DOPPIOZERO

Saul Steinberg pronto in linea

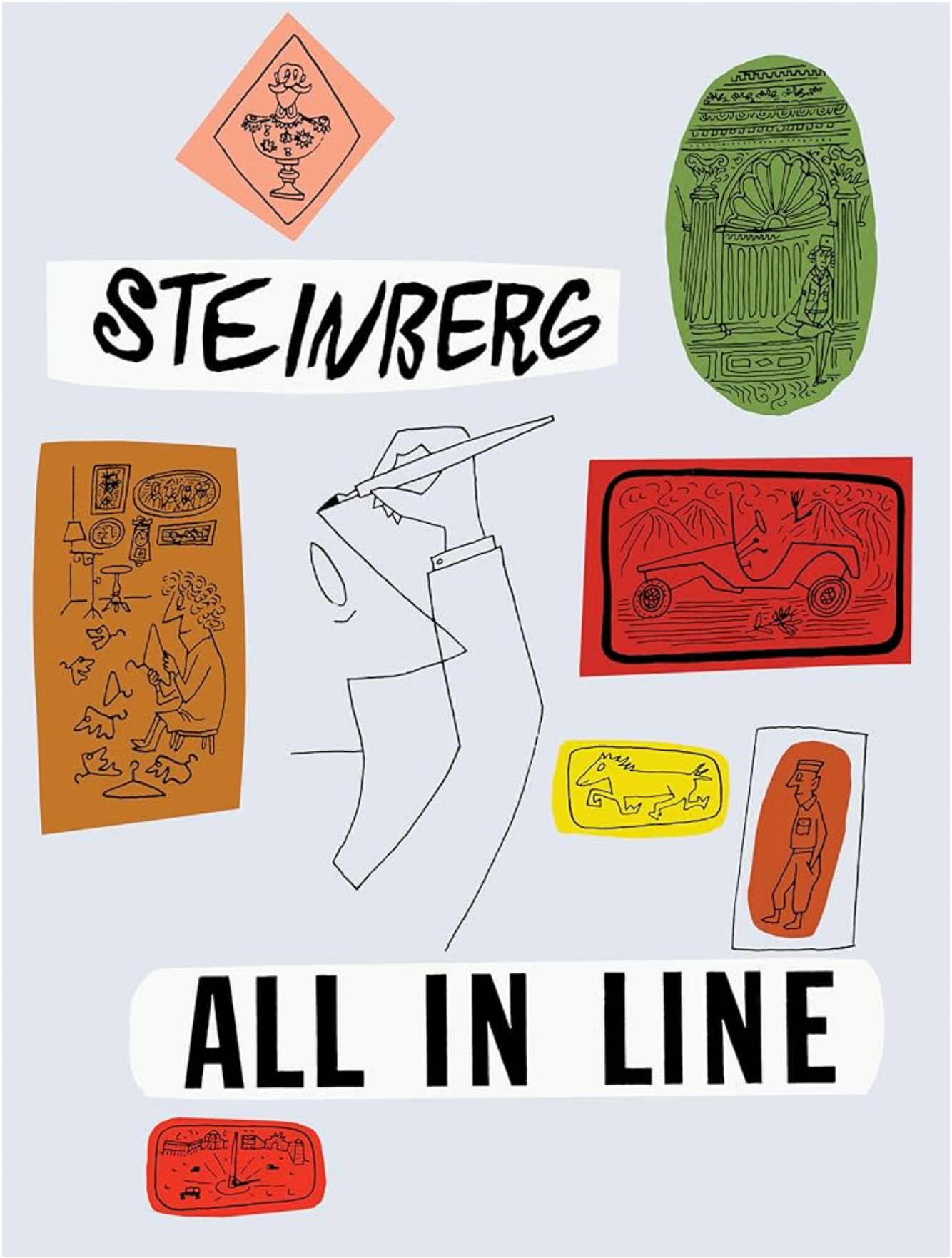
Gabriele Gimmelli

17 Agosto 2026

“Carissimo Saul […] Il tuo libro è bellissimo, anche come edizione, impaginazione, copertine, caratteri, carta. Benissimo! I disegni sono veramente belli, pieni di spirito, di trovate e nello stesso tempo robusti; roba seria, insomma, e ‘unica’. L’unico disegno spaesato forse è il gruppo di esploratori che rammenta l’abusato tono di Mosca. Lo avrai visto anche tu. Sai essere giornalista senza essere, come i giornalisti, effimero. Hai messo dappertutto a fuoco il punto giusto. Bisogna essere ottusi per non guardare con piacere questi disegni. […] Insomma, puoi essere veramente soddisfatto del punto a cui sei arrivato”.

Scriveva così, Aldo Buzzi – “il cattivissimo e geloso Aldo Buzzi”, come lo chiama Tullio Pericoli – in una lettera all’amico Saul del 26 marzo 1946. Il libro in questione è *All in Line*, “tutto in linea”, pubblicato per i tipi di Duell, Sloan & Peace quasi un anno prima, nel giugno 1945, quando la guerra in Europa era finita da poco più di un mese, mentre nel Pacifico ancora infuriavano i combattimenti fra Stati Uniti e Giappone.

Sarà sempre Buzzi a segnalare il libro in Italia, in una nota al suo articolo *L’architetto Steinberg*, apparso su “Domus” nell’ottobre 1946. Un *endorsement* poco fortunato: ci sono voluti oltre ottant’anni per vedere in Italia *Tutto in linea*. Ci ha pensato Adelphi, presso cui sono già disponibili due classici dello “Steinberg-pensiero” curati dal solito Buzzi: l’autobiografico *Riflessi e ombre* (2001) e l'epistolare *Lettere a Aldo Buzzi* (2002). Per la pubblicazione, la casa editrice milanese si è basata sulla recente ristampa statunitense, apparsa alla fine del 2024 per le edizioni della New York Review of Books e dotata di un ricco apparato critico che comprende testi di Liana Finck, abituale collaboratrice del “New Yorker”, del biografo di Steinberg Iain Topliss e di Sheila Schwartz, direttrice della ricerca e dell’archivio della Saul Steinberg Foundation.

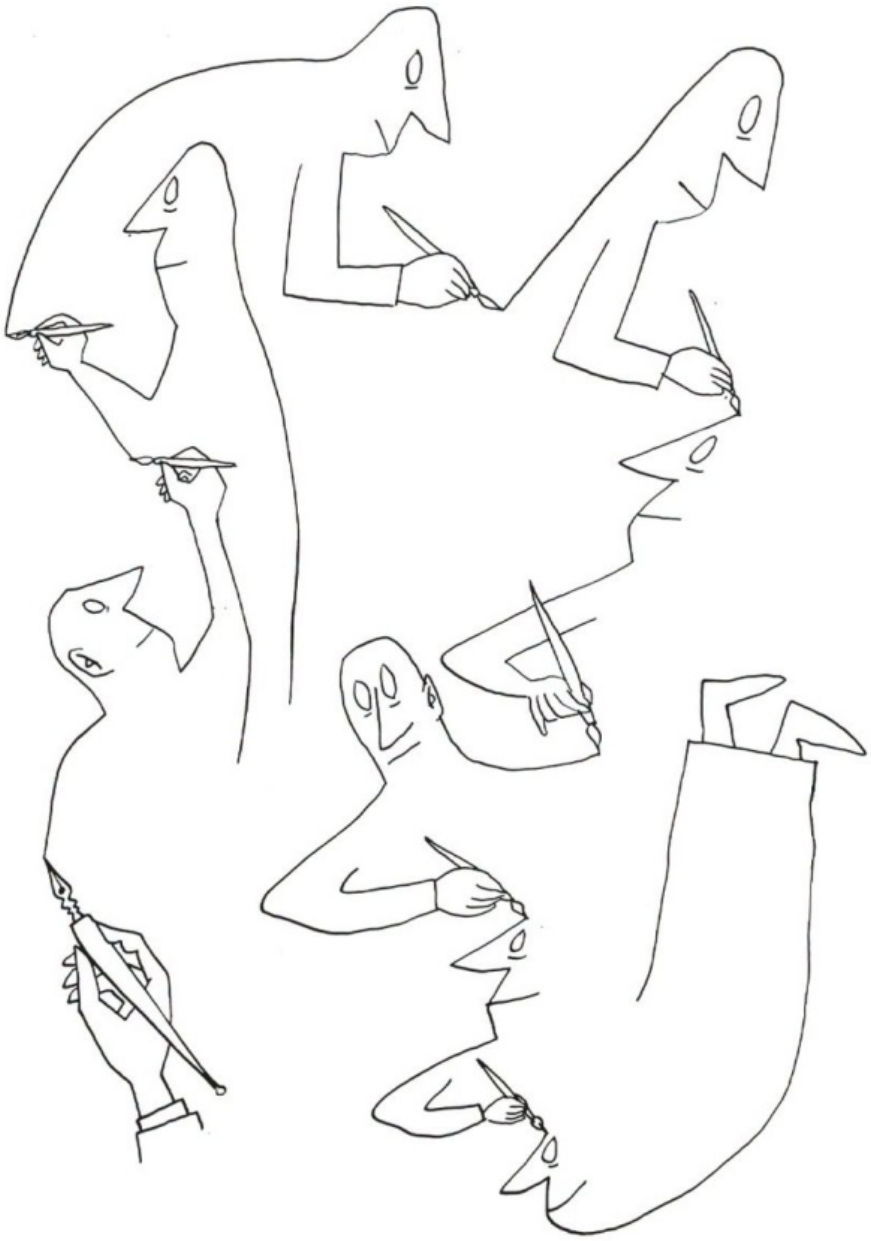


Sfogliare oggi le pagine di questo libro significa innanzitutto ripercorrere un capitolo essenziale nello sviluppo della parabola artistica di Steinberg, il suo passaggio definitivo da europeo ad americano – “da orientale a occidentale”,

avrebbe detto lui. Il viaggio e l'identità sono senz'altro due componenti essenziali del volume – e, più in generale, dell'intera opera di Steinberg. La sovraccoperta della prima edizione – ripresa per la copertina della ristampa statunitense del 2024 ma non per quella Adelphi – è in questo senso esplicita: circondata da una serie di falsi adesivi da viaggio, realizzati appositamente dall'artista riprendendo alcuni dei disegni presenti nel libro, una figura maschile, impugnando una matita, disegna da sé il proprio profilo.

È come se soltanto nell'esperienza del viaggio Steinberg, artista e uomo, trovasse la propria identità. Come spiegherà anni dopo Harold Rosenberg, "per l'immigrato la domanda 'Chi sono io? Cosa diventerò?' viene acutizzata dall'interrogativo 'Dove sono?'". Della stessa opinione è Iain Topliss, che in un pionieristico volume apparso una ventina d'anni fa, *The Comic Worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams, and Saul Steinberg*, ha scritto: "La sua opera ha a che fare con il destino complesso di un rifugiato ed emigrante del Vecchio Mondo alle prese con il Nuovo Mondo dell'America anni Cinquanta. È l'opera di un uomo che sta subendo una crisi personale che è al tempo stesso una crisi etica ed estetica".

Tutto in linea costituisce un primo ma già maturo tentativo di esprimere questa crisi. Col senno di poi, l'immagine dell'uomo che si disegna da sé (talvolta moltiplicandosi, come nel disegno di p. 36, apparso sul "New Yorker" nel 1945, che entusiasmò addirittura Ejženštejn) appare più che mai emblematica della sua personalità: il "vero" Steinberg sta prima di tutto nei suoi disegni. E se nel suo *La linea di Steinberg*, scritto appositamente per l'edizione italiana del libro, Tullio Pericoli ancora rimprovera Buzzi di non avergli mai permesso di stringere la mano al suo idolo, in fin dei conti non si può non concordare con Liana Finck: "Un tempo desideravo conoscere Saul Steinberg. Era sempre la mia risposta alla domanda 'con chi vorresti cenare'. Ma adesso dubito che fosse quella la via per conoscere il vero Steinberg. Le cene si fanno con gli amici. Non puoi mai vedere il tuo idolo faccia a faccia, solo di profilo". Un profilo disegnato, ovviamente.



Senza titolo, 1944. Inchiostro su carta, 49,53 × 36,83 cm, con il marchio © 1944. Saul Steinberg Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Variante di una vignetta pubblicata in “The New Yorker” il 3 febbraio 1945. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Nato in Romania nel 1914 da una famiglia della piccola borghesia ebraica, nel 1933 Steinberg decide di trasferirsi in Italia: per studiare Architettura al Politecnico, certo, ma anche per sfuggire al violento antisemitismo del suo Paese d’origine. Purtroppo l’Italia si rivelerà altrettanto poco accogliente: già messo ai margini dalle leggi razziali del 1938, con l’entrata in guerra Steinberg finirà addirittura per trascorrere sei settimane da internato (qualifica: ebreo straniero),

prima di potersi imbarcare, nel 1941, per l'America. Dopo aver trascorso un altro anno (luglio 1941-giugno 1942) a Santo Domingo, in attesa del visto d'ingresso negli Stati Uniti, arriva a New York nel luglio del 1942. Qui, anche grazie all'aiuto del fondatore e leggendario direttore del "New Yorker" Harold Ross, riesce a ottenere la cittadinanza statunitense nel giro di pochi mesi (febbraio 1943), contestualmente al suo arruolamento nei ranghi della Marina militare. Con indosso la divisa, Steinberg trascorrerà un lungo periodo di tempo sui fronti di guerra, anche come agente dell'OSS, il servizio segreto, con compiti prevalentemente propagandistici. Cina, India, Nordafrica, Italia: tornerà negli Stati Uniti soltanto nell'ottobre 1944.

Tutto in linea nasce nel bel mezzo di questo periodo tumultuoso, e la sua genesi, a dispetto del titolo, è tutt'altro che lineare. L'effetto di mescolanza, immediatamente colto da Buzzi nella lettera citata all'inizio, è l'esito di un lungo processo di scelta, non privo di difficoltà e di ripensamenti. Alcuni dei disegni, soprattutto nella prima parte (gli esploratori cui accenna l'amico, a p. 29), realizzati durante il soggiorno forzato a Santo Domingo, risentono ancora del lungo e felice apprendistato (1936-1940) sui periodici umoristici milanesi, come il "Bertoldo" e "Il Settebello", nei quali il giovane Saul si era fatto le ossa sotto la guida dei vari Giovanni Mosca, Giovannino Guareschi, Carlo Manzoni e Giaci Mondaini.

D'altra parte, l'idea iniziale del libro, caldeggiata (anche troppo) dall'agente di Steinberg, Victor Civita, era quella di un libro che raccogliesse quanto di meglio l'artista avesse prodotto, in fatto di vignette, nel corso dei quattro anni precedenti. Un'idea che Steinberg, in quel momento ancora in viaggio fra Asia, Africa ed Europa, non approvava affatto: "non gradiva il sentore retrospettivo di quella selezione", ricorda nella postfazione Iain Topliss. "Voleva le vignette più recenti e si oppose all'inclusione di qualunque cosa che presentasse la mancanza di raffinatezza della sua fase 'europea', che caratterizzava, secondo lui, il lavoro realizzato in Italia negli anni Trenta e persino alcuni disegni successivi".

Lo stacco fra gli uni e gli altri non è così netto come si potrebbe pensare. Questo è particolarmente vero per le vignette che Steinberg realizza per la pubblicistica antifascista ("P.M.", "Liberty"), caratterizzate da un segno caricaturale impietoso e violento (particolarmente sinistro è Hitler, per lo più raffigurato come un morto che cammina), assai vicino a quello di Attalo del "Marc'Aurelio"; ma anche per alcuni lavori successivi. Persino il suo primo disegno mai apparso sul "New Yorker" (25 ottobre 1941) rivela parecchi tratti in comune con la produzione precedente, sia per la battuta ("Ma è mezzo uomo e mezzo cavallo!"), sia per il

tono vagamente surrealista dell’insieme, sia per la sapiente costruzione “in profondità” dello spazio della vignetta, fortemente debitrice degli studi al Politecnico.



“Ma è mezzo uomo e mezzo cavallo”, 1941. Inchiostro su carta, 37,15 × 29,21 cm. Saul Steinberg Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Prima pubblicazione in “The New Yorker”, 25 ottobre 1941. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Proprio per questo, come ricorda Topliss, Steinberg si diede in alcuni casi a ridisegnare alcune delle vignette già pubblicate, per rendere i tratti dei personaggi più “americani”. È il caso della vignetta di p. 17, con l’oculista che

invita un paziente a leggere una gigantesca lettera “A” appesa al muro. Apparsa sul “New Yorker” nel 1943, venne inclusa su insistenza di Hedda Sterne, all’epoca fidanzata e di lì a poco moglie dell’artista, che cedette solo a patto di correggere quelli che lui considerava rimasugli di uno stile ormai vecchio e desueto.



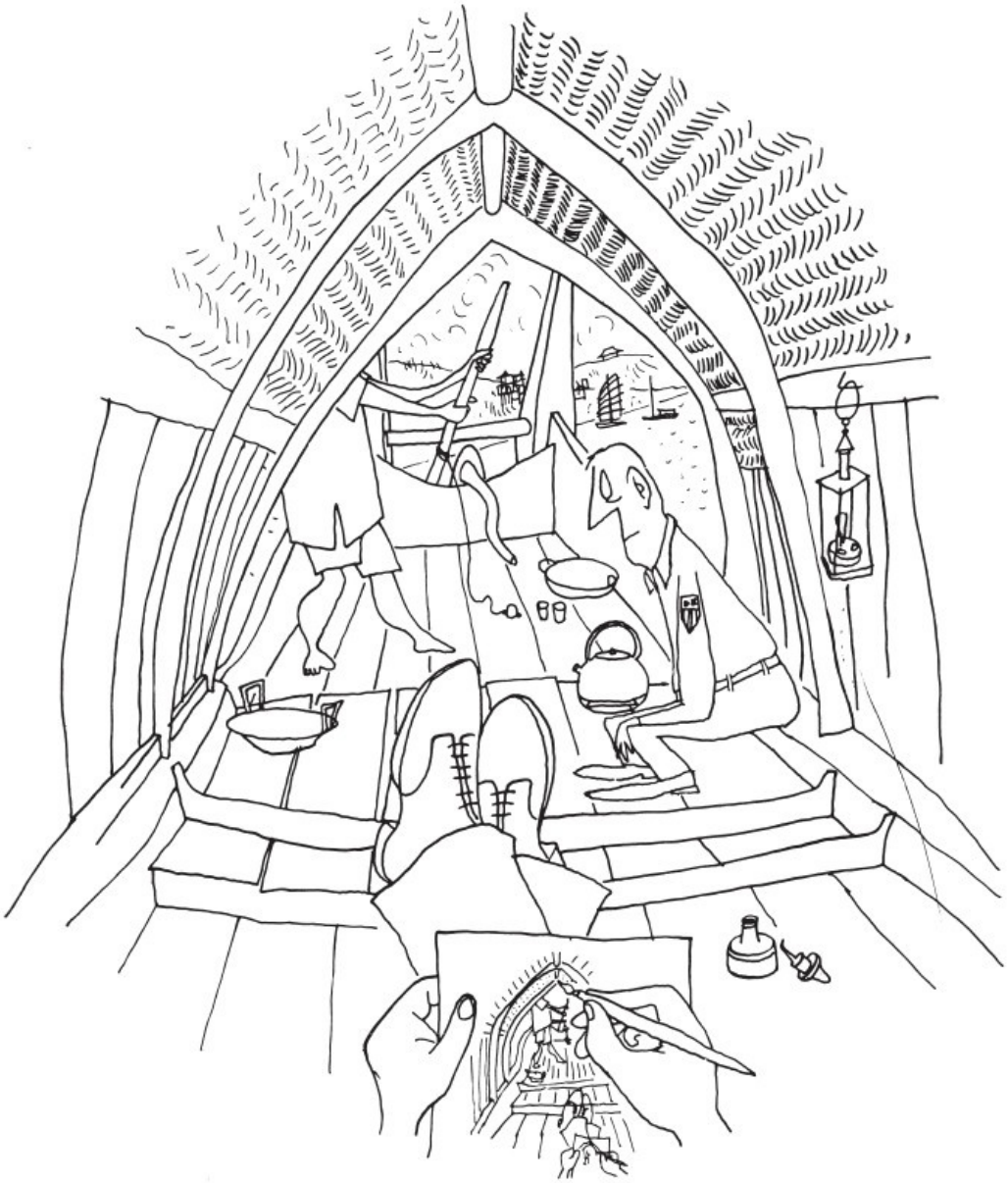
Senza titolo, 1943-1945 ca. Inchiostro su carta 27,3 × 25,4 cm. Saul Steinberg Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Ma al di là delle vignette della sezione iniziale – ironici e stralunati scorci di vita americana che acquisiranno sempre maggiore centralità nella sua opera degli

anni Cinquanta e Sessanta – è soprattutto la seconda parte del volume, intitolata “Guerra”, a presentare gli elementi di maggior interesse agli occhi del lettore contemporaneo. Organizzata in cinque sottosezioni, raccoglie, oltre ai disegni di propaganda, i reportage disegnati per il “New Yorker” nel corso dei quindici mesi trascorsi all’estero nei ranghi dell’esercito USA. Il fatto che l’ordine con cui i disegni vengono raccolti nel volume non rispecchi quello con cui sono apparsi per la prima volta in rivista (le tavole sull’India sono le ultime ad essere pubblicate, dopo essere state ridisegnate a memoria dall’artista al suo ritorno negli Stati Uniti) mostra come Steinberg avesse calibrato la costruzione del suo primo libro con estrema attenzione; non una semplice raccolta di disegni, ma una vera e propria antologia, organizzata attorno a un filo conduttore tanto semplice quanto inavvertito.

Dopo l’incipit “newyorkese” e il lungo periplo attraverso Asia e Africa, *Tutto in linea* si conclude in Italia; ed è proprio in questa sezione che Steinberg, durante la preparazione del volume, decide di aggiungere sei pagine di vignette, fra le quali il *checkpoint* fra Roma e Città del Vaticano e il panorama di Napoli con l’eruzione del Vesuvio, cui aveva personalmente assistito. La parabola è chiara: Steinberg è tornato nel Paese dove aveva vissuto per otto anni, ma lo ha fatto indossando una divisa da ufficiale dell’esercito. L’Italia non gli appartiene più, né lui appartiene più all’Italia.

Caratterizzate da una grande cura per i dettagli, queste immagini dall’andamento diaristico e dallo stile più mosso, sono importanti anche per altri motivi. Introducono infatti una nota del tutto nuova nell’arte di Steinberg, una evoluzione che merita uno sguardo più approfondito. Come ricorderà molti anni più tardi, in un’intervista per la RAI condotta da Sergio Zavoli, “durante la guerra io mi trovai nella condizione perfetta per diventare invisibile. L’uniforme mi toglieva ogni individualità, io potevo vedere, osservare ogni cosa. Nessuno riusciva a vedere me, ma io potevo vedere tutti”. Una condizione ben esemplificata dal disegno “in soggettiva” da dentro una giunca, dove in primo piano si scorge, con un effetto *en abyme*, il medesimo disegno che stiamo guardando.



Sampan sul fiume, (Hengyang), 1943. Inchiostro su carta, 29,21 × 30,80 cm. Saul Steinberg Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Lo stesso Steinberg era ben consapevole di questo cambiamento. “Ho fatto circa una dozzina [...] di disegni molto speciali”, scrive il 20 agosto 1943 a Hedda Sterne da Kunming, nella Cina sud-occidentale, “piuttosto diversi da quelli che faccio di solito. Mi muovo come un fotografo, e faccio schizzi di quello che vedo [...] mi siedo e disegno con tantissime persone intorno che mi guardano da sopra le spalle. Funziona”. E quando alcuni di questi disegni usciranno sul “New Yorker”, a partire dal 15 gennaio 1944, Harold Ross gli scriverà entusiasta, definendole “le opere d’arte più potenti che pubblichiamo da anni”.

Subito accolto con grande favore dalla critica, *Tutto in linea* vende seimila copie soltanto nel primo mese (entro un anno ne avrà vendute ventimila). Ottiene una

selezione da parte del Book of the Month Club e viene ristampato in edizione economica dalla Penguin per la distribuzione in Gran Bretagna. Due anni più tardi, in occasione della riedizione tascabile per il mercato USA, Steinberg elimina una trentina di vignette, ma ne aggiunge altre nove, debitamente riportate in appendice alla nuova edizione.

Molti anni dopo, commentando con l'amico Aldo la propria opera in *Riflessi e ombre*, Saul confesserà: "Io ho sempre pensato che per esprimere certe cose le dovevo trasformare in scherzi, giochi di parole o in stranezze [...] Vestire la realtà per renderla 'perdonata'". Forse anche per questo la definizione migliore di questa prima fatica libraria di Steinberg sta in una lettera di Hedda Sterne del 31 maggio 1944: "Invece che togliere la magia alle cose che ne hanno – tu la aggiungi dove non c'è".

Leggi anche:
Intervista a Saul Steinberg | Pierre Schneider
Direttamente dalla mano e dalla bocca di Steinberg | Jean vanden Heuvel
Tutti i numeri di Saul Steinberg | Claudio Castellacci
Saul Steinberg: sono una mano che disegna | Giovanna Zoboli
Gli occhi di Steinberg | Tullio Pericoli
Saul Steinberg e la maschera come autoritratto | Giovanna Durì

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

STEINBERG



TUTTO IN LINEA