

## L'avventura di Tea Bonelli, «mamma» di Tex

RENATO PALLAVICINI

**T**ex ha due papà e una mamma. La mamma, Tea Bonelli, se ne è andata l'altro giorno, a 87 anni, dopo una lunga malattia. Del più popolare eroe a fumetti italiano, Tea è stata l'editrice che lo ha concepito e fatto crescere, a partire da quel 30 settembre del 1948, data ufficiale di nascita di Tex. I papà, com'è noto, sono Gianluigi Bonelli (oggi novantenne), che lo ha creato e di cui ha scritto per oltre un quarantennio le storie, e Aurelio Galleppini (morto nel '94), che lo ha disegnato, ricalcando sulle fattezze del giovane Gary Cooper.

Tea Bertasi, questo il suo nome da ragazza,

incontrò il giovane Gianluigi Bonelli nel 1928, complice un fox trot, danzato sulla pista da ballo di una balera della periferia milanese. Lei era una giovane modista, lui scriveva racconti e romanzi per ragazzi e d'avventura. Fu, come si dice, amore a prima vista, coronato, quattro anni dopo dal matrimonio e dalla nascita del figlio Sergio. Tea sta al fianco dell'attivissimo Gianluigi, la cui carriera è in crescita, e ne condivide idee e progetti. Una sorta d'apprendistato che le tornerà utile nel dopoguerra, quando assumerà le redini della casa editrice Audace che Bonelli aveva fondato, rilevando l'omonimo settimanale, nel 1941, dall'editore Mon-

dadori. In quegli anni difficili mancano carta, inchiostro, tipografie; e mancano autori e disegnatori per produrre nuovi fumetti. Ma Tea, con pazienza e tenacia porta avanti le pubblicazioni, ristampando vecchie storie sconosciute alle giovani generazioni. Così «con qualche cambiale e una saggia amministrazione - come ci ha raccontato Sergio Bonelli in un'intervista di un paio d'anni fa - ad ogni numero guadagnava qualche briciola e le metteva insieme: un lavoro da formichina». Lo sconquasso della guerra, intanto, si era fatto sentire anche sul privato e la crisi del rapporto fra Tea e Gianluigi aveva portato alla separazione tra i

due. Gianluigi resterà comunque legato alla casa editrice, diventandone lo sceneggiatore di punta e creando, qualche anno dopo, Tex. All'inizio le storie del mitico ranger non ebbero grandissimo successo, surclassate sul piano delle vendite da personaggi concorrenti come Capitano Miki, il Grande Blek e Piccolo Sceriffo. Poi, tra il 1957 e il 1958, avviene il grande salto verso la popolarità e le alte tirature, favorito anche dal cambio di formato (dagli albeti a striscia all'alboquaderno, quello ancora attuale). Proprio in quegli anni, Tea, dopo aver bene instradato la sua creatura di carta, aveva affidato ditta e personaggi al figlio Sergio che

via via, cambiando spesso nome e ragione sociale, trasformerà la vecchia editrice Audace nella Sergio Bonelli Editore, colosso editoriale che oggi sforna, mensilmente, milioni di albi a fumetti.

Ieri mattina, a Milano, erano in tanti a dare l'estremo saluto a Tea: parenti, amici, autori, disegnatori ed editori, venuti un po' dappertutto, appena appresa la notizia della sua morte. C'era qualche protagonista di quella stagione e molti eredi di quel mondo del fumetto che Tea aveva incontrato, per la prima volta, sulla pista da ballo di una balera. Vicino a Piazzale Lotto, Milano, dalle parti del West.

# Cultura @

SOCIETÀ

SPETTACOLI

L'INTERVISTA ■ L'ARTISTA PAULA METALLO È EMIGRATA DA SAN FRANCISCO NELLE MARCHE

## «Voi, italiani non capite l'arte di oggi»

NANNI RICCOBONO

L'arte contemporanea in Italia è troppo spesso ignorata. Trascurata da gallerie e musei, snobbata dalla gente. Un artista italiano del resto, raramente riesce a far conoscere qui il suo lavoro se prima non emigra, a New York preferibilmente, ma anche nelle altre grandi città europee. Siamo ciechi e indifferenti al nuovo? La tesi di Paula Metallo, artista americana che vive e lavora nel nostro paese, è che l'Italia è ferma per una strutturale paura di rischiare. E che questo dipende anche da come funziona la famiglia italiana. Famiglia italiana e arte contemporanea?

Sembrano categorie lontane. Eppure Metallo le fa dialogare con grande intensità, come a fatto recentemente a un seminario a Senigallia. Parliamo con lei della sua esperienza, delle difficoltà e dello shock culturale che ha subito quando, dalla Baia di San Francisco, si è trasferita a Coldigioco, nelle Marche.

Lavorava in un paese molto recettivo alla contemporaneità ed è venuta qui, dove per essere conosciuti bisogna prima passare da lì... Come vive questa esperienza? «Il fatto di essermi trasferita in Italia è semplicemente accaduto, non è stata una scelta consapevole. Ma ero qui e ho personalizzato la mia esperienza. All'inizio prendevo cose dall'Italia, dalla storia dell'arte per esempio, o dai suoi simboli e li accostavo a quelli americani in modo formale, come per spiegare la mia situazione. Un contrasto che mi ispirava, mi dava quegli stimoli dei quali sentivo una forte mancanza all'inizio, appena arrivata».

Qual era la sua condizione da artista, a San Francisco? «Vivevo a Berkeley da 13 anni ed ero arrivata a un certo punto del mio percorso di artista. Ci avevo messo tutti quegli anni a raggiungere la certezza che il mio lavoro sarebbe stato visto, in una collettiva o in una personale, almeno due volte l'anno, nell'area di San Francisco. E stavo cominciando a fare delle cose a Los

Angeles; l'ultima prima di trasferirmi è stata proprio una personale a L.A. Conoscevo bene ormai tutta quell'area e sapevo come muovermi; le porte cominciano ad aprirsi... perché in America è chiaro come le porte si aprono. Non che non ci sia anche un sacco di spazzatura in mostra nelle gallerie americane, ma la spazzatura in America viene promossa fondamentalmente per motivi commerciali. I favori politici o di clan, comuni in Italia, non sono, per la maggior parte, opzioni in nessun campo in America».

Come funzionano le cose in Italia per un artista sconosciuto? «All'inizio facevo qui quello che avevo fatto in California. Dovevo muovermi, vivendo completamente isolata su un monte dell'Appennino, di tanto in tanto andavo a Bologna, a Milano, con la mia roba. Studiavo le gallerie e quello che espongono, cercavo di capire quali erano quelle che potevano essere interessate al mio lavoro, portavo le foto. A Milano, all'inizio della mia permanenza qui, c'erano galleristi molto aperti. Potevi parlare e discutere di arte con loro, guardavano il tuo lavoro e lo commentavano...»

Però dicevano: guarda, qui a Milano non succede niente. Niente si muove. Per nessuno di noi. Piccoli posti, mi dicevano, stanno facendo delle cose nuove, interessanti. Io, il vero problema però è che non c'è quella sensazione che ci sia qualcosa nell'aria, qualcosa che sta accadendo proprio adesso, che provi girando le gallerie di N.Y. o Berlino ad esempio. È questo mi mancava da morire». Perché secondo lei c'è questo vuoto? «Non c'è molta gente disposta a rischiare qui in Italia. Questa parola, "rischio", è molto importante. La sfida alla stabilità ha un valore pedagogico. La sfida di una conoscenza data, un'idea o un concetto che rassicurano. Certo, nella pedagogia vera e propria, e anche nella crescita artistica, o economica o di qualsiasi altra cosa, questa sfida, che io chiamo lo stretching mentale, non può andare avanti da sola all'infinito. C'è il libro di uno psicologo, Thomas Likona, che spiega molto bene la dialettica tra sfida e rassicurazione dei confini del proprio mondo concettuale. Scrive che quando segui la corrente dello stadio relazionale del bambino, lo incontri esattamente dove lui è. Cerchi di guadagnarti la sua cooperazione parlando un linguaggio al suo livello. Quando invece cerchi di sfidare il suo modo di pensare, stai cercando di fargli vedere il mondo in modo diverso. Se noi

sfidassimo sempre lo sviluppo di un bambino, ci finiremmo entrambi. Ma se lo assecondassimo sempre, lui non avrebbe più motivo di crescere, di svilupparsi. Ecco, direi che nessuno ha mai sfidato le categorie mentali degli italiani».

Dunque c'è questa incapacità di creare le proprie sfide e rischiare sul nuovo. Per questo gli italiani frequentano poco l'arte contemporanea? «Innanzitutto questa scarsa frequentazione dipende dal fatto che di arte contemporanea ce n'è a disposizione molto poca. Non se ne parla né la si fa vedere nelle scuole, ad esempio, dove dovrebbe essere

Due classiche opere della Pop Art. Sopra, un «Mao Tse Tung» replicato, così come avvenne per Marilyn Monroe e la scatola Campbell, da Andy Warhol e, sotto, «Kiss II» di Roy Lichtenstein



fare con quell'ottundimento delle relazioni soggettive che la famiglia italiana favorisce. Quella incapacità a sentirsi in relazione, in corrispondenza con qualcos'altro».

Capita spesso, a una mostra di arte contemporanea, sentire qualcuno che dice: «ma questo saprei farlo benissimo anch'io!». Secondo lei questa reazione cosa esprime?

«È una reazione tipica, la si può osservare in qualsiasi paese. Ho sentito mio padre dire qualcosa di simile. Penso che abbia a che fare con lo stretto legame che l'abilità manuale e la capacità artigianale hanno avuto con l'opera d'arte per tanti e tanti secoli. Non tutti hanno compreso che tali capacità sono solo un aspetto dell'arte, un aspetto non determinante. Nell'arte rinascimentale e anche prima un artista doveva anche essere un matematico. Dall'affermazione della prospettiva in poi doveva perfino essere un bravo matematico! Evidentemente questo non si studia nelle scuole italiane. Così, quando qualcuno dice: anch'io potrei fare questo quadro... credo che il vero significato sia: non so come guardarlo».

Ma perché le persone di fronte all'arte contemporanea non si consentono invece reazioni estetiche più immediate e più semplici? Del genere: mi piace, non mi piace.

«Credo invece che tutti provino esattamente questa reazione. La visione è anche soggettiva, la gente porta in una galleria o in un museo il suo carattere, le sue idiosincrasie e la sua capacità di provare quello che è stato definito un «brivido estetico». Però viene sopraffatta dall'ansia di stabilità, dall'insicurezza rispetto alle proprie percezioni. Ed è così importante che si dica ai giovani che il loro brivido estetico ha valore, pesa, conta. Sottovalutarlo, deprezzarlo, come si fa spesso qui in Italia con i

giovani, quando si dice loro, sei troppo giovane, cosa vuoi capirne tu di arte, o di qualsiasi altra cosa: è un grave atto che tende a soffocare la crescita e l'autonomia di giudizio. Quello che più mi fa arrabbiare è che qui sono gli artisti stessi a non dar peso alla gente che va a vedere le loro mostre. Dicono: "la gente non è attrezzata". Questo rivela una tendenza a sentirsi superiori, un attaccamento a un piedistallo sul quale loro si sentono... E questo succede anche perché non è la gente qui a determinare il loro successo o insuccesso. Tutto accade nel chiuso degli ambienti specializzati. È un circolo vizioso: i pochi che comprano arte lo fanno sulla base delle indicazioni che gli vengono dagli addetti ai lavori, come investimento, non perché l'opera gli piaccia. Così gli addetti ai lavori non hanno necessità di tener conto della soggettività dei gusti del pubblico che frequenta le mostre d'arte».

Penso che questa situazione possa cambiare? «Non so. Quello che mi ha permesso di andare avanti con il mio lavoro è la particolare condizione in cui vivo. Il fatto che molti mesi l'anno la nostra landa desolata e provinciale si trasforma in una comunità di scienziati, studenti e anche artisti, naturalmente. Per lo più americani ma anche europei, italiani. Così incontro molta gente interessante. Se non vivessi questo, sì, sarei troppo frustrata».

## Il «New York Times»: la morte di Primo Levi forse fu accidentale



La morte di Primo Levi, che avvenne l'11 aprile 1987, ufficialmente un suicidio, fu davvero tale, o si trattò di un semplice incidente? A mettere in dubbio la meccanica della morte dello scrittore di «Se questo è un uomo» è, sulle pagine del «New York Times», Diego Gambetta, studioso a Oxford, per il quale «la possibilità di un incidente non è mai stata esaminata seriamente, anche se non ci sono prove certe che si suicidò». Gambetta ricorda come anche Rita Levi Montalcini avanzò dubbi sul suicidio dell'amico Primo Levi, affermando che si trattava di «una conclusione troppo veloce». La morte di Levi fu letta dai più come un suicidio causato dai ricordi di Auschwitz

che tormentavano lo scrittore, e 10 anni dopo la sua scomparsa, il rabbino capo della comunità di Roma Elio Toaff, rivelò che Levi fece un riferimento a quei terribili ricordi, riaccesi dalla malattia della madre, in una telefonata tra i due, dieci minuti prima di morire, in cui disse anche la frase «Non posso andare avanti con la mia vita», secondo Toaff. Ma se Levi voleva uccidersi, argomenta Gambetta, avrebbe da ingegnere chimico scelto altri modi che saltare giù da una stretta tromba delle scale. «La scala era così stretta che Levi avrebbe dovuto mirare con precisione la sua caduta... La distanza massima tra le scale e la tromba dell'ascensore è un metro e 69 cm., la minima 1,1 metri.

«Più che uccidersi, si sarebbe potuto ferire sbattendosi tra la gabbia dell'ascensore e le ringhiere. Se avesse voluto saltare, avrebbe scelto lo stradao il cortile... scelse un'opzione non solo pericolosa ma teatrale, che espone i suoi parenti ad una scena terribile, in contrasto con il suo stile notoriamente sobrio».

Gambetta ipotizza che Levi si sia sporto per cercare qualcuno per le scale - la moglie o la portiera - e che possa essere caduto oltre la bassa ringhiera delle scale. Pochi giorni prima della morte lo scrittore, che aveva avuto un'operazione alla prostata, disse al cugino Giorgio Luzzati, di alcuni momenti di «stordimento» che aveva provato e che si sentiva affati-

