblicazione in Francia; questa prima prova però non ebbe seguito: forse non incontrò il sospirato successo. Si dovrà dunque aspettare il 1992 perché inizi l'avventura di Manchette in Italia: è l'anno in cui Luigi Bernardi decide di pubblicare *Posizione di tiro* per la casa editrice Granata Press (con il marchio Metrolibri) che ha creato nel 1989. Nel

1998 Manchette entra nella prestigiosa casa editrice Einaudi con due titoli, ma la data più importante è quella del 2000, anno in cui viene pubblicato *Nada* nella collana «Stile Libero Noir», diretta dallo stesso Bernardi: vi tradurrà altri cinque titoli di Manchette; essendo «Stile Libero Noir» una collana tascabile, i prezzi più accessibili contribuiscono alla diffusione dell'opera. Tra il 2000 e il 2007 le pubblicazioni si susseguono a un ritmo molto regolare (circa un titolo all'anno, ma anche ristampe) fino a quando, nel 2007, tutti i romanzi (ad eccezione di quelli scritti 'a quattro mani') saranno tradotti. Subentrano allora gli adattamenti a fumetti.

Tale cronologia stravolge completamente l'ordine di pubblicazione delle opere in Francia e – eccezione fatta per la prima traduzione (*Nada*), coeva alla pubblicazione francese, e dei due volumi che hanno come protagonista Tarpon (*Un mucchio di cadaveri* e *Piovono morti*), tradotti uno dopo l'altro anche se quasi trent'anni dopo la pubblicazione francese – è difficile trovare una coerenza se non quella del 'colpo di fulmine'. Fu di sicuro questa la ragione che spinse Luigi Bernardi a pubblicare *Posizione di tiro* in quell'anno (1992), ultimo romanzo scritto da Manchette. Il romanzo fu poi nuovamente tradotto e ristampato tre volte e così diventò il romanzo di Manchette più diffuso in Italia.

Per il resto, il tempo che separa la pubblicazione originale dalla traduzione presso Einaudi va da 11 anni (*Principessa di sangue*, ma il romanzo è postumo) a 35 anni (*Il caso N'Gustro*).

Le traduzioni vengono accompagnate da testi critici, prefazioni o postfazioni, che chiariscono alcuni aspetti specifici. Per prima cosa, la prefazione di Doug Headline (figlio dello scrittore, ma anche giornalista, editore, sceneggiatore e regista) tradotta dal francese ma scritta per il lettore italiano (*Posizione di tiro,* 1998): Headline presenta Manchette riportandolo nel contesto francese del dopo '68; sorprendente però il fatto che il termine *néo-polar*, riferendosi a un tipo di *noir* tipicamente francese di quegli anni, non sia rimasto in lingua originale nel testo tradotto, ma modificato in "neopoliziesco". Più tardi, nel 2003, il compianto Valerio Evangelisti scrive una postfazione a *Un mucchio di cadaveri*: non riguarda tanto il romanzo in sé – citato una volta sola in una frase che fa riferimento alla figura del

"detective" Tarpon - quanto l'autore e la sua opera. Si tratta di una vera e propria introduzione all'universo di Manchette, a uso del lettore italiano: vi si percepiscono le forti affinità che uniscono Evangelisti a Manchette sia per la loro visione politica e sociale del mondo, sia - ma non si possono dissociare - per la loro concezione della letteratura che mette in primissimo piano la letteratura popolare, come la cosiddetta "letteratura di genere". L'analisi di Evangelisti riporta l'uomo e l'opera nel contesto storico della Francia degli anni 1970-1980, spiegando al lettore italiano che cosa fosse l'*ultragauche* (in francese nel testo); Evangelisti inizia l'articolo con il riferimento a Hammett, considerato da Manchette come un «maestro», per poi dimostrare come l'autore francese ha «tradito» o piuttosto «superato» il suo modello. Paragonando Manchette ad artisti diversi come Hitchcock o Cézanne, Evangelisti gli conferisce una dimensione internazionale di cui evidenzia la singolarità, accompagnata da uno stile unico, di cui Evangelisti propone un'analisi tanto dettagliata quanto sofisticata interessandosi, in particolare, ad una frase del *Tireur couché* citata, per esigenze della causa, anche in lingua originale. Evangelisti scrive dunque con la triplice etichetta di specialista del genere, critico letterario e autore di letteratura di genere, in un momento (2003) in cui l'opera di Manchette è conosciuta solo parzialmente: i titoli ancora non tradotti citati nel suo testo sono per il lettore italiano promessa di future scoperte, ma sono anche la prova, se fosse necessario, che Evangelisti conosce perfettamente un'opera che legge in versione originale. Per finire, nella riedizione di *Fatale*, nel 2007, compare un testo del noto scrittore francese Jean Echenoz (autore pubblicato da Einaudi) già pubblicato in Francia e tradotto per l'occasione come a significare che Manchette è già noto al pubblico italiano e non ha più bisogno di una prefazione scritta in modo specifico per quest'ultimo.

I titoli cominciano a evidenziare la sfida rappresentata dalla traduzione di Manchette: il titolo è determinante per la ricezione dell'opera letteraria e molti elementi del testo - sia nel contenuto, sia nella forma - vengono cristallizzati.[1] Si potrebbe commentare ognuno dei titoli italiani tanto è vero

1 «Le titre traduit concentre de manière surdéterminée le problème inhérent à la

che la traduzione non è mai scontata: anche quando sembra essere il calco fedele del francese, essa si carica, nella *langue cible*, nel contesto culturale del paese ospite, di connotazioni diverse. Così *Nada*, nello stesso tempo strano e straniero – un termine spagnolo per un libro francese – o *Fatale*, la cui traduzione letterale fa perdere il marchio del femminile, essendo l'aggettivo italiano epiceno.[2] Altri titoli subiscono modifiche maggiori. Per la serie dei Tarpon, i titoli francesi, dietro la loro apparente semplicità, sono in realtà intraducibili: giocano sul riferimento a frasi famose e sulla loro sovversione in giochi di parole. Così *Que d'os*, eco della famosa frase di Mac Mahon, "*que d'eau*",[3] diventa in italiano *Piovono morti* (a sua volta difficilmente traducibile in francese); facendo tale scelta traduttiva, Bernardi mantiene l'idea di abbondanza esplicita e di liquidità suggerita dal gioco di parole ma rinuncia all'allusione/alluvione storica. Per *Morgue pleine*, la "*morne plaine*" hugoliana[4] diventa in modo più piatto (stilisticamente parlando) *Un mucchio di cadaveri*, che riesce però a preservare l'idea di rilievo geografico, trasformando la pianura in «mucchio», cioè in collina. Per Ô dingo, ô *château*, il riferimento, forse troppo allusivo, ai versi di Rimbaud[5] è cancellato, come lo è stato nell'adattamento cinematografico (*Folle à tuer*) di cui la traduzione italiana riprende il titolo. Tuttavia, l'espressione «pazza da uccidere» è foneticamente meno vicina all'espressione «pazza da legare» di quanto «*folle à tuer*» non lo sia di «*folle à lier*». Ci si può anche interrogare sulle modifiche portate a *La position du tireur couché* semplificato in *Posizione di tiro* e a *Le petit bleu de*

translation du texte littéraire. Premier signal de l'œuvre, il lui faut capter l'intérêt du lecteur étranger: c'est pourquoi il est le lieu privilégié de transactions interculturelles entre éditeurs, traducteurs, et auteurs (quand ces derniers sont vivants et consultés)». Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 30.

2 La copertina italiana però rappresenta una scarpa con tacco a spillo, simbolo della femminilità conquistatrice della donna fatale.

3 Esclamazione attribuita a Mac-Mahon, allora presidente della Repubblica francese, che contempla Tolosa inondata nel 1875.

4 Victor Hugo, *L'Expiation*, nella raccolta *Les Châtiments* (1853). Il poema è dedicato alla famosa battaglia napoleonica di Waterloo.

5 Arthur Rimbaud, «*Ô saisons, ô châteaux*», nella raccolta *Les Illuminations* (1886).

la côte ouest abbreviato ma anche esplicitato in *Piccolo blues*: ciò facendo, la traduzione toglie un po' di mistero ai titoli di Manchette, titoli enigmatici che suscitano la curiosità del lettore, che rimangono impressi nella sua memoria ma che suggeriscono anche il suo universo un po' eccentrico.

Negli adattamenti a fumetti vengono anche modificati alcuni titoli: *Il piccolo blues della costa ovest* pur essendo più vicino al titolo originale non può però mantenere l'equivoco del francese «*bleu*». Il fumetto *La principessa di sangue* ritrova l'articolo determinativo del titolo: la mancanza di quest'ultimo nella prima traduzione del romanzo nel 2007 aveva dato un valore metaforico che non si giustificava. Invece *L'Affaire N'Gustro*, diventando *Il caso N'Gustro*, guadagna un'ambivalenza che non esisteva in francese: «caso» designa innanzitutto l'avvenimento fortuito in italiano (diversamente dal francese *cas*) e, seguito da un nome proprio, può contemporaneamente rinviare al «caso» nel senso giudiziario del termine così come al «caso» medico, psichiatrico o sociale.

Luigi Bernardi: una figura di rilievo

Luigi Bernardi ha avuto una parte di primo piano per la diffusione dell'opera di Manchette in Italia: è stato lui a scoprire lo scrittore francese e a farlo scoprire ai lettori italiani. *Posizione di tiro* (1992) è il secondo titolo della collana «Criminalia tantum» di Granata, dedicata al romanzo criminale italiano e straniero. Sfortunatamente, il libro dovette aspettare il 1998 e la nuova traduzione pubblicata da Einaudi per conoscere il successo che si meritava. Ma in un'intervista inedita concessa a uno studente che preparava una tesi sul "nero" in Italia,[6] Bernardi spiega che, fin dalla fondazione di Granata, era consapevole di avere un certo 'fiuto' per individuare gli scrittori di talento, pur essendo «sempre in anticipo sui tempi», perché quanto

6 Questo documento ci è stato comunicato dall'Associazione culturale Luigi Bernardi. Non vi figurano né la data né il nome dello studente. Se non diversamente indicato, da esso vengono estratte anche le citazioni successive.

pubblicava «funzionava [...], ma cinque anni dopo». Tra gli autori che ha potuto tradurre e/o pubblicare, Manchette è, insieme a Malet, uno dei suoi preferiti; pubblicare questi autori ha fatto parte dell'azione sviluppata in quanto editore per «restituire uno spazio in libreria alla letteratura nera». Ma Bernardi è anche stato attento a garantire il loro successo: ha quindi preferito aspettare l'opportunità di lavorare con una grande casa editrice per «rilanciare» Manchette.

Le date parlano chiaro. Nel 1998 Einaudi ha iniziato a pubblicare Manchette: due libri si susseguono, però con due traduttori diversi. Poi Bernardi entra nella casa editrice e firma cinque traduzioni successive (dal 2000 al 2006) nella sotto-collana «Noir» di «Stile libero» di cui è responsabile; quando lascia Einaudi, «Stile libero» pubblica l'ultimo romanzo di Manchette, tradotto da una nuova traduttrice, Camilla Testi. In totale, nove romanzi tradotti: cinque da Luigi Bernardi, quattro da un traduttore ogni volta diverso. "Il" traduttore di Manchette in Italia è di sicuro Bernardi, che ha spiegato, nella già citata intervista inedita, cosa l'aveva spinto ad affrontare questa "sfida":

> Io amo Manchette, amo le sue storie, i suoi personaggi, il suo stile rocambolesco. Amo le sue polemiche, il suo tenersi fuori dalle mischie, la sua parca generosità. Amo gli anni Settanta e Ottanta francesi molto più di quelli italiani. Per una serie di motivi ho avuto la fortuna di vivere quegli anni sia in Italia che in Francia, sentendomi sempre molto francese. Ed è proprio questo sentirmi anche francese che mi ha permesso di selezionare alcuni autori che sarebbero potuti piacere ai lettori italiani. Perché era evidente che non si sarebbe potuto importare un movimento e neppure una stagione, quanto alcuni autori e una manciata di romanzi.

Autore, editore e critico di *noir*, Bernardi è particolarmente sensibile alla questione dell'"importazione" dell'opera letteraria e dell'adeguatezza rispetto all'orizzonte di attesa del lettore del paese ospitante: è consapevole che il *néo-polar* è un fenomeno tipicamente ed esclusivamente francese che non ha equivalenza né in Italia né altrove. Per questa ragione, molto probabilmente, la postfazione della prima edizione di *Posizione di tiro* fa una presentazione

dettagliata di Manchette, non tanto come autore francese quanto come autore singolare, insistendo, anche in questo caso, sulla duplice specificità del suo stile e degli intrecci messi in scena. Per Bernardi, Manchette è un «grande maestro» che «come tutti quelli davvero grandi non ha lasciato eredi»; sottolinea il rischio che un eventuale epigono potrebbe correre per imitare «il suo stile, il modo con cui tratteggiava i personaggi e gli ambienti», cioè «precipitare nel ridicolo».[7] Tornando sulla questione dello stile, Bernardi definisce così il suo lavoro di traduttore:

> Tradurre è entrare nello stile di un altro. Ci vuole molta concentrazione, bisogna scoprire come pensava quello scrittore, scrivere come scriveva lui. La traduzione non è un problema di dizionario, quanto di *rispetto*. Tradurre Manchette era una sfida che mi piaceva affrontare.[8]

Le traduzioni: analisi di alcuni brani

1) *Posizione di tiro*: confronto delle traduzioni di L. Bergamin e F. Colombo.

Inizialmente tradotto da Luigi Bergamin (1992), *Posizione di tiro* è stato oggetto di una ritraduzione di Francesco Colombo: si può concludere che la prima traduzione non dava soddisfazione e, a conferma, nell'intervista già citata, lo studente chiede a Luigi Bernardi:

> - Conosce sicuramente le due traduzioni italiane di *La Position du tireur couché* rispettivamente di Luigi Bergamin e Francesco Colombo. Ci piacerebbe avere qualche sua riflessione in merito, e sapere come mai scelse Bergamin come traduttore di Manchette e se rimase soddisfatto del lavoro da lui svolto.
> - Bergamin non era un traduttore di professione. Il suo fu un buon lavoro, ma insufficiente. Se ne accorse anche lo stesso Manchette, al quale non

7 Le citazioni sono tratte da un documento inedito: un dialogo tra Pino Cacucci e Luigi Bernardi, a proposito di Manchette, svoltosi alla fine degli anni Ottanta secondo Cacucci. Questo dialogo ci è stato comunicato dall'Associazione culturale Luigi Bernardi.

8 *Intervista con Luigi Bernardi*, pubblicata sul blog letterario *Liberi di scrivere* (<https://liberidiscrivereblog.wordpress.com/2009/10/28/un-intervista-con-luigi-bernardi/> ultima consultazione: 27 settembre 2022).

> sfuggiva niente rispetto alla propria opera, che gli scrisse una lettera con qualche insulto. Purtroppo ho perduto la copia di quella lettera. Ricordo che feci da mediatore, si incontrarono, litigarono poi diventarono buoni amici. La traduzione di Colombo, invece, è ineccepibile.

Posizione di tiro è un romanzo molto particolare all'interno dell'opera di Manchette, «forse il suo capolavoro».[9] Manchette, lui stesso traduttore dell'inglese, era molto attento alle traduzioni delle sue opere e non esitava a scrivere ai suoi traduttori per dare loro consigli, ma anche per fare rimproveri. In una lettera alla traduttrice tedesca, spiega:

> [...] j'en ai travaillé l'écriture bien plus fanatiquement que dans la plupart de mes autres textes. [...] *Le Tireur couché* a notamment été conçu comme un retour aux sources du roman américain *hard-boiled*, y compris dans son usage d'une écriture très sèche, aussi simple que possible, d'ailleurs délibérément régressive par rapport aux recherches de la littérature artistique de la fin du XIXe siècle.[10]

Nella stessa lettera, parla di «*une écriture simple*», «*neutre*», «*atone*», «*une simplicité dans le choix des mots*», ricorda anche le «*tournures délibérément alourdies*» e le «*séries de répétitions modifiées de situations analogues*». L'*incipit* e l'*explicit* del romanzo, molto famose, cristallizzano molti elementi sopra menzionati:

> C'était l'hiver et il faisait nuit. Arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'engouffrait dans la mer d'Irlande, balayait Liverpool, filait à travers

9 Doug Headline, *Postfazione* a *Posizione di tiro* (2004), cit., p. 131.

10 «Ne ho lavorato la scrittura molto più fanaticamente che nella maggior parte dei miei altri testi. In particolare, *Le Tireur couché* è stato concepito come un ritorno alle fonti del romanzo americano *hard-boiled*, compreso l'uso di una scrittura molto secca, la più semplice possibile, d'altronde deliberatamente regressiva rispetto alle ricerche della letteratura artistica della fine dell'Ottocento». [Manchette evoca] «una scrittura semplice», «neutra», «atona», «una semplicità nella scelta delle parole», [ricorda anche i] «giri di frase deliberatamente appesantiti» e «serie di ripetizioni modificate di situazioni analoghe». (Traduzione nostra).
Jean-Patrick Manchette, *Lettres du mauvais temps: correspondance 1977-1995*, préface de Richard Morgiève, Paris, La Table ronde, 2020, pp. 333-334.

> la plaine du Cheshire (où les chats couchaient frileusement les oreilles en l'entendant ronfler dans la cheminée) et, **par-delà** la **glace baissée**, venait frapper les yeux de l'homme assis dans **le** petit fourgon Bedford. L'homme ne cillait pas.
>
> Era inverno e calava la notte. Giungendo direttamente dall'Artico, un vento ghiacciato soffiava sul mar d'Irlanda, spazzava Liverpool, sibilava attraverso la pianura del Cheshire (dove i gatti reclinavano freddolosamente le orecchie sentendolo muggire nel camino), per andare a colpire gli occhi della persona seduta in **un** furgoncino Bedford **coi finestrini abbassati**. L'uomo non batteva ciglio. (1- Bergamin)
>
> Era inverno e scendeva la notte. Un vento gelido che proveniva direttamente dall'Artico soffiava sul mare d'Irlanda, spazzava Liverpool, sibilava attraverso la pianura del Cheshire (dove i gatti reclinavano le orecchie per il freddo, quando lo sentivano sbuffare nel camino), e infilandosi **attraverso il vetro abbassato** andava a colpire gli occhi dell'uomo seduto nel furgone Bedford. L'uomo non batteva ciglio. (2- Colombo)

Nella prima frase, i due traduttori scelgono un verbo che significa l'arrivo della notte ("calare" [1] è di un livello più sostenuto di "scendere" [2]), mentre nel testo originale il buio ha già invaso il paesaggio, il lettore è immerso direttamente nel cuore della notte.

Se nella seconda frase Bergamin rispetta la costruzione sintattica, il termine «*l'homme*» privilegiato da Manchette per tutto il romanzo è sostituito per la prima occorrenza da «la persona», evitando così la ripetizione, pur voluta da Manchette, con la frase seguente; allo stesso modo, la "litania" degli articoli definiti che si susseguono nella frase e si oppongono all'indefinito di «un vento freddo» è interrotta poiché «*le petit fourgon*» diventa «un furgoncino»: l'uso dell'articolo indeterminativo attenua la funzione deittica, rende meno visibile l'oggetto menzionato; infine, la precisazione relativa a «*la glace baissée*» non solo è trasposta al plurale (il che crea un effetto di incongruenza, non si vede perché tutte le finestre del furgone sarebbero aperte con questo freddo glaciale!) ma, soprattutto, è rinviata alla fine della frase: la «*glace*» non è quindi più la fase finale della corsa del vento il cui

percorso è minuziosamente descritto in un processo di focalizzazione che parte dall'Artico per arrivare agli occhi di Terrier; così come non è più l'ultimo ostacolo da superare, l'elemento che avrebbe potuto proteggere Terrier dall'attacco del vento. Quest'ultima osservazione, che potrebbe sembrare aneddotica, prende senso alla fine del libro quando, appunto, il vento viene fermato dalle finestre dell'appartamento di Terrier.

La traduzione di Colombo modifica la struttura della frase, rendendola più complessa con la trasformazione dei gerundi e dei participi presenti in proposizioni subordinate: una scelta piuttosto sorprendente, se si considera che, appunto, più della lingua francese la lingua italiana usa molto sia il gerundio, sia il participio; questa modifica introduce una certa pesantezza che, in questo caso specifico, risulta inadeguata perché fa perdere il ritmo a questa frase lunga, sebbene dinamica, mimetica della corsa del vento.

Può anche rincrescere, anche se i traduttori non c'entrano per niente, che in italiano non si possa conservare la polisemia del termine «*glace*» che indica il vetro ma suggerisce anche l'acqua gelata; invece, l'ambiguità dell'avverbio «*frileusement*», che può riferirsi sia alla sensibilità al freddo sia alla riservatezza irrequieta suscitata dal rumore del vento, è preservata da Bergamin mentre Colombo traducendo «a causa del freddo» sceglie un unico significato.

Le ultime righe del romanzo, portando però alcune modifiche importanti, riprendono le frasi dell'*incipit*. Le precedenti osservazioni sono quindi in gran parte valide, ma vorremmo aggiungere due commenti: in nessuna delle due traduzioni il testo italiano rispetta i cambiamenti dal presente al passato prossimo, tempo prediletto di Manchette in quanto «tempo verbale che "appiattisce" completamente ogni possibilità di lirismo epico».[11]

> Et parfois il **arrive** ceci: c'**est** l'hiver et il **fait** nuit; arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé **s'est engouffré** dans la mer d'Irlande, **a balayé** Liverpool, **filé** à travers la plaine du Cheshire où les chats **couchent** les oreilles en l'entendant hurler et passer; ce vent glacé **a traversé** l'Angleterre

11 *Ibidem* (traduzione nostra).

> et **franchi** le Pas-de-Calais, il **a survolé** des plaines grises et **vient** frapper directement les vitres du petit logement de Martin Terrier, mais ces vitres ne **vibrent** pas et le vent **est** sans force. Ces nuits-là, Terrier **dort** en silence. Dans son sommeil, il **vient** de prendre la position du tireur couché.

> E a volte **capita** che… è inverno e **cala** la notte; giungendo direttamente dall'Artico un vento ghiacciato, **soffia** sul mare d'Irlanda, **spazza** Liverpool, **sibila** attraverso la pianura del Cheshire dove i gatti **reclinano** le orecchie quando lo **sentono** urlare e sbuffare. Questo vento gelido **ha attraversato** l'Inghilterra e **superato** la Manica, **ha sorvolato** grigie pianure e **viene** a sbattere direttamente sui vetri del piccolo appartamento di Martin Terrier, ma questi vetri non **vibrano** e questo vento è senza forza. In notti come queste Terrier **dorme** in silenzio. Nel sonno **si mette** in posizione di tiro distesa. (Bergamin)

> E a volte **capita** che… è inverno e **scende** la notte, un vento gelido, che proviene direttamente dall'Artico, **soffia** sul mare d'Irlanda, **spazza** Liverpool, **sibila** attraverso la pianura del Cheshire, dove i gatti **reclinano** le orecchie quando lo sentono urlare e sbuffare. Questo vento gelido che **ha attraversato** l'Inghilterra e **superato** la Manica, che **ha sorvolato** grigie pianure, va a sbattere direttamente sui vetri del piccolo appartamento di Martin Terrier; ma i vetri non **vibrano**, perché questo vento è senza forza. In notti come queste Terrier **dorme** in silenzio. Nel suo sonno **si mette** in posizione di tiro a terra. (Colombo)

Ma questi cambiamenti di tempo creano nel testo francese una confusione tra una scena presentata nello stesso tempo come ricorrente («*parfois*», «*ces nuits-là*») e contemporaneamente e paradossalmente come l'ultima scena del romanzo, e quindi unica («*Dans son sommeil, il vient de prendre la position du tireur couché*»). Inoltre, le ultime parole del libro, nel sistema di ripetizioni sottolineato da Manchette, 'chiudono il cerchio' in quanto ripetono quelle del titolo e sono state usate per la scena del mancato attentato, segnando, in questo percorso a forma di caduta, il punto di non-ritorno, il momento in cui la linea diretta che era il progetto di Terrier si spezza inesorabilmente. Il titolo italiano, come già detto, ha eliminato l'aggettivo «*couché*» che torna a conclusione del romanzo (la parola «distesa» usata da Bergamin definisce la posizione e non il tiratore; mentre Colombo traduce con «a terra») eppure

nella sua lettera alla traduttrice tedesca, Manchette aveva abbreviato il titolo del suo romanzo in *Le Tireur couché*: dimostrando chiaramente che se si dovesse sacrificare una parola, non dovrebbe essere «*couché*», come, per altro, l'hanno capito i traduttori inglese e tedesco.

I brani analizzati lo fanno già intuire e i sondaggi effettuati in tutte le due traduzioni sembrano confermarlo: la seconda traduzione non è radicalmente migliore, e neanche tanto diversa dalla prima. Nella seconda traduzione, Colombo sembra aver lavorato con il testo di Manchette ma anche con la traduzione già pubblicata: ad esempio, Bergamin traduce il gergo ormai invecchiato, di «*chiftir*» (rigattiere) con «demolitore» termine per lo meno sorprendente. La parola «demolitore» è ripresa, strana coincidenza, nella versione di Colombo. Questo è solo un esempio ma può spingere a interrogare la qualità di questa ritraduzione.

La nostra ipotesi è che la necessità di fare una seconda traduzione sia nata dal conflitto che oppose Manchette al suo traduttore, Bergamin. Bernardi nell'intervista con lo studente già citata accennava a questo conflitto e rimpiangeva di aver perso la lettera di Manchette. Questa lettera è stata ritrovata di recente, in occasione della pubblicazione del carteggio di Manchette[12] e, dopo tanti anni, possiamo dunque capire quanto è successo.

Infatti, l'11 giugno 1992, Manchette manda a Bernardi una lunga lettera. Eccone il testo:

> Cher Luigi Bernardi,
>
> Ayant relu intégralement la traduction de *Posizione di tiro* je continue de penser que la traduction de Bergamin est supérieure à la moyenne, et je l'en remercie.
>
> Toutefois, comme vous le savez par mon télégramme du 8 juin, il y a une **erreur impardonnable**. Par la faute de Bergamin et vous, les lecteurs italien cultivés vont croire que je suis un pauvre crétin français qui mélange entre eux les opéra de Verdi et confond *Le Trouvère* et *La Force du destin*. Je suis irrité de subir cette humiliation.
>
> Je vais donc vous demander d'abord de publier un communiqué de

12 Jean-Patrick Manchette, *Lettres du mauvais temps: correspondance 1977-1995*, cit., p. 468.

presse, d'avertir les journalistes, et de faire une communication publique de cette erreur de traduction au festival de Viareggio. Je vous prie de m'envoyer tous les comptes rendus de presse relatifs au livre et à cette rectification.

Si cette mise au point ne suffit pas, je suis en mesure, grâce à mon contrat, de vous forcer à retirer de la vente tous les exemplaires du livre. Je ne le ferai pas, car ce serait vraiment trop cruel. Mais je vous demanderai d'acheter un espace publicitaire dans un grand journal littéraire italien pour communiquer l'origine de l'erreur à un public aussi large que possible.

Pour le moment je ne demande pas au service des ventes de droits à l'étranger des éditions Gallimard de s'occuper de l'affaire.

Croyez que je suis désolé de manifester ainsi de l'irritation. Je suis écrivain. Je tiens à mon texte. La citation du *Trouvère* au chapitre 16 de *La Position du tireur couché* a été soigneusement choisie, bien évidemment.

Peut-être Bergamin dans un moment d'inattention et d'élan créateur a-t-il eu le sentiment que le titre *La Force du destin* était plus conforme à la « thématique » du livre? Je suis d'accord avec lui, dans ce cas. Mais malheureusement, la citation vient du *Trouvère* et non de *La Force du destin.*

Je souhaite vivement que cet incident de tir ne détériore pas nos relations qui devraient être bonnes car **vous paraissez être un bon éditeur** et j'essaie d'être un bon écrivain.

Dans cette espérance, je vous prie de croire, cher Luigi Bernardi, que je suis désolé, vraiment, de l'incident et que je vous adresse mes salutations les plus sincères.[13] (il grassetto è nostro)

13 «Caro Luigi Bernardi,
Avendo riletto integralmente la traduzione di *Posizione di tiro* continuo a pensare che la traduzione di Bergamin sia superiore alla media, e di questo lo ringrazio.
Tuttavia, come sa dal mio telegramma dell'8 giugno, c'è un **errore imperdonabile**. Per colpa di Bergamin e sua, i lettori italiani colti penseranno che sono un povero idiota francese che fa confusione fra le opere di Verdi e confonde *Il Trovatore* e *La Forza del destino*. Sono irritato per tale umiliazione.
Vi chiederò quindi di pubblicare un comunicato stampa, di avvertire i giornalisti, e di fare una comunicazione pubblica di questo errore di traduzione al festival di Viareggio. La prego di inviarmi tutti i resoconti stampa relativi al libro e alla rettifica.
Se questa messa a punto non basta, sono in grado, grazie al mio contratto, di costringervi a ritirare dalla vendita tutte le copie del libro. Non lo farò, perché sarebbe troppo crudele. Ma vi chiederò di acquistare uno spazio pubblicitario in un grande giornale letterario italiano per comunicare l'origine dell'errore a un pubblico il più ampio possibile.
Per il momento non chiedo al servizio dei diritti all'estero delle edizioni Gallimard di occuparsi del caso.
Mi creda, mi dispiace essere così irritato. Sono uno scrittore. Tengo al mio testo. La citazione del *Trovatore* nel capitolo 16 di *La position du tireur couché* è stata scelta con cura, ovviamente.
Forse Bergamin in un momento di disattenzione e di slancio creativo ha avuto la sensazione che il titolo *La Forza del destino* fosse più conforme alla "tematica" del libro? Sono d'accordo con lui, in questo caso. Ma purtroppo la citazione viene dal *Trovatore* e

Che Luigi Bernardi sia stato un «bravo editore», tutti ormai lo sanno, che sia stato particolarmente bravo a fare conoscere l'opera di Manchette, l'abbiamo appena dimostrato. Ma rimangono altri aspetti da indagare per approfondire il rapporto tra Manchette e Bernardi che non fu solo l'editore di Manchette ma anche un suo traduttore. Le sue traduzioni di cinque romanzi di Manchette meriterebbero di essere studiate, così come sarebbe proficuo individuare quale fu l'influenza di Manchette sullo scrittore Bernardi.

De Cataldo lo ha intuito, infatti dichiarò in un doppio omaggio a Manchette e a Bernardi:

> Le plus manchettien de nous tous est Luigi Bernardi. Sa trilogie *Atlante Criminale*, en particulier la première histoire, *Rosa Piccola*, est fortement manchettienne: par la sècheresse, par l'humour noir et par cette incroyable tendresse de fond pour les paumés qui brille aussi dans les pages de Manchette.[14]

non dalla *Forza del destino*.
Spero vivamente che questo incidente di tiro non rovini le nostre relazioni che dovrebbero essere buone perché **sembra un buon editore** e sto cercando di essere un buon scrittore. Con questa speranza, La prego di credere, caro Luigi Bernardi, che sono veramente dispiaciuto per l'incidente e che le porgo i miei più sinceri saluti». (Traduzione e grassetto nostri).

14 «Il più manchettiano di tutti noi è Luigi Bernardi. La sua trilogia *Atlante Criminale*, in particolare la prima storia, *Rosa Piccola,* è fortemente manchettiana: per la secchezza, l'umorismo nero e quell'incredibile tenerezza di fondo per i perdenti che brilla anche nelle pagine di Manchette». (Traduzione nostra).
Serge Quadruppani, *Portrait de Jean-Patrick Manchette dans le roman noir contemporain en France et en Italie sous la forme d'un puzzle aux pièces incompatibles*, samedi 26 avril 2008 (<http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article75>, ultima consultazione: 5 luglio 2022).

Edicola, maestra di vita

Gino Scatasta (Università di Bologna)

In generale, le cose migliori si trovano ancora in edicola.[1]
(Dominique del Dongo, *L'occhio insonne*)

L'ultima volta che ho visto Luigi Bernardi è stato nella libreria Feltrinelli a Bologna, in piazza Ravegnana. Non so quale sia stata la prima volta, probabilmente nella sede della Granata Press, ma se le nostre vite e i nostri incontri fossero una narrazione coerente, con un senso dell'inizio e un senso della fine, il nostro primo incontro sarebbe stato davanti o dentro un'edicola.

L'edicola, il chiosco o più in generale la rivendita di giornali sono stati in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta la libreria dei futuri lettori; anzi in diversi casi l'edicola era *anche* una libreria e il passaggio dall'una all'altra era impalpabile. Se i sogni sono indicatori e se i miei sogni fossero significativi, i luoghi che tornano con maggiore frequenza sono una vecchia libreria e l'edicola in cui andavo da bambino. E ho la sensazione che sia così anche per chi è vagamente ossessionato dalla lettura.

Walter Benjamin scrive che per lui «il risveglio del sesso», ovvero più in generale il passaggio dall'infanzia alla pubertà, era avvenuto con la scoperta della città, o meglio con il perdersi nelle strade cittadine, in una sorta di deriva che unisce angoscia per quello che si perde e piacere per quello che sta per prenderne il posto.[2] Nell'Italia dove Luigi Bernardi è cresciuto, e con lui un'intera generazione che inizia con chi è nato negli anni Cinquanta, o in generale nel dopoguerra, l'esplorazione dello spazio urbano segnava un momento di passaggio, ma a differenza della Berlino di Benjamin non

1 Dominique Del Dongo, *L'occhio insonne*, «Pilot», n. 1, dicembre 1981, p. 77. Dominique del Dongo era uno pseudonimo usato da Luigi Bernardi per le recensioni che scriveva per «Pilot» e per «Orient Express». La frase è completamente estrapolata dal suo contesto che nella sede originale si riferiva al fatto che la migliore letteratura di genere si trovava quel mese in edicola e non in libreria.

2 Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 35-36.

terminava con la visione di una prostituta,[3] ma con l'approdo in un'edicola o in un chiosco di giornali. Parlo di edicola, anche se sarebbe forse più appropriato parlare di rivendita di giornali e riviste, un termine che comprende, come nel mio caso e nell'esperienza di molti, un negozio che vendeva anche cartoleria, libri o altro: il termine "edicola", però, ha un significato quasi religioso, in quanto rimanda anche a una struttura architettonica che conteneva immagini sacre. Nel nostro caso, le immagini restavano, ma avevano una sacralità decisamente laica o se si vuole diversamente religiosa.

Di edicole, Bernardi parla in *La foresta dei coccodrilli*, una raccolta di racconti presentati come autobiografici con delle brevi introduzioni di carattere esplicitamente autobiografico. I luoghi sono quelli di un ragazzo degli anni Sessanta, in una città italiana più o meno grande: giostre con autoscontro, sale da ballo e clubbini, negozi di dischi, spazi che non sono più campagna e non sono ancora città. In questo panorama, l'edicola di giornali ha un suo posto ben preciso:

> Avevamo tutti la bicicletta, inventavamo in continuazione giochi diversi, le edicole erano fornite di tanti fumetti da leggere e da scambiarci [...]. Un giorno, uno di noi [...] si era avventurato con una certa tracotanza ben oltre i confini del quartiere e aveva scoperto un chiosco che vendeva giornaletti usati, anche di qualche anno prima. Era tornato con un vecchio *Capitan Miki* che aveva in copertina uno struzzo, una storia che nessuno di noi conosceva.

E poco dopo: «Il chiosco di via Libia, la nostra prima frontiera, era diventato uno dei luoghi nei quali ci capitava di andare con maggiore frequenza».[4] La scoperta dell'edicola è conseguenza di una frontiera che si sposta, di una trasgressione arrogante dei confini, fa parte di un percorso di appropriazione dello spazio urbano in un'esperienza collettiva rinnovata nel tempo che promette tesori a chi ha il coraggio di spingersi oltre gli spazi ordinari. All'interno dello spazio dell'edicola ci sono fumetti sempre nuovi, ogni settimana o ogni

3 Ivi, p. 97.

4 Luigi Bernardi, *La foresta dei coccodrilli*, Roma, Castelvecchi, 1998, pp. 43 e 44.

mese, ma al di là dei confini si possono trovare cose impreviste che arrivano dal passato, come gli albi usati di *Capitan Miki*, o da un mondo parallelo, più avventuroso di quello quotidiano, ma che può aiutare a dargli un senso. Così, in un racconto di *La foresta dei coccodrilli*, il narratore riesce a dare forma a una sensazione erotica indistinta con l'aiuto di un fumetto:

> La Paola stava sopra di me, aveva un'espressione che mi aveva fatto venire in mente lo sguardo fiero e sprezzante della regina delle amazzoni, che avevo adocchiato qualche giorno prima su un «Albo dell'Intrepido» di un mio compagno.[5]

Il motivo della fascinazione per le edicole è quindi facile da spiegare e riguarda quello che si trovava *dentro* le edicole. Per prima cosa i fumetti, quelli più innocenti che aprivano un mondo esotico così come quelli "neri" che iniziavano ad apparire nei primi anni Sessanta e presentavano una morale opposta a quella imperante nella società e nelle famiglie. Accanto ai fumetti, le riviste che iniziavano a mostrare nudità sconcertanti e promettevano voluttuosi e indecifrabili piaceri. E infine i libri "da edicola", che nelle copertine riprendevano immagini identiche a quelle delle riviste, ma che introducevano anche a una letteratura popolare, trascurata dalle case editrici importanti. Ancora una volta, in *La foresta dei coccodrilli* Bernardi è esplicito: in circolazione c'era

> abbondanza di carne, insomma, sufficiente per sfamare gli occhi e stuzzicare i polpastrelli, eppure le edicole avevano cominciato lo stesso a esporre copertine mozzafiato. C'erano i gialli fintoamericani, scritti da nostrani professori di ginnasio, che si distinguevano per le ammiccanti tempere di Caroselli; c'erano i fumetti neri, con Magnus che aveva iniziato a svezzare un'intera generazione, c'era «ABC», un settimanale zeppo di riflessioni molto serie eppure parecchio scosciato nelle immagini, stava per arrivare «Caballero», il primo giornale a mostrare foto di seni nudi senza le pecette della censura.[6]

5 Ivi, p. 15.

6 Ivi, pp. 61-62.

Poi sarebbe arrivato il cinema e sarebbe arrivata la musica e i luoghi sarebbero cambiati: i ragazzi erano cresciuti, il legame con l'edicola si era affievolito, l'odore di carta stampata non era più strettamente legato a un indistinto piacere sensuale, ma emanava un senso di nostalgia, per quanto si possa essere nostalgici da adolescenti, per un mondo che non era più semplice, ma anzi iniziava a manifestarsi nella sua complessità e che, invece di nutrire ricordi di piaceri infantili, li rendeva ancor più misteriosi e faceva sospettare che le proprie radici, i primi mattoni di un immaginario adulto, fossero da cercare proprio lì, dentro quelle edicole.

I fumetti, in primo luogo. Scrive Bernardi:

> Ho sempre amato i fumetti neri, quei personaggi nati negli anni '60 i cui nomi sfoggiavano un kappa o una qualche altra diavoleria poco consona alla lingua italiana: Diabolik, Kriminal, Satanik, Infernal, Zakimort... Sono state le mie prime letture "adulte", per molti versi ribelli. Ho sempre pensato di fare qualcosa con quei fumetti, con la memoria che ne conservo.[7]

Sull'impatto dei fumetti "neri", da *Diabolik* in poi, nella società italiana dei primi anni Sessanta si è scritto molto e oggi nessuno si sogna di sminuire la loro importanza, né da un punto di vista sociale ma neppure da un punto di vista culturale. Non sono neanche visti soltanto come una palestra per scrittori e disegnatori che in seguito avrebbero raggiunto una maturità che andava ben oltre i loro traballanti esordi ma sono diventati oggetto di studio e di passioni, a volte un po' senili.

Poi i libri: romanzoni ottocenteschi fuori diritti ristampati su carta infima e rilegati in maniera approssimativa (ma sempre meglio dei volumi *Garzanti per tutti* che pubblicavano Rocambole e James Bond, ma si spaginavano solo a tenerli in mano) o improbabili romanzi gialli, di fantascienza, erotici o di spionaggio, con copertine e titoli che spesso promettevano molto più di quello che riuscivano a offrire, come se tutta l'immaginazione degli autori e degli editori non fosse riuscita a superare la copertina del libro. Fra questi

7 *Granata Press. sulle tracce di una casa editrice*, cit., p. 20.

spicca uno dei testi su cui Bernardi tornerà più volte, ovvero la serie di romanzi dedicati a Fantomas, scritti da Pierre Souvestre e da Marcel Allain, e quindi dal solo Allain, a partire dal 1914, pubblicati Italia in edicola da Mondadori. Bernardi proporrà anni dopo, insieme a Francesca Rimondi, una nuova traduzione del primo romanzo di Fantomas per il Giallo Mondadori,[8] ma soprattutto ne «farà qualcosa», riscrivendo la saga di Fantomas con il nome di Fantomax in un fumetto disegnato da Onofrio Catacchio.[9] Qui, con il cambiamento dell'ultima consonante, il personaggio francese assume una complessità inedita e la visione ormai abituale del fumetto nero italiano degli anni Sessanta assume dimensioni inquietanti. In una serie di dossier che accompagnano la storia, tratti dagli archivi segreti di Fantomax, si collegano degli eventi storici, alcuni dei quali epocali, altri più banali, alle vicende di Fantomax. Da uno dei dossier, dal titolo *Diabolik e la minigonna di Mary Quant* (1962), veniamo a sapere che Fantomax non solo ha finanziato all'inizio del secolo i romanzi di Fantomas di Souvestre e Allain ma, «sempre attento alle forme popolari di intrattenimento», ha sovvenzionato anche alcuni editori perché «realizzino altri personaggi capaci di diventare altrettanti simboli del Male». In questo modo «milioni di ragazzi che sarebbero cresciuti leggendo storie di eroi positivi si dedicano invece a letture controcorrente, imparano a conoscere il Male e le sue seduzioni».

Lo scopo che Fantomax vuole raggiungere è chiaro: lo sgretolamento dei valori tradizionali (dio-patria-famiglia) mentre «il Male diventa un'opzione praticabile, e quando quei giovani diventeranno classe dirigente» si capirà la visione lungimirante di Fantomax. E infatti «sono proprio i giovani

8 Pierre Souvestre, Marcel Allain, *Fantomas*, Milano, Mondadori, 2001.

9 Le tre storie sono raccolte in Luigi Bernardi, Onofrio Catacchio, *Fantomax. Non temerai alcun male*, Bologna, Roma, Parigi, Coconino Press, 2011. Oltre al Fantomas di Souvestre e Allain, è possibile che all'origine del personaggio ci sia anche *Ténèbrax*, un fumetto di Lob e Pichard del 1964 (il che potrebbe spiegare la x alla fine del nome). Lo stesso nome di Tenebrax, forse ispirato a Lob e Pichard ma più probabilmente no, era stato usato dall'editore Agena per una serie italiana di cui escono quattro numeri nel 1967: in questo caso si tratta di un agente del controspionaggio che non ha niente a che fare né con il Ténèbrax di Lob e Pichard, né con il Fantomas di Souvestre e Allain e neppure con il successivo Fantomax di Bernardi e Catacchio.

cresciuti leggendo i fumetti neri, ascoltando la musica beat e vestendo in modo spigliato a diventare i capifila della contestazione del 1968».[10] Come interpretare questo passaggio? Quello che siamo ormai abituati a considerare un cambiamento positivo o almeno ineluttabile, ovvero lo sgretolamento dei valori tradizionali, viene presentato come una tappa della strategia malefica di Fantomax. Non credo che si tratti di un cedimento di Bernardi a teorie complottistiche, che hanno sempre il difetto sostanziale di semplificare in modo eccessivo la realtà, quanto piuttosto di mostrare possibili letture alternative di un fenomeno o di un evento, il cui significato è troppo spesso dato per scontato, e spingere a riflettere sulle sue conseguenze complesse in un mondo che è altrettanto complesso.

Più personale è invece il riferimento a un altro sconosciuto fumetto nero che Bernardi fa in *L'intruso*, il suo ultimo libro uscito postumo nel 2018. Anche qui Bernardi «fa qualcosa», questa volta con il fumetto nero italiano, e la sua riflessione aggiunge un altro tassello che aggira la nostalgia, con la lucidità che gli era tipica, resa ancora più acuta dalle condizioni in cui la riflessione si svolge. Il fumetto in questione è molto meno noto di *Diabolik*, *Kriminal* e *Satanik*: si tratta di *Atoman contro Killer*, di cui escono cinque numeri fra l'ottobre del 1965 e il gennaio del 1966. Mentre si sta recando in ospedale per una visita di controllo, che si trasformerà poi in una degenza più lunga del previsto, Bernardi riferisce di aver incontrato, uscendo di casa, un corriere:

> Nessun dubbio, quel corriere mi portava la serie completa di *Atoman contro Killer*, cinque albi di un fumetto che non rileggevo da quando ero adolescente e che finalmente mi ero deciso a ricomprare a un prezzo eccessivo su eBay. Avevo firmato la consegna, ero risalito per lasciare il pacchetto in casa e avevo raggiunto il tassista che mi aspettava all'imbocco del vialetto.[11]

Una volta ricoverato, «la voglia di leggerli è tanta», ma si tratta di un potenziale pericolo: «*Atoman contro Killer*. Cinque albi che hanno quasi

10 Questa come le citazioni immediatamente precedenti, ivi, p. 146.

11 Luigi Bernardi, *L'intruso*, Milano, DeA Planeta, 2018, p. 170.

cinquant'anni di vita. Chissà quanti germi. Una bomba biologica capace di sterminare l'intera popolazione degente dell'ospedale e forse anche qualche infermiere». Ci penserò domani, conclude come Rossella O'Hara. Durante la notte, però, riceve la visita della Fata dell'Improvviso Risveglio che gli appare in sogno con la borsa piena di albi di Atoman.[12] La Fata dell'Improvviso Risveglio è un personaggio presente in poche vignette in una storia di Magnus dallo stesso titolo e che appare in sogno allo Sconosciuto mentre viene sottoposto a una rischiosa operazione che gli salverà la vita. Era una storia che aveva particolarmente colpito Bernardi che la presenta nel maggio 1983 su «Orient Express», parlando di un «capolavoro di sintesi espressiva dove la scienza, la tragedia, la fantasia e la sofferenza giocano ruoli di insuperabile intensità».[13] A dimostrazione di come una storia a fumetti può plasmare le nostre esperienze, in una situazione ospedaliera che riecheggia quella della storia di Magnus, la Fata dell'Improvviso Risveglio appare ma non per salutare per l'ultima volta prima di sparire, quanto piuttosto per soddisfare un desiderio e leggere gli albi che erano rimasti a casa, non letti. In una commistione di realtà e fantasia, fra gli albi che gli vengono letti in sogno dalla Fata dell'Improvviso Risveglio e gli albi reali che leggerà in seguito a casa, la sensazione che ne riporta è però di vaga delusione. Parlando del terzo albo:

> La storia criminale dei due fratellastri, rispetto al ricordo sbiadito che ne avevo, fatica a stare in piedi. Succede sempre così quando ci si affida alla memoria, il più menzognero dei nostri stati. Eppure la breve sequenza in cui si alterna l'impazzimento a bordo dell'Hernan Tabasco con la distribuzione della cosiddetta "droga vegetale" in un festino organizzato da Killer è un esempio ottimo di costruzione di piani narrativi.[14]

Come capita spesso con i prodotti della memoria, anche in quei fumetti neri c'è più di quanto si immagina, ma meno di quanto si vorrebbe. O almeno

12 Ivi, p. 175.

13 Id., *Editoriale*, «Orient Express», anno 2, n. 10, maggio 1983, p. 4. La storia di Magnus, *La fata dell'improvviso risveglio*, si trova nello stesso numero alle pp. 5-14.

14 Id., *L'intruso*, cit., p. 184.

non quello che si vorrebbe. Come conclude Bernardi:

> *Atoman contro Killer* resterà nella mia memoria un bel fumetto desiderato. Anche adesso che l'ho riletto, nonostante io l'abbia riletto. Poteva essere meglio. Ma se lo fosse stato, sono davvero sicuro che mi si sarebbe piantato nella coscienza come un desiderio? Io dico di no. Perché la memoria sa selezionare, e la perfezione non rientra nei criteri di selezione.[15]

Nel processo di continua elaborazione sta quindi l'importanza di questo materiale imperfetto, da non osservare con languore nostalgico ma piuttosto come fonte continua di nutrimento per un immaginario personale e collettivo che deve continuare a crescere e a cambiare.[16]

Il problema è però la reperibilità di questo materiale consapevolmente effimero, nato per un rapido consumo e per il quale non era prevista una durata nel tempo. Nel settore della narrativa e dei fumetti da edicola del Fondo Bernardi, nella Biblioteca umanistica "Ezio Raimondi" dell'Università di Bologna, e nella sua presentazione online,[17] c'è materiale a sufficienza per nutrire la memoria così come per esplorare territori ancora sconosciuti ma che ci sono familiari per aver già visto in passato prodotti simili. Si va dalle copertine di quei finti gialli americani di cui parlava Bernardi in *La foresta dei coccodrilli*, che presentano puntualmente donne fatali o vittime della lussuria maschile, ai fumetti più *naif* ma dagli stessi contenuti, fino ai più arditi fotoromanzi che riproducono come dei quadri viventi le stesse situazioni presenti nelle copertine dei libri o nei fumetti. È tutto materiale destinato a una rapida consunzione che si è invece salvato e che oggi ricompare come una capsula temporale dove, invece di

15 Ivi, p. 188.

16 Ancora prima dell'attuale successo e revival di *Diabolik*, c'erano stati dei tentativi negli anni Novanta del secolo scorso di rileggere in modo critico e revisionistico l'immaginario dei fumetti popolari di trenta o quaranta anni prima. L'esperimento più radicale, ma di brevissima durata e di scarso successo, mi sembrano i tre albi della serie *Retròverse*, nati da un progetto di Daniele Brolli e pubblicati da phoenix nel marzo 1995, che riproposero anche il formato a striscia, apparso nelle edicole italiane dopo il 1945 e che ebbe una notevole popolarità fino a metà degli anni Sessanta.

17 <https://site.unibo.it/fondo-luigi-bernardi/it> (ultima consultazione: 30 settembre 2022).

essere conservati i migliori prodotti della nostra epoca, un terrorista culturale abbia inserito surrettiziamente bassa letteratura. So che è quasi grottesco immaginare Luigi Bernardi nelle vesti dell'Angelus Novus benjaminiano (mentre lo scrivo, immagino la sua faccia che mi guarda fra il perplesso e il compassionevole), che «accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi», in preda a una tempesta che lo spinge «irresistibilmente nel futuro».[18] Ma ognuno ha l'immaginario che ha e mi pare che il progetto di Bernardi, probabilmente involontario nella sua raccolta di narrativa e fumetti da edicola, ma certamente consapevole nei suoi libri del crimine (che vedo, fra le altre cose, come un tentativo di dare spessore a eventi tragici ma effimeri, ricordarli e riflettere su di essi), sia quello di «destare i morti e ricomporre l'infranto».[19] O quanto meno destare i morti.

E a proposito di morti da destare e per tornare a Fantomas, fra i testi conservati nel fondo ci sono i *Fantomas* usciti mensilmente in edicola per Mondadori a metà degli anni Sessanta. Il numero 30 presenta una copertina di Karel Thole che avrebbe fatto fremere di felicità Desnos e i suoi amici e nemici surrealisti: forse Thole, come me, non ha mai letto quell'episodio della saga di Fantomas, forse nel testo non c'è neppure l'episodio a cui il disegno fa riferimento, ma l'immagine ha una sua indubbia potenza *weird*: un gigante dormiente o morto, appoggiato su una collina che sovrasta un gruppo di case, immerso in una prospettiva assurda. Il suo corpo è lungo come quello delle quattro case in primo piano, la sua mano alta quanto la casa a tre piani accanto alla quale penzola.[20] Anche questo dobbiamo all'edicola, come certamente sapeva Bernardi: la capacità di mostrare come l'impossibile poteva irrompere nel quotidiano, sotto forma di un gigante morto, di una donna fatale, di un destino infame. E tutto questo rimanda alla letteratura

18 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 80.

19 *Ibidem*. Cfr. anche Luigi Bernardi, *Il libro dei crimini: un anno di cronaca nera e giudiziaria. Fatti, persone, commenti, scenari, statistiche, 1 settembre 1999-31 agosto 2000*, Roma, AdnKronos libri, 2000 e Luigi Bernardi, *Il libro dei crimini: un anno di cronaca nera e giudiziaria. Fatti, persone, commenti, scenari, statistiche: 1 settembre 2000-31 agosto 2001*, Roma, AdnKronos libri, 2001.

20 Pierre Souvestre e Marcel Allain, *Il cadavere gigante*, Milano, Mondadori, 1965.

francese, altra grande passione di Bernardi, al *noir*, al *polar* e al surrealismo. Ma entriamo già nel campo della libreria, non più dell'edicola: un mondo adulto, dove si muore, dove non si ha più tutta la vita davanti, quello dove ho incontrato per l'ultima volta Luigi Bernardi.

INDICE DEI NOMI

Alessandrini, Giancarlo 74
Alfieri, Gabriella 55n
Allain, Marcel 35, 109, 109n, 113n
Allen, Woody 49
Altan, Tullio 50, 67, 69, 83
Altieri, Alan D. 59
Altieri, Sergio vd. Altieri, Alan D.
Ambler, Eric 51
Ambrosini, Carlo 82
Anderson, Paul 51
Angelini, Federica 41, 42
Anselmi, Gian Mario 13
Aprile, Sylvia 42
Aresi, Paolo 53
Asamiya, Kia 85
Ascari, Giancarlo 86, 86n
Asimov, Isaac 51
Attoli, Luciana 53
Augias, Corrado 48
Augè, Marc 48
Ausonia 50
Avoledo, Tullio 53
Ayraud, Pierre vd. Boileau – Narcejac

Babina, Lucia 47n
Baiocchi, Maria 40
Baitelli, Maria 75n
Baldazzini, Roberto 47, 82
Baltaro, Gianna 53
Baraldi, Barbara 47
Barbiani, Giusi 42
Barbieri, Daniele 63n, 65n
Baricordi, Andrea 83
Barreiro, Riccardo 73
Battaglia, Dino 50, 67
Battisti, Cesare 47, 52
Baudrillard, Jean 48
Bauman, Zygmunt 48
Beb Deum 86
Beccaria, Antonella 10, 19, 48
Bell, Wyatt 58n
Beltramo, Giorgio 66
Belushi, John 25
Benacquista, Tonino 38, 40, 44, 45
Benjamin, Walter 105, 105n, 113n
Berardi, Giancarlo 67, 75, 82
Bergamin, Luigi 90, 96, 98, 99-102, 102n
Berlinzani, Chiara 41
Bernardi, Marco 13
Bernstein, Carl 25
Berselli, Alessandro 47
Bertolucci, Bernardo 24, 26
Betti, Maria Grazia 58
Bilal, Enki 14, 50
Biondillo, Gianni 60
Bissoli, Sergio 54n
Blochman, Lawrence G. 54
Bodé, Vaughn 66, 67
Boileau – Narcejac 37
Boileau, Pierre vd. Boileau – Narcejac
Bonelli, Sergio 14, 50, 64, 65, 68, 72, 72n, 73n, 74, 75, 75n, 76, 77, 79
Bono, Gianni 63n, 66n, 72n
Bonura, Giuseppe 51, 53n, 54n
Bonvi 50
Bonvicini, Franco vd. Bonvi
Boschi, Luca 72n
Bosco, Federica 55n
Bovarini, Maurizio 67
Brando, Marlon 24
Brandoli, Anna 74, 82
Breccia, Alberto 50, 67, 81
Bretécher, Claire 50, 66
Brown, Carter 58n
Brown, Chester 50
Bucciarelli, Elisabetta 47
Buchan, John 51
Buffagni, Roberto 44
Burns, Charles 50
Buronson 47
Burroughs, William S. 86
Buscaglia, Alfio 67
Buttafava, Gianni 26n
Buzzati, Dino 49

Cacucci, Pino 47, 53, 87, 96n
Cadelo, Silvio 82
Cadioli, Alberto 36n
Cagnoni, Fiorella 53
Calata, Nicola vd. Ferrandino, Giuseppe

Calegari, Renzo 67, 82
Calligaro, Renato 67
Camilleri, Andrea 52, 60
Caniff, Milton 50, 82
Capitani, Giorgio 57
Cappi, Andrea Carlo 59
Carloni, Massimo 87
Carlotto, Massimo 52
Carpinteri, Giorgio 66, 67, 87
Castellano, Franco vd. Castellano e Pipolo
Castellano e Pipolo 57
Castelli, Alfredo 74
Catacchio, Onofrio 45, 47, 86, 109, 109n
Catani, Vittorio 53
Cavani, Liliana 26
Cavezzali, Giorgio 73
Cederna, Camilla 48
Ceppi, Daniel 69
Ceronetti, Guido 49
Chandler, Raymond 32, 33, 33n, 51
Chase, Hadley 33, 33n
Chaykin, Howard 86
Chiara, Piero 51
Chiaretti, Tommaso 24
Christie, Agatha 49, 51
Ciabattini, Giuseppe 53, 60
Ciampi, Francesco vd. Ausonia
Ciccoli, Nicola 87
Citti, Francesco 11
Clama, Franca 53
Clementi, Emidio 47
Clouzot, Henri-Georges 27
Cogo, Michele 20
Colaprico, Piero 55n
Colitto, Alfredo 47
Colombo, Francesco 90, 96-101
Comastri Montanari, Danila 53, 87
Conti, Oscar vd. Oski
Corteggi, Luigi 75n
Cortellessa, Andrea 48
Couégnas, Daniel 36n
Cozzi, Luigi 54n
Cremante, Renzo 39n, 55n
Crepax, Guido 67
Crovi, Raffaele 51, 53
Cutrufelli, Maria Rosa 49

D'Antonio, Gino 73
Daeninckx, Didier 38-40, 45
Dallavalle, Sara 10, 63
Dantec, Maurice G. 14, 41, 43, 45
Davico Bonino, Guido 49
De Angelis, Augusto 50n, 52
De Angelis, Giovanna 42
De Antoni, Maria Grazia 54
De Cataldo, Giancarlo 53, 103
De Crescenzo, Luciano 55n
De Falco, Raffaele 72n
De Falco, Vincenzo 53
De Giovanni, Massimiliano 83
De Luca, Erri 49
De Marchi, Emilio 51
De Marinis, Gualtiero 42, 90
del Dongo, Dominique 105, 105n
DeLillo, Don (Donald Richard) 49
Della Corte, Carlo 54n
Demey, Bertrand vd. Beb Deum
Dentice, Ludovico 53n
Di Cara, Piergiorgio 47
Di Marino, Stefano 59
Di Orazio, Paolo 53
Djian, Philippe 41
Doriguzzi, Franca 41, 42
Doyle, Arthur Conan 51
Drinna, Domizia 53
Duhamel, Marcel 33, 33n, 34n, 40
Dürrenmatt, Friedrich 49

Echenoz, Jean 90, 92
Eco, Umberto 51
Edgar Box 56n
Eisner, Will 69
Eleuteri Serpieri, Paolo 82
Evangelisti, Valerio 53, 90-92

Fabbri, Davide 86
Fara, Antonio 82
Farinotti, Pino 24
Fassio, Annamaria 53
Federici, Stefano 66, 67
Felicori, Mauro 13
Felisatti, Massimo 52
Ferrandez, Jacques 38
Ferrandino, Giuseppe 52
Ferrari, Pinuccia 53
Ferri, Barbara 41

Ferzetti, Gabriele 26
Festa Campanile, Pasquale 57
Fioravanti Bosi, Carla 53
Fleming, Ian 51, 59
Fois, Marcello 47, 49, 49n, 53, 87
Forest, Jean-Claude 67
Fornaroli, Enrico 10, 11, 79
Fornasiero, Silvia 42
Frenay, Adrien 40n
Freud, Sigmund 48
Fruttero, Carlo 52
Fulci, Lucio 57

Gaboriau, Émile 35
Gachet, Delphine 10, 89
Gadda, Gaetano 54n
Galeati, Nevio 72n
Gambarotta, Bruno 52
Gamberale, Chiara 55n
Gardner, Erle Stanley 51
Garlaschelli, Barbara 53
Genet, Jean 49
Germi, Pietro 26
Ghermandi, Francesca 47
Ghigliano, Cinzia 66, 67
Giacon, Massimo 47
Giandelli, Gabriella 47
Giardino, Vittorio 47, 66, 67, 73, 73n, 81, 82
Gibbons, Dave 86
Gibson, William 51
Giovanni Paolo I 26
Giraud, Jean vd. Moebius
Giuliani, Sara 10, 31, 31n
Goetzinger, Annie 66
Gori, Leonardo 53
Gozzi, Luigi 49n
Grandi, Nicola 11
Granotier, Sylvie 41
Grazzini, Giovanni 27n
Grimaldi, Laura 39n, 53, 54
Grugni, Paolo 54
Gualtieri, Mariangela 49
Guardigli, Glauco 72n
Guerrini, Remo 59
Guesnier, Alain 37
Gui, Maddalena 58
Guicciardi, Luigi 53
Géronimi, Jérôme 27

Gō Nagai 47, 85

Hammett, Dashiel 32, 33, 33n, 51, 92
Hara, Tetsuo 47, 84
Headline, Doug 90, 91, 97n
Herzog, Werner 26
Hewlett, Jamie 86
Hitchcock, Alfred 26, 59, 86, 86n, 92
Hugo, Victor 93, 93n
Huntington Wright, Willard vd. S.S. Van Dine
Hutton, Jan 58n

Iaschi, Giuliana 53
Ibsen, Henrik 49
Igort 69
Ikeda, Ryoko 47
Ikegami, Ryōichi 85, 86
Invernizio, Carolina 51
Izzo, Jean-Claude 40, 41

Jaouen, Hervé 41
Japrisot, Sébastien 56n
Joncour, Serge 45
Jonquet, Thierry 39-43, 45
Joos, Luis 38

Kane, Frank 54
Kanzaki, Masaomi 84
Kikuchi, Michitaka vd. Asamiya, Kia
Kishiro, Yukito 85
Kiyoshi, Nagai vd. Gō Nagai
Klein, Naomi 48
Koike, Kazuo 85, 86
Krismer, Raffaella 53
Kubrick, Stanley 25, 26
Kudo, Kazuya 85
Kurumada, Masami 47

La Spina, Silvana 53
Lama, Diana 53
Lanocita, Arturo 52
Lattuada, Alberto 27
Laurani, Salvatore 54
Lauzier, Gérard 67
Leblanc, Maurice 35, 51

Leone, Sergio 25, 26
Lerouge, Gustave 37
Leroux, Gaston 35, 36
Leroy, Philippe 26
Liberatore, Tanino 69
Lits, Marc 36n
Lob, Jacques 67, 109n
Loboccaro, Grazia 47
Lorenzini, Niva 48
Lovecraft, Howard Phillips 51
Lucarelli, Carlo 47, 49, 49n, 53, 87
Lucentini, Franco 52
Lucignani, Luciano 24
Lulli, Folco 27

Mac-Mahon, Patrice de 93n,
Macchiavelli, Loriano 39n, 52, 87
Macchiavelli, Sabina 41, 43
Magnus 15, 50, 64, 66, 73, 80, 107, 111, 111n
Malet, Léo 14, 32, 32n, 35n, 37, 39, 40, 47, 51, 87, 95
Mamet, David 49
Manchette, Jean-Patrick 10, 14, 28, 29, 39, 42, 43, 44, 47, 51, 87, 89-103
Manotti, Dominique 42
Mantovani, Vincenzo 54
Maraini, Dacia 51
Marcenaro, Ro 67
Mare, Monica 54
Marro, Roberto 42
Martinelli, Lorella 60n
Marzaduri, Loris 53, 87
Massaro, Gianni 24
Massaron, Stefano 53
Mastriani, Francesco 51
Materazzo, Gianni 52, 87
Matsumoto, Leiji 47
Mattei, D. 44
Mattotti, Lorenzo 67, 69, 81
McBain, Ed 51
Menegaldo, Gilles 33, 33n
Mesenburg, Pascal vd. Mezzo
Mezzo 86
Micheluzzi, Attilio 73, 82
Milani, Filippo 9, 11
Milazzo, Ivo 67, 75, 82
Miller, Frank 50, 83, 86
Mills, Pat 57, 86
Miniussi, Sergio 53n
Miranda, Isa 26
Miyazaki, Hayao 47
Moccia, Giuseppe vd. Castellano e Pipolo
Moebius 50, 66, 69, 71, 76
Mondaini, Paola 52
Montand, Yves 27
Montellier, Chantal 66
Montesano, Enrico 57
Moore, Alan 50, 57, 83
Moravia, Alberto 51
Morelli, Giulia 43
Morelli, Mario 40
Moresco, Antonio 49
Morgiève, Richard 97n
Mostosi, Paola 21, 22
Muñoz, Josè 67

Nacray, J.B. 45
Narciso, Giancarlo 53, 59
Naspini, Sacha 47
Nerozzi, Gianfranco 53, 59
Nixon, Richard 25
Nori, Paolo 47

Oesterheld, Héctor 67, 81
Ohnet, Georges 51
Okamura, Yoshiyuki vd. Buronson
Oliff, Steve 83
Oliva, Marilù 47
Orabona, Jean-Luc 37
Oski 67
Otomo, Katsuhiro 83
Otto Gabos 47, 86
O'Neill, Kevin 86

Pagan, Hugue 44
Pagan-Dalarun, Martine 11, 13
Pagliarani, Elio 48
Paiva, Miguel 67
Palumbo, Giuseppe 87
Panebarco, Daniele 66, 67, 73, 81
Paolacci, Antonio 47
Parenti, Neri 57
Paribello, Roberto 21, 22
Pasolini, Pier Paolo 25, 47
Pedrini, Riccardo vd. Wu Ming

Peg 67
Pegoraro, Gianni vd. Peg
Pegoretti, Bruno 66, 67
Pelletier, Chantal 42
Pelli, Gogo 54n
Pellitteri, Marco 84, 84n
Pennac, Daniel vd. Nacray, J.B.
Perria, Antonio 52
Pertini, Alessandro 26
Pessoa, Fernando 48
Petit, Maryse 33, 33n
Petruccioli, Daniele 41
Pezzotta, Alberto 44
Piazza, Maria Luisa 58
Piazzese, Santo 52
Pichard, Georges 67, 81, 109n
Pietroni, Andrea 83
Pinardi, Davide 53
Pinketts, Andrea G. 52
Pirani, Roberto 54
Pirus, Michel 86
Pittorru, Fabio 52
Poe, Edgar Allan 51
Pontiggia, Giuseppe 51
Porta, Antonio 48
Pouy, Jean-Bernard (vd. anche Nacray, J.B.) 37, 45
Pratolini, Vasco 48
Puchol, Jeanne 38
Pugno, Laura 49

Quadri, Franco 25, 26n
Quadruppani, Serge 103n
Quaquarelli, Lucia 40, 40n
Queen, Ellery 51
Queirolo, Renato 74, 75n, 82
Quentin, Patrick 51

Rampling, Charlotte 26
Raviola, Roberto vd. Magnus
Raynal, Patrick (vd. anche Nacray, J.B.) 14
Razzini, Vieri 54n
Rech, Michele vd. Zerocalcare
Reggiani, Licia 10, 31n
Ricci, Elena 60n
Ricci, Laura 55n
Ricci, Stefano 47
Righetti, Matteo 28n
Rigosi, Giampiero 24
Rimbaud, Arthur 93, 93n
Rimondi, Francesca 45, 109
Risi, Dino 26
Risterucci-Roudnicky, Danielle 93n
Rivelli, Mario vd. Otto Gabos
Rocca, Roberto 68, 71
Romero, George A. 26
Ronco, Paola 47
Rosi, Gianfranco 25
Rossi, Barbara 83-84
Rossi, Federica 13
Rotundo, Massimo 73, 82
Russo, Enzo 52

SS. Van Dine 51
Sabina, Lucia 43
Salvatori, Claudia 53
Sampayo, Carlos 67
Santini, Andrea 59
Saramago, José 49
Saudelli, Franco 73, 82
Saviane, Sergio 51
Saviano, Roberto 55n
Scarpa, Laura 67, 81
Scatasta, Gino 10
Scerbanenco, Giorgio 52, 87
Schneider, Maria 74
Sciascia, Leonardo 51
Scorsese, Martin 26
Scuderi, Maria Alberta 53
Sebastiani, Alberto 9, 10, 11
Secchi, Luciano 60
Serianni, Luca 55n
Serra, Marco 11
Shirato, Sampei 85
Sicomoro, Eugenio 82
Signoroni, Secondo 52
Silver 82
Silvestri, Guido vd. Silver
Simenon, George 35, 51
Simi, Giampaolo 47
Siniac, Pierre 45
Siviero, Massimo 52
Sió, Enric 67
Slocombe, Romain 42
Smythe, Reg 29
Soderbergh, Steven 26
Soria, Piero 52

Sorrentino, Paolo 25
Souvestre, Pierre 35, 51, 109, 109n, 113n
Spagnol, Tito A. 52
Spielberg, Steven 26
Spillane, Michael 51
Squitieri, Pasquale 57
Stancanelli, Bianca 53
Stefanelli, Matteo 63n, 66n, 73n
Stoker, Bram 51
Stone, Oliver 26
Stout, Rex 51

Tacconi, Ferdinando 73, 82
Tadini, Emilio 49
Tagami, Yoshihisa 85
Taibo II, Paco Ignacio 47, 87
Takahashi, Rumiko 47, 85
Tamburini, Stefano 69
Tarantino, Quentin 26
Tardi, Jacques 66, 67, 81
Tedeschi, Alberto 53, 53n
Teodorani, Alda 47, 53
Testi, Camilla 44, 90, 95
Tettamanti, Antonio 67, 81
Thole, Karel 103
Toffolo, Davide 86
Tognazzi, Ugo 26
Toni, Sandro 42, 87
Toppi, Sergio 50
Toscano, Laura 57
Traversi, Alda 42, 90
Trevisan, Vitaliano 49
Trifone, Pietro 55n
Truffaut, François 26
Turrini, Dano 11, 64n, 66n, 68, 69n, 73n, 75, 75n
Turrini, Ilde 66, 68, 74n
Turrini, Loredano vd. Turrini, Dano
Tuveri, Igor vd. Igort

Vaime, Enrico 54n
Vallorani, Nicoletta 47, 53
Varaldo, Alessandro 52
Varenne, Alex 86
Varesi, Valerio 52-53
Velez, Antonino 60n
Veraldi, Attilio 52
Verasani, Grazia 53
Vergani, Martina 53
Vidal, Gore vd. Edgar Box
Villard, Marc 38
Villemot, Jean-Marie 42, 44
Villiers, Gérard de 51
Vinci, Simona 53, 55n
Vinci, Vanna 50, 86
Visentin, Marina 40
Volo, Fabio 55n

Wallace, Edgar 51
Welsh, Rodolfo 19
Wilcox, Collin 40
Williams, Charles 40
Wolinski, Georges 14, 67, 81
Woodward, Robert 25
Wu Ming 47, 55n

Zani, Anna 11
Zani, Maurizio 11
Zerocalcare 50


STRIPE
corn
flakes
fiocchi di mais tostati e dorati
parmalat

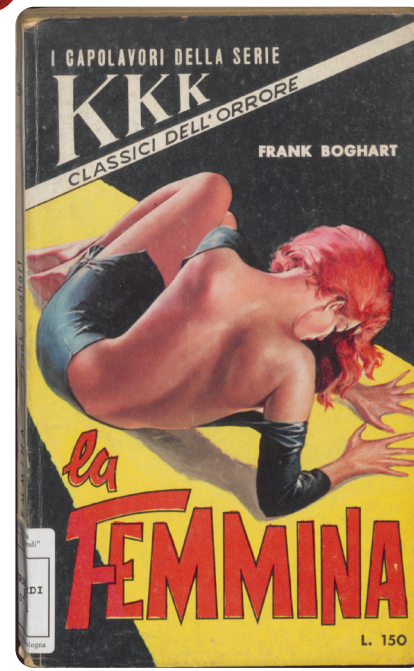

i Gialli
del secolo
THOMAS B. DEWEY
SINGER BATTS, INVESTIGATORE
N. 65
SETTIMANALE
7 GIUGNO 1953
Periodici Casini
L. 120


i Gialli
del secolo
TREVOR HOLLOWAY
SI E' SMARRITO UN POLIZIOTTO
N. 230
SETTIMANALE
12 AGOSTO 1956
Un caso dei più bizzarri...
L. 120

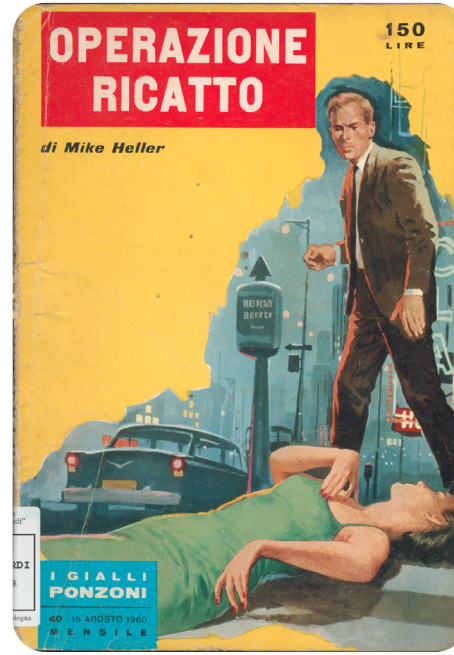

ALIKA
IL THRILLING DELLO SPAZIO
L. 150
il canto
dell'Infinito

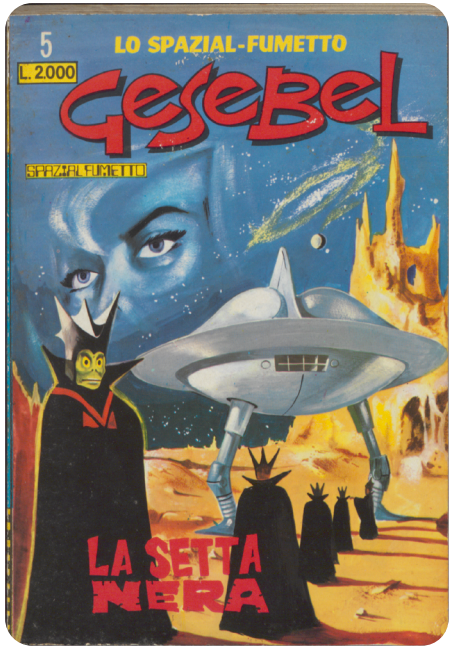

è un giallo a fumetti
SPETTRUS
LA RIVINCITA
DI ARIEL
L. 150


I CAPOLAVORI DELLA SERIE
KKK
CLASSICI DELL'ORRORE
L. 150
IL BACIO DI SAFFO
ROBERT HOLDEN


I CAPOLAVORI DELLA SERIE
KKK
CLASSICI DELL'ORRORE
FRANK BOGHART
la FEMMINA
L. 150

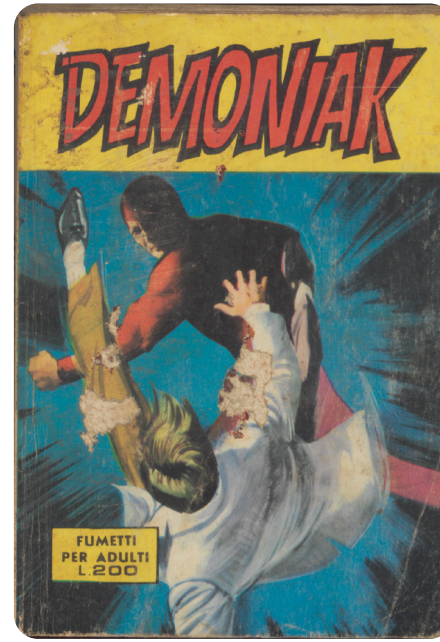

DANZA TRAGICA
150 LIRE
di Robert Turner
a sexy mistery
I GIALLI PONZONI
15 - 1 APRILE 1960
QUINDICINALE

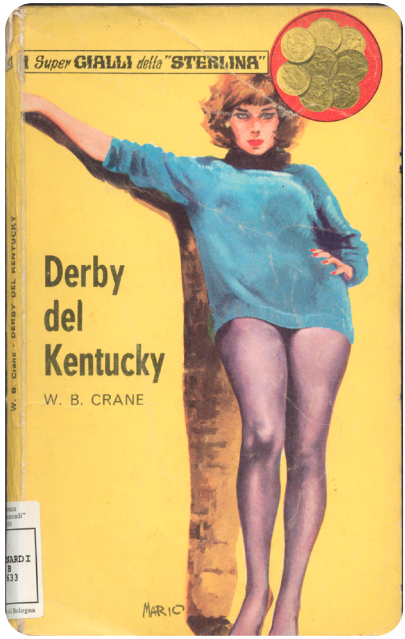

OPERAZIONE RICATTO
150 LIRE
di Mike Heller
I GIALLI PONZONI
40 - 15 AGOSTO 1960
MENSILE


5
LO SPAZIAL-FUMETTO
L. 2000
GESEBEL
SPAZIAL FUMETTO
LA SETTA NERA

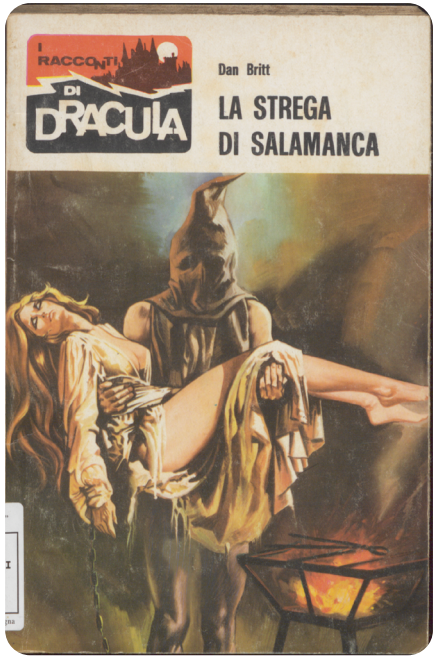

SUPER
CRISTALL
N. 14 - L. 200
CHAMPAGNE AL CIANURO


KILLING
PIOMBO ROVENTE
SOLO PER ADULTI
1
LIRE
400
FOTOSTORIE DEL BRIVIDO


DEMONIAK
FUMETTI PER ADULTI
L.200


I Super GIALLI della "STERLINA"
Derby del Kentucky
W. B. CRANE
MARIO

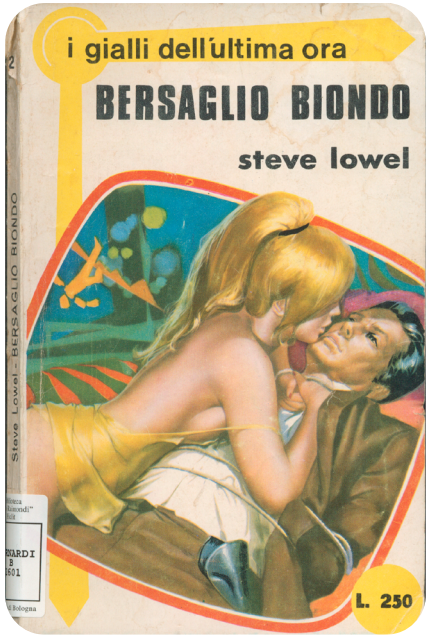

DOSSIER SEGRETI CONTROSPIONAGGIO
OLTRE CORTINA
di T. JOLLIETT ROSS


I RACCONTI DI DRACULA
Dan Britt
LA STREGA DI SALAMANCA

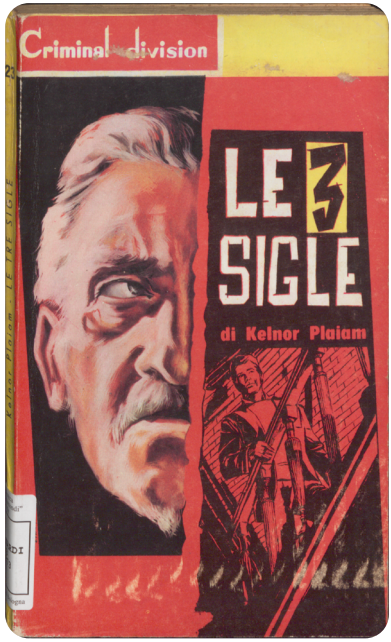

IL FUMETTO GIALLO
24
Infernal
LIRE 150
BAMBOLE DI CARNE


IL MANDARINO
EDITORE MILANO
CLAN GIALLO DEL MANDARINO
con l'inserto mobile di UNA RIVISTA «SU MISURA» D'ATTUALITÀ
SETTIMANALE DEL GIOVEDÌ
n. 2 - 8-4-63
NUOVA FORMULA EDITORIALE: LIBRO + RIVISTA
lire 200
la vacanza nei Mari del Sud con una barca... a terrore
CONTIENE UNA NOVITÀ: UNA RIVISTA A COLORI
Ed LACY
la morte nella valigia


IL MANDARINO
EDITORE MILANO
CLAN GIALLO DEL MANDARINO
SETTIMANALE DEL GIOVEDÌ
n. 1 - 1-4-63
NUOVA FORMULA EDITORIALE: LIBRO + RIVISTA
lire 200
un'arma del delitto eccezionale: la suggestione
CONTIENE UNA NOVITÀ: UNA RIVISTA A COLORI
Margaret MILLAR
l'orecchio alla tomba


i gialli dell'ultima ora
BERSAGLIO BIONDO
steve lowel
L. 250
Steve Lowel - BERSAGLIO BIONDO


i gialli dell'ultima ora
sono nato per vivere
burt calvet
L. 250


Criminal division
LE 3 SIGLE
di Kelnor Plaiam


Jan Hutton
La grande prova
giallo chiave
L. 150


I GIALLI BROADWAY
HOMICIDE SQUAD
Jeff Conseaine
PUGNALE alla SCHIENA


LA PIETRA MISTERIOSA
EMILIO TUMMINELLI
L. 350


I GIALLI
DELL'ASSO DI PICCHE
L. 150
J. B. PRIESTLEY
SANGUE SULL'EREDITÀ
SANGUE
Sull'EREDITÀ


I GIALLI SPRINT
Collana diretta da Franco Enna
FRANCO
ENNA
L'ODIO
CHE
SCOTTA
MENSILE
LIRE 200
ZILLITTI
EDITORE


I GIALLI POLIZIESCHI AMERICANI
LA FEMMINA DEL CROTALO
RICHARD LYNFORD
LIRE 150
NUMERO 14
PERIODICO QUATTORDICINALE - 15 LUGLIO 1959
SPEDIZIONE ABBONAMENTO POSTALE - GR. II


61
I SuperGIALLI USA
FIGLIA di BUONA MADRE
HANS GRUHL
L. 150
FIGLIA DI BUONA MADRE - Hans Gruhl



Collana della Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi"
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

In occasione del decennale della morte di Luigi Bernardi (Ozzano dell'Emilia, 1953 - Bologna, 2013), il volume - a cura di Filippo Milani e Alberto Sebastiani - raccoglie gli atti relativi all'evento di inaugurazione del Fondo "Luigi Bernardi", che si è svolto il 17 gennaio 2020 presso gli spazi del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, poche settimane prima che la pandemia sconvolgesse le vite di tutte e tutti noi. Si è trattato della prima iniziativa volta a valorizzare il Fondo archivistico e librario dello scrittore emiliano, che merita di certo ulteriori studi e approfondimenti, volti a indagare sia l'attività creativa di Bernardi sia quella di editore, traduttore, promotore culturale e scopritore di talenti letterari e fumettistici, soprattutto nell'ambito del genere *noir*.
In quell'occasione era stata allestita anche una mostra virtuale - tuttora accessibile - che offre una prima visione panoramica sugli interessi dell'autore e sulla composizione della sua biblioteca.

ISBN 9788854971042